

Mirando al mundo árabe en un paseo por la literatura

Montserrat Abumalham Mas



Queda rigurosamente prohibida sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

© 2009 by Montserrat Abumalham Mas
© 2009 by Editorial Complutense, S. A.
Donoso Cortés, 63 – 4. planta (28015) Madrid
Tels.: 91 394 64 60/1 Fax: 91 394 64 58
e-mail: ecsa@rect.ucm.es
www.editorialcomplutense.com

Primera edición digital: octubre 2009

ISBN: 978-84-7491-973-8

Para F. con afecto fraterno

INTRODUCCIÓN

*Las impresiones se agrupan en un primer arrebatado informe de la pasión,
al que sigue una atención curiosa y, más tarde, un progresivo conocimiento.*

(C. Gurméndez, *Ontología de la Pasión*)

Las diversas aproximaciones que emprendo en estas páginas a textos árabes de literatura contemporánea no comportan la pretensión de constituir una obra sistemática de análisis que tenga como fin último fijar, de modo total, las pautas de interrelación entre símbolo y realidad en la literatura que me ocupa.

Más bien se trata de una serie de pinceladas sueltas que tienen su origen en la experiencia de la simple lectura de unos pocos textos seleccionados, pero que guardan relación entre sí, y la revelación de algunos de sus misterios. Precisamente éste será el método de trabajo; una lectura continuada, pero interrumpida por las digresiones que la propia lectura provoca, por las distintas asociaciones que el texto sugiere o las imaginaciones que suscita. En definitiva, se trata de acompañar al imaginario de cada autor, en su viaje de construcción y de deconstrucción, con el imaginario del propio lector, en un proceso simétrico y tan divergente o convergente como las propias líneas que la obra traza.

Así, los capítulos, aunque se refieran separadamente a una obra o a varias, a un autor o diversos, a un tema o a distintos temas, se entrelazarán entre sí y se mezclarán en una relación también símbolo y realidad o realidad representada por símbolos, unidas a las propias percepciones del lector.

El intento es el de señalar cómo si por una parte la literatura escamotea la realidad percibida objetivamente, además la maneja para hacerla parecer racional y sistemática, la convierte en simbólica, pero carga al símbolo con tantos referentes reales, que construye una realidad imprescindible para interpretar objetivamente la realidad objetiva.

Es decir, la literatura aparece aquí entendida como un juego circular de engaños y trampantojos que se vuelven planos y sin sombra o volumen, pero que releídos vuelven a dar volumen a la realidad que intentan esconder, escamotear o manipular.

La literatura se presenta como un mal ilusionista al que se le descubre en el truco. No obstante éste no es un juego simple e inocente que acaba en el grito de: ¡Te he visto!, como en el escondite. Es un juego más serio que pretende desentrañar, en el fondo, cómo es la realidad sentida por una

serie de intelectuales árabes y cómo es su realidad soñada. Si al final de este sueño/vigilia descubrimos que es un sueño/vigilia universal, a lo mejor estamos más cerca de entendernos a nosotros mismos y al otro. Por ello se hace imprescindible que, al análisis más o menos objetivo del texto, se añada y se acompañe la subjetividad entrevista del autor y la consciente, en la medida en que lo sea, del lector. En definitiva, lo que está en juego es una alteridad frente a una mismidad, o una mismidad frente a una alteridad, según donde se coloque uno.

Para aclarar las reglas de este juego no inocente, pero tampoco culpable, habrá que decir que no vamos a apoyarnos en la vieja dicotomía Occidente/Oriente. No cabe para alguien occidental más que una sola postura; la del occidental. No vamos a hacer por tanto un rastreo de las definiciones de «ramz» (símbolo) o «haqiqa» (realidad), ni en los filósofos ni en los críticos literarios árabes. Vamos a mirarlo desde la única y verdadera perspectiva posible; la de nuestra propia comprensión de símbolo y realidad, desde nuestra única posible sensibilidad ante el hecho literario.

Cualquier intento de acercamiento «desde dentro» no sería más que una forma de colonialismo intelectual o un disfraz «a la oriental» trasnochado y raído. Hora es de las afirmaciones de diferencia, de distancia, porque parece, ensayados otros métodos, incluso los violentos, que únicamente desde la diferencia puede llegar a percibirse la semejanza.

Sí que habrá, sin embargo, referencias a otros mundos y universos de la imaginación, para que la imaginaria no resulte tampoco unívoca y objetivada hasta tal punto que perdamos la conciencia de que la percepción puede ser múltiple en el tiempo y en el espacio. No sólo puede existir la discrepancia, sino que su otra cara inmediata es la coincidencia.

Nos encontraremos con símbolos y realidades que son las mismas no sólo en los dos mundos de los que hablábamos sino en muchos otros más. Algunos que no comprendemos y sentimos como tan ajenos que nos son irreconocibles. Pero sentiremos con frecuencia que muchos de esos referentes son idénticos o nos han sido tomados en préstamo. Exigiremos su devolución, dejándolos en préstamo, pero también aprovecharemos aquello de más con lo que nos los devuelven.

Cuando se habla de realidad y símbolo en literatura, por otra parte, nos vemos forzados a precisar qué entendemos por cada uno de esos términos, bien entendido que partimos ya de una ficción que remeda la realidad, como hace todo arte, sea esa realidad material y tangible o estemos hablando del campo más inmaterial de las sensaciones o las percepciones; en definitiva de los sentimientos.

La palabra no es la realidad misma; no hace falta recordar lo que es ya casi un proverbio «la

palabra perro no muerde». Sin embargo, cuando un mundo determinado, un pueblo, un universo o una nación se ven forzosamente enmudecidos, deben buscar en la «palabra que no muerde» una forma de morder su propia mordaza. Destrozar la barrera entre la realidad «real» y la realidad «fingida» y la realidad «soñada», pasando insensiblemente de una a otra, pasando sutilmente y de puntillas para que nadie perciba la trasgresión y vuelva a reponer la barrera.

De todos modos, no cabe duda de que, cuando nos acercamos a la literatura árabe, estamos entrando en un terreno donde las coordenadas son forzosamente distintas y conviene, aunque volvamos con más detalle sobre ello, avanzar cuáles son algunas de las reglas de juego.

En primer lugar, se trataría de no perder de vista que esta literatura se plantea desde la tensión entre *oralidad* y *escritura*. Por otra parte, no hay que olvidar una concepción de espacio que supone la existencia en un lugar (*makan*, «lo que existe en un lugar») y no el vacío con el que representamos el concepto abstracto de espacio. La relación indisoluble entre espacio y tiempo, concebidos por la conciencia árabe desde esa perspectiva de lo existente, es lo que marca una seria diferencia con nuestros conceptos de espacio y tiempo.

Igualmente, hay que tener presente que la relación entre palabra y objeto se plantea desde otra óptica muy distinta; antes decíamos que la palabra perro no muerde, en árabe la palabra perro puede no morder, pero si se convierte en un imperativo, el perro morderá. De ahí que el símbolo verbal es a la vez objeto y acción, es voz escrita pero voz para ser dicha y, en tanto que pronunciada, puede ser acción y realidad, no sólo realidad presente sino realidad actuante y transformadora.

Este mundo, modelo rechazado o imitado para la literatura, es, pues, un lugar en el que hay existencia, esa existencia se prueba porque es pronunciable y si se pronuncia es real, cambiante y modificable, y responde a la mutación de las ideas o de un mundo del que esta realidad es reflejo.

La voz, entendida como palabra, es, de este modo, algo con cuerpo, con volumen y con una dimensión de horizontalidad y verticalidad. Estas constantes aparecerán en la literatura árabe contemporánea, como no podría ser de otro modo.

Cuando hablamos de realidad en el ámbito específico de la Literatura Árabe Contemporánea, no estamos realmente hablando de «literatura realista», frente a «literatura simbólica». No podemos hacer un paralelo entre «literatura de la realidad» y «literatura costumbrista», porque ni el más costumbrista de los libros es, en una lectura profunda, un libro de costumbres. Otra cosa es que desde nuestra posición veamos más lo «exótico» o la «diferencia» en los hábitos que lo que ellos simbolizan.

Por poner un ejemplo, cuando Layla Balabakki, escritora libanesa autora de la novela, más o menos autobiográfica, *Ana ahyā* (Yo vivo) (1958), comienza uno de sus capítulos hablando de su pelo y de que para ella supone un problema «cortarse o no el pelo», llevarlo suelto o recogido, no está hablando realmente del pelo, de lo que habla es de su libertad personal.

La autora, mujer musulmana, que, por una tradición de carácter religioso debe llevar el pelo cubierto y por una tradición popular debe llevarlo largo, padece el conflicto de reconocer su propia identidad ante la posibilidad de decidir libremente si se corta el pelo o no.

Podríamos quedarnos en una reflexión simplista, incluso tomando en cuenta el referente cultural y religioso; la protagonista de esta historia está queriendo mostrar como signo de su liberación el posible corte de pelo. Pero podríamos tomarlo como un pensamiento «realista», hecho al azar por una mujer joven, más o menos frívola, que se plantea cambiar de aspecto o de peinado o incluso rebelándose contra una sociedad dada.

Pero no, no sólo eso; ese pelo es un símbolo. No estamos en una obra que refleje sólo una realidad. Ese pelo es el símbolo de la feminidad, entendida de un determinado modo, es el símbolo de una opresión que hace que la mujer se sienta aceptada o rechazada, no como persona, eso no importa, sino como mujer que es lo único que puede ser y el término mujer se entiende de un modo unívoco.

¿Qué significa el pelo, el cabello cayendo sobre los hombros, qué imaginaria sensual y «sexual» o «sexista» está ahí funcionando? El símbolo del pelo podemos relacionarlo con nuestra propia tradición; no hace falta ir muy lejos para pensar en la «coiffure à la garçon» como símbolo de un modelo de mujer que ¿se rebela? Símbolos que se presentan encadenados, arracimados y cargados de resonancias y que no están tan lejos de la comprensión que de los mismos hacemos, nos devuelven a una realidad que en realidad -valga el juego- no hemos nombrado.

La literatura árabe contemporánea está llena de estos juegos. Las razones de carácter social, político e histórico para ese juego de escamoteos que intentan no «llamar a la realidad por su nombre» son obvias. El recurso a la literatura, en lugar de escribir tratados sociológicos, filosóficos o ideológicos, es también evidente porque supone la única salida. Siempre se puede acudir a justificarse por la ficción. Pero lo cierto es que ese salir de la realidad para simbolizarla, nos termina devolviendo a la realidad de una forma más cruda. Nos ofrece un relato de la realidad más fiel que el de una crónica histórica, porque no se debe a ningún poder, más que al de la creación, no tiene compromisos de responsabilidad política, no busca el mal menor o el dominio. Busca sólo la

«verdad».

Cuando se tocan esas verdades últimas y esenciales, envueltas en el manto elástico del símbolo (lo sensible cargado con algo que no es perceptible por los sentidos), el envoltorio sensible puede ser rasgado y puesto al descubierto su corazón, que como verdad profunda puede ser comprendido por más de un ojo humano, con tal que sea verdaderamente humano.

Aquí, pues, realidad sería algo para eludir, símbolo algo para explicitar y dar cuenta de la realidad eludida, con el fin de que el fondo de la «realidad real» y la «realidad soñada» queden de manifiesto ante quien contempla un texto dado. Y, por la fuerza de la palabra creadora, termine siendo una «realidad transformadora».

Si el empleo del símbolo se convierte en una forma de escapada de una realidad para volver a ella de una forma más clara, no estamos sólo ante una creación, sino también ante una labor que supone una especie de rastreo arqueológico de realidades pasadas, cuya función ha desaparecido pero que pueden volver a tener uso. Es como si tomáramos un capitel dórico y lo utilizáramos como basa de un macetero. La pregunta sería por qué precisamente un capitel dórico y por qué especialmente en basa y no en cualquier otro uso.

Anis Frayha, como ya señalé hace algún tiempo, escribió un delicioso libro de memoranzas, con la excusa de favorecer el sueño de su hijo. *Escucha, Rida*, magnífico libro traducido con especial acierto por José M^a Fórneas, gran amigo y maestro ya fallecido, es un inocente relato de recuerdos aldeanos dedicados a un niño ciudadano, para que no pierda la memoria de un pasado, sin embargo cercano, muy diferente y en trance de desaparición. Un relato arqueológico que, sin duda, sirve de basa a una ideología, a una búsqueda de la identidad, a una identificación -valga la insistencia- de las señas de identidad. Una memoranza que se apoya en la descubierta de los orígenes, que abre una nueva creación y que va hacia una especie de *Jerusalem celeste* encarnada en una aldea libanesa de la montaña, que ya casi forma parte, en torno a los años cincuenta, de los sueños en trance de ser olvidados.

No voy a entrar en un campo que no me corresponde, pero sí dejaré dicho que algo hay en esa literatura árabe, se exprese en árabe o en otras lenguas, que supone llamar indirectamente a las cosas por su nombre. La pregunta que se responde con la anterior afirmación sería ¿porqué la novela *La roca de Tanios* de Amin Maaluf ganó el Premio Goncourt? ¿Por qué una obra, menor si se quiere, de un escritor extranjero, gana uno de los premios literarios con más solera de Francia, sumándose a experiencias anteriores? Sencillamente la respuesta está en la afirmación que se hacía

y que puede matizarse con la idea de que es una novela actual que, planteando una anécdota mínima y fingiendo una reconstrucción histórica, incide directamente en la cuestión de los orígenes y del destino futuro del hombre y, lo que es más llamativo, resuelve ambos enigmas por la vía, plenamente satisfactoria, del misterio mantenido, de la necesidad salvadora de la inclusión del misterio en la vida del hombre.

Estos textos, en principio arqueológicos, se van cargando de referentes para darles un nuevo uso y en ese rastreo arqueológico arrastran materiales de diversa procedencia. Si del capitel hacemos una basa, qué impide que el fuste de la columna provenga del enrejado de un convento de clausura. Qué prohíbe que tomemos elementos de la revelación monoteísta, los amasemos junto con elementos de la más pura sacralidad pagana, los adobemos con unas pizcas de sal de las ideas animistas y terminemos cociéndolos en la olla de la última ideología inventada por el hombre y marcada por el más puro de los alientos laicos o laicistas, habiendo, sobre todo, perdido el miedo a los relativismos y apreciando el valor inmenso del sincretismo más abierto y creador, que ahora, para no temerlo, llamamos interculturalidad.

En ese amasar las experiencias de corazones que han latido y laten en épocas muy distintas, no sólo se pueden reutilizar o aparecen reutilizados objetos sensibles -recordemos la definición de símbolo que apuntábamos- de diversas procedencias, sino que también responden a concepciones de la actividad creadora muy diferentes, hasta opuestas, que se concretan en géneros literarios cuyo contenido, fines y orígenes eran muy diferentes de lo que entendemos hoy por un género literario concreto o que ni siquiera se hallaban definidos como los definimos hoy.

Si se me apura, no sólo -puesto que hablamos de literatura parece obligado hacer mención de géneros y recursos literarios- de la literatura se toman materiales formales para cargarlos con nuevos contenidos, sino que se toman de todas las artes; de la música, de la pintura, de la fotografía, del cine, y de otros ámbitos como la historia, la filosofía, el periodismo y de todo aquello que el hombre ha fabricado a lo largo de toda su existencia pensante.

Dicho de otro modo, el símbolo no sólo se manifiesta en el uso concreto de elementos sensibles, que casi identificamos con objetos, cuyo significado se enriquece por la acumulación de referentes. Es también simbólico el empleo de determinados géneros y de determinados recursos literarios, en lugar de otros posibles.

Incide en la construcción simbólica la elección de una determinada época histórica en la que se sitúa una narración, el tema que se escoge, la selección de los personajes y la expresión de su

psicología o la ausencia de ella y el hecho de que aparezcan como estereotipos, constituyendo casi arquetipos. Hecho este último que, en ocasiones, se ha señalado como defecto de determinadas piezas literarias árabes contemporáneas, potenciando en cambio otras que parecen más «realistas» en la descripción y actitudes o actuaciones de los personajes.

Es significativo que se recurra a la narración breve, frente a la novela, o que se recurra al género epistolar o a otros modos literarios, prefiriéndolos frente a otros. Forma y contenido se aúnan para crear el símbolo o, más bien, para crear un universo simbólico en forma de caja china, en donde unos símbolos encierran a otros y nos producen el efecto del espejo dentro del espejo. Así también ocurre en la poesía, donde se hallan viejos tópicos renovados y reutilizados que remiten, no sólo simbólicamente, a una tradición, sino que son, igualmente y en sí mismos, señas identitarias de una sensibilidad estética particular y propia y, de alguna manera, irrenunciable.

Otro aspecto importante que se irá considerando a lo largo de esta lectura de textos diversos, marcada por las percepciones y las sugerencias en el diálogo autor/lector, será el marco temporal. Despreciando el tiempo y el ritmo formales en que determinados relatos, poemas, piezas teatrales se nos ofrecen, perdemos otra de las señales simbolizadoras de los textos.

Si el análisis se contenta con señalar las diferencias entre los valores contextuales del sistema verbal árabe, lo que se ha dado en llamar el carácter aspectual del verbo árabe que necesita de marcadores temporales, estaremos perdiendo de vista, salvo que queremos entender el sistema español verbal como un sistema subjetivo de valoración del tiempo, toda una serie de sugerencias de atemporalidad de los conflictos planteados por los diversos autores. Conflicto fundado en las distintas valoraciones que las distintas filosofías y religiones han hecho y hacen del concepto tiempo, perdiendo de vista lo que significa contingencia frente a duración y los valores literarios y de análisis filosófico y psicológico que supone esa dialéctica.

En alguna medida y siguiendo a G. Bachelard en su *Dialectique de la durée*, no queda sino evaluar que el recurso al pasado, la recuperación arqueológica de géneros, motivos, temas, personajes y objetos, de la que hablábamos más arriba, se hace precisamente en una inscripción en la dialéctica entre duración y contingencia. La relación directa, entonces, que se establece entre presentación formal y combinatoria temporal, marca también otra dialéctica importante y esencial que es la que se establece entre fantasía y realidad y, si se apura el argumento, entre deseo y realidad, volviendo, si se descubren las claves en cada uno de los ejemplos, a lo que se decía más arriba: una supuesta fantasía que no sólo apunta a la consecución del imposible y a la asunción de

lo misterioso como un valor positivo en sí mismo, sino a la más profunda de las utopías presentes de transformación de una realidad comprendida en toda su hondura.

En este sentido, insisto una vez más, se pueden hacer lecturas superficiales, romas en la imaginación o simplificadoras y escolares que presten su importancia a un autor porque su obra supone casi un documento histórico.

Esa crítica, dejará de lado, porque para ella supondrá un juego formal de imaginación romántica y delirante, un relato como el de Mahmud Taymur, *La flor de la danza*, traducido al francés como *La fleur du cabaret*, con lo cual ya se deja ver cómo no se ha entendido el mensaje. Este cuento, en realidad, es un juego de tensión dramática, ensoñada, perfectamente inmerso en la dialéctica contingencia/duración. No verlo así nos obliga a no saber encajarlo en la obra de este prolífico autor egipcio de cuyos relatos se ha hecho un paralelo con Maupassant, cuando a cualquier lector español, lo primero que le sugiere el conjunto de esta obra es la novela picaresca, con su carga de duración y si se quiere de retrato de la eterna pasión humana, o precisamente este relato, que ofrece claras conexiones con las *Leyendas* de Bécquer que, en una primera lectura, pueden parecer un juego de delirios o una recuperación fantasmagórica de la Historia.

Por otra parte, la literatura árabe, como las literaturas occidentales y las de otros lugares del planeta, aparece incardinada en una tradición cultural que, a su vez, viene profundamente marcada por la impronta del islam. Muchas veces se ha afirmado, casi alegremente, que el islam es una religión que carece de mitos y por ello la cultura árabe no ha producido epopeyas. Esta afirmación que en buena medida es cierta, en esa misma medida es absolutamente falsa. El imaginario humano no puede prescindir de los mitos para expresar aquello que no se puede decir con la palabra llana o ni siquiera se puede definir mediante todo un sistema filosófico. Es cierto, como ocurre con todas las religiones y en particular con las religiones «reveladas», que el islam niega que la narración de la Creación, por ejemplo, sea un mito; es una verdad directamente revelada por Dios al hombre. Y esto es tan cierto como que hay día, si nos situamos en el plano profundo de la fe. Pero, también en la perspectiva de la fe, el islam admite y consagra que los modos de actuación de Dios y cómo manifiesta su voluntad al hombre han de adaptarse estrictamente a la capacidad que el hombre tiene de comprender o de asimilar. Si el hombre resuelve o se aproxima a los grandes enigmas elaborando mitos, podemos decir que Dios es el mayor creador de mitos y eso es precisamente lo que «revela» al hombre; historias míticas susceptibles de ser comprendidas por los seres humanos. Dios mismo así lo confiesa cuando en el texto coránico dice que va a contar la más hermosa de las

historias o el más hermoso de los cuentos al iniciar el relato de la experiencia del bíblico José. De este modo, el islam no sólo recibe mitos, sino que los transmite y los conserva, los glosa, los desarrolla y les da un nuevo sentido cargado de exigencias éticas ¿De dónde toma todo ese material? De una larga tradición cercana e integrada por los árabes del desierto que reciben la «revelación». La tradición abrahámica del islam es un reflejo claro de la adopción de esa herencia secular y de su transmisión, siempre tocada de un nuevo espíritu de mayor pureza y de superación.

Si esto es así, lo que resulta extraño es que la cultura árabo-musulmana no desarrollara un género literario como la epopeya. Pero ésta es una cuestión que puede resolverse simplemente cambiando el punto de mira. La estricta conservación de los «dichos y hechos» del Profeta Muhammad, vista como expresión de devoción religiosa, apunta a la preservación de un modelo espiritual y de fe. Pero, contemplada como expresión literaria, lo que ofrece es el modelo o arquetipo del imaginario colectivo que recrea en un mismo personaje al héroe fundador, al jeque justo y poderoso, al líder que conduce a su pueblo y lo saca del aislamiento y la opresión de la ignorancia. No en vano los musulmanes llaman a la época preislámica la *yahiliyya*, la edad de la ignorancia. A esos tiempos de caos y tinieblas se les atribuyen todos los males que quedan superados gracias a un elegido que transmite la voluntad de Dios.

Además, si consideramos que el lenguaje de las artes es un lenguaje igualmente analógico como lo es el de la religión, no hay contradicción ni irreverencia en las afirmaciones que acabamos de hacer. En la medida en que una religión recoge todas las ensoñaciones del hombre en relación con el misterio y las dota de una ética, en esa medida una religión es «verdadera» y cumple su función salvadora y, desde la perspectiva de la fe, da al hombre una absoluta certeza.

Sin embargo y por otro lado, no debemos olvidar que, por mucha impronta que una religión deje en la cultura que contribuye a desarrollar y aunque las religiones suponen inevitablemente la existencia de una «comunidad de creyentes», las situaciones límite son siempre vividas por el hombre en su total y absoluta individualidad y soledad. Amor y muerte, las dos experiencias fundantes, son aquellas que enfrentan radicalmente al individuo consigo mismo y las respuestas colectivas, en el centro de esas experiencias, dejan de tener sentido o lo tienen en un segundo momento.

El instante primero es aquel en que el individuo mira de frente al amor o a la muerte y se siente solo en el Universo y, cuando trata de expresar «su» sentimiento ante esos acontecimientos básicos, no puede recurrir a soluciones globales, precisamente porque en ese preciso momento

cobra conciencia de su diferencia y de su carácter de individuo. Ahí, la religión, la filosofía, la ideología o lo que queramos no taponan la angustia ni resuelve los enigmas más que en un segundo movimiento del espíritu. Lo que los mitos expresan es ese momento sin palabras de la experiencia total y fundante y esos mitos pueden tener una vida visible o invisible, entrando a formar parte de la estructura de una religión o engrosando los hallazgos de las artes o permaneciendo en el fondo oscuro del corazón de un ser humano.

Por todo ello, será fácil encontrar en este libro piezas literarias que reconstruyan a su modo y con un nuevo significado los mitos del «paraíso perdido» o de la «isla feliz», los «mitos de iniciación» y de «lucha contra el dragón», así como la recreación del «tiempo sacral» o tiempo sin fin o del «espacio divino» diferente del lugar que ocupan los humanos. Estos nuevos mitos, o viejos mitos renovados, no son exclusivos de la literatura árabe contemporánea, han venido surgiendo en ella en los últimos quince siglos, como ya lo hicieron en la época preislámica, como lo hizo el islam, dotándolos de una dimensión diferenciada y trascendente, o como, en definitiva, pervivieron en la poesía y la prosa profanas de todos los tiempos y, en particular, en los tiempos en los que la angustia de vivir, individual o colectiva, se hizo más presente.

Por último, la selección de los textos objeto de lectura se mueve entre dos polos; el puro gusto personal y una justificación objetiva de la elección. Es decir, de algún modo los textos están aquí porque sí, porque figuran entre mis favoritos, porque de tanto amarlos no puedo dejar de leerlos y releerlos. Las sucesivas lecturas, por otra parte, me han dado ocasión para ahondar en ellos, para dejar volar mis sentidos y pasiones sobre su letra, para leerlos en superficie y en mi propio interior. Su inclusión, pues, no es arbitraria. En ellos se pueden rastrear todas las tensiones y aspectos a los que he hecho referencia más arriba. Además, he de decir que esa lectura repetida ha estado inspirada y apoyada en la lectura de otros textos de autores a los que quiero citar aquí, pues a ellos debo la confirmación de lo que mis percepciones me apuntaban. Si hiciera una lista exhaustiva resultaría no sólo pedante, sino también insufrible, así que sólo nombraré a los que me aportaron más iluminaciones: Pedro Martínez Montávez, Antonio Blanch Xiró, Carlos Gurméndez, Mircea Eliade y Gaston Bachelard. Ellos me confirmaron en mis sospechas, me animaron en mis búsquedas y me llevaron de la mano hacia otras lecturas igualmente provechosas. También quiero darle las gracias, al finalizar esta introducción, a Luis Girón, por su paciencia, por su labor de corrector de estilo y por sus valiosísimas sugerencias, fruto de su inapreciable sensibilidad.

Espero y deseo que mi lectura particular de estas páginas haga que muchos más ojos descubran

la literatura árabe contemporánea, fundamentalmente, pero también la de otras épocas, y aprendan a apreciarla. Me parece que, a pesar de haber entrado en la lista de los Nobel, sigue siendo una literatura olvidada y prejuizada. Ojalá salga de ese olvido y de esa situación de prelectura.

CAPITULO I

EL PAJARO DEL MAL

Este primer capítulo lo vamos a dedicar a uno de los principales renovadores de la literatura árabe contemporánea, miembro de la generación de poetas emigrantes (*Mahyar*), Mijail Nayma (Biskinta, Líbano, 1889-1988), de familia cristiana ortodoxa, cursó estudios en escuelas pertenecientes a su iglesia, tanto en su tierra natal como en Nazaret (Palestina) y en el seminario de Poltava (Ucrania). En 1912, emigró a los Estados Unidos de América y se licenció en Derecho en la Universidad de Washington. Ejerció como periodista, crítico literario y fue fundador del círculo literario, compuesto por escritores árabes emigrados en EE.UU., llamado *Al-Rabita al-qalamiyya* (1920). En 1932, regresó a Líbano y se instaló de nuevo en su aldea natal, llevando una vida retirada pero publicando con periodicidad hasta poco antes de su muerte, acaecida en Marzo de 1988, cuando casi contaba cien años.

En 1970, se publicaron en Líbano sus obras completas, entre las que se encuentran numerosas colecciones de relatos breves, ensayos de crítica literaria, piezas teatrales, poesía y la biografía novelada de su gran amigo y compañero de aventuras literarias Yubran Jalil Yubran.

Este autor, pese a ser uno de los más relevantes de la literatura del *Mahyar* (emigración árabe) y uno de los maestros indiscutibles de la moderna prosa árabe, no es muy conocido en España. En algunas antologías de poesía moderna, en manuales o en colecciones de cuentos de diversos autores, se han recogido algunas de sus piezas, como es el caso de la *Antología de Poesía Contemporánea*, publicada hace unos años por Leonor Martínez¹, la *Introducción a la Literatura Árabe Moderna* de Pedro Martínez Montávez² o el librito de Rosa Martínez Lillo, *Cuatro autores de la «Liga Literaria»*. Yubran Jalil Yubran, Mijail Nuayma, Iliya Abu-Madi, Nasib Arida³, así como en el libro de Juan Pedro Monferrer, que tradujo, no hace mucho, algunos de sus relatos bajo el título *Encuentro*⁴. En 1989, publiqué yo una selección de cuentos de Nayma con el título de una de sus colecciones *Érase una vez...*

¹ Madrid, 1972.

² Madrid, 1974.

³ Madrid, 1994.

⁴ Córdoba, 1998.

Precisamente a esta última colección de relatos breves, aparecida en 1925, pertenece *El reloj de cuco*. Un análisis simplista de esta narración breve la supone una construcción idealizante y maniquea del enfrentamiento entre Oriente y Occidente. Una lectura, que podría tacharse de «imaginativa», pone de manifiesto que el análisis resulta mucho más complejo, que los valores encerrados en esta narración van más allá de una visión dicotómica de un universo dado en un momento histórico concreto y avalado por la experiencia personal de un determinado autor. Esta pieza, entre otros relatos de Nayma, se mueve en ese juego ambiguo y sugerente nacido de la tensión entre realismo e idealismo o tal vez idealización. Pero también en la tensión entre oralidad y escritura.

La idealización o el realismo se expresan mediante recursos simples como son juegos de sombra o luz, de verticalidad, de teatralidad en definitiva. El enmascaramiento también responde al recurso teatral o cinematográfico, así como las idas y venidas del presente al pasado y al contrario. La plástica, el recurso a formas pictóricas, o la música están también a lo largo de toda la narración jugando un importante papel. Todo ello no sólo se mueve en esa dicotomía realismo/idealismo o realidad/ficción, sino que apuntan a la tensión oralidad/escritura. Teatro, cine, pintura o música son modos de gesticulación que acompañan a un mensaje, son géneros para ser vistos y oídos, generalmente en compañía, y no tanto para ser «leídos» en soledad.

Este cuento usa un esquema conocido en las más rancias epopeyas mitológicas: el héroe, tras un desengaño, se lanza por una vía de iniciación y extrañamiento que le lleva más allá del mar. Tras esa experiencia y tras haberse enfrentado a la muerte, consigue derrotar al monstruo, el reloj de cuco, y puede regresar a su paraíso perdido. A su regreso ha alcanzado el conocimiento, tras esa larga y costosa iniciación, y puede transmitirlo. El héroe recobra la palabra, la palabra de sabiduría, que se expresa de modo proverbial.

Este esquema general, contemplado así, podría ser discutible, si no viniera avalado por una serie de rasgos que apuntan en la misma dirección. Forma y contenido, expresados por medio del lenguaje, los símbolos y su encadenamiento e, incluso, la forma sintáctica, presentan resonancias del ámbito de lo religioso o conexos.

El modo en que se expresa esa vuelta al origen es un modo bíblico: comienza la gran epopeya de la creación, por medio de la palabra y, tras ella, el hombre entra en el paraíso, aunque sepamos que había sido arrojado de allí:

Una tarde y una mañana habían pasado y ya en la aldea se había corrido que

el forastero era un americano llamado Tomson, que había nacido en el Líbano, donde había pasado infancia y adolescencia, luego había marchado a otro país, más allá de los mares, donde había trabajado veinte años y agotado sus energías. En este punto recordó el Líbano y quiso volver para recuperar ímpetu y vigor y, así, había escogido nuestra aldea por su buen clima y la belleza de su emplazamiento.

Si, antes de continuar, nos detenemos en la simbología del cuco, ese animal, que pone los huevos en el nido de otra ave para que se los incube, atacando la intimidad del nido, el lugar de refugio por excelencia, entenderemos que ataca a la vida en su mismo origen⁵. El cuco amenaza con acabar con la vida misma y al héroe no le queda otro remedio que acabar con ese producto del mal. Inútil es hacer más hincapié en las representaciones del mal, en todas las mitologías, por medio de animales.

Este animal, por otra parte, no es producto de la naturaleza, es un pájaro mecánico. La enorme cantidad de cuentos populares en los que aparece un pájaro mecánico, que embauca a quienes oyen su canto y las relaciones de estos inventos mecánicos con la magia y los hechizos son evidentes.

Pero es el punto en el que el héroe se transforma en sabio-profeta el punto más interesante de esta historia. No es él mismo quien transmite su sabiduría, es un «discípulo» quien la transmite y además la recoge por escrito para dejar constancia de ella, convirtiéndola en una epístola:

Conservo en mi cartera una carta que considero como el mejor regalo que jamás, hasta el día de hoy, nadie me haya hecho.

En esta epístola, el «discípulo» da cuenta de las enseñanzas del maestro:

Recuerdo cantidad de dichos de Bu-Maaruf ¡Ojalá los recordara tal cual los pronunció! Aunque expresados por mi jibosa lengua, aquí tienes algunos: "de la tierra viene tu vestido, de la tierra es tu comida, en la tierra está tu morada" ... "En la tierra existe un aroma desconocido en las tiendas de los perfumistas". "La tierra es la primera azora del corán de la vida: quien la lee ya no necesita leer más libros". "Es feliz quien así se siente donde quiera que esté y desgraciado, el que corre tras la felicidad en cualquier lugar"...

Siguen casi dos páginas de «proverbios y enseñanzas del maestro». Para finalizar con un a

⁵ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 5ª ed. París, 1992, p. 157. Véase «Le Nid» en G. Bachelard, *Op. cit.*, pp. 92-104.

modo de *mashal*⁶, una parábola rabínica o evangélica, *mazal* (en árabe), que aunque no posee la fórmula comparativa típica, no carece de resonancias de este género y constituye un modelo de los constantes trasvases entre literatura profana sapiencial y literatura religiosa del mismo tipo, pues todas ellas cumplen la función de presentar una ética práctica:

"He visto a un hombre cerniendo la tierra y espurgando unas pepitas doradas y brillantes y arrojando el resto después. He visto a otro sembrar, en la tierra que el primero desechaba, granos de trigo. Al cabo de un año, vino una gran hambre sobre la tierra y vi al primer hombre de rodillas ante el segundo y en la mano sostenía unas piezas amarillas y brillantes y decía: ¿No me venderías una medida de trigo, aunque fuera por veinte dinares? Y oí al dueño del trigo responder: Yo me conformo con la cosecha que mi tierra da, confórmate tú con la que da la tuya".

Nayma es, por supuesto, un autor cristiano, aunque más bien por su origen que por su ideología. Sin embargo la tradición cristiana, en ésta y otras obras suyas, se suma a la tradición islámica y a otras tradiciones más antiguas, sin violencia y formando un único cuerpo armónico.

El texto de Nayma se ha venido analizando como un texto escrito por un autor influido por el surrealismo⁷, cercano a los planteamientos de la filosofía de la naturaleza, atraído por las adquisiciones del psicoanálisis y en busca de una identidad árabe en contraste con la identidad occidental. Pero si a estas aproximaciones a su obra, sin duda certeras, no se añade la presencia del fenómeno religioso, como expresión máxima de la aspiración humana de espiritualidad y superación, el análisis quedará menguado y no se hará comprensible toda su profundidad. Se habrá perdido la comprensión de los valores simbólicos del relato que, apoyado en resonancias religiosas de diversa procedencia, ganan en profundidad y extensión, pero que, además y en definitiva, remiten a un fondo arquetípico o, al menos, prototípico común desde una visión antropológica.

⁶ Véase M. Ayali y L. F. Girón, *Te voy a contar un cuento... Parábolas de los rabinos*, Madrid, 1992.; R. Blachère, *Histoire de la Littérature Arabe des origines à la fin du XVème. siècle de J.C.*, 3 vols. Paris, 1952.

⁷ Me permito recordar que en el Segundo Manifiesto del surrealismo (1930) A. Breton señalaba que: "Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto"; en André Breton, *Manifestos del Surrealismo*, 5ª ed. Barcelona, 1992, pp. 162-163. Este planteamiento que, sin duda, informa en alguna medida la obra de Nayma, no excluye que el autor libanés se aparte de los postulados surrealistas, especialmente en la medida en que no sólo no es iconoclasta, sino en la medida en que crea toda una imaginería y reutiliza elementos en una revolución radical no arrasadora.

Si el esquema de epopeya y, por tanto, la remisión al campo de lo mítico pueden restar veracidad a la historia que pretende ser ejemplar, inmediatamente se desciende al detalle exacto de fechas y documentos que prueben su existencia real:

Conservo en mi cartera una carta que considero como el mejor regalo que jamás, hasta el día de hoy, nadie me haya hecho.

La recibí a primeros de Mayo de 1922...

La historiografía árabe se apoya en dos puntales de suma importancia. Por un lado, en el reconocido prestigio de quienes transmiten la noticia⁸; la veracidad de los transmisores pasa, necesariamente, por exhaustivos exámenes de su existencia y de su presencia en el lugar de los hechos o en el conocimiento de quien pudiera, a su vez, haberles transmitido el relato del acontecimiento. Por otro lado, la verdad de lo narrado queda atestiguada por la datación exacta de los hechos. Para contrarrestar el efecto del relato mitológico, el cuento se inicia con una carta que el autor se limita a transcribir. Esa carta tiene una data, como hemos visto, pero, enseguida la veracidad va a quedar otra vez en entredicho porque el remitente no da su nombre:

... la lei y no hallé en ella el menor indicio para deducir quién era el remitente, ni cuál su lugar de residencia. Lo único que me fue dado averiguar, por el sello y el matasellos que había en el sobre, es que había sido expedida desde una pequeña aldea libanesa.

La historia ha de quedar fijada en anales y crónicas, en tanto que los relatos legendarios, fantásticos o míticos son, aunque se conserven por escrito, para ser recitados o transmitidos oralmente.

La tensión entre oralidad y escritura es la primera manifestación que se nos ofrece en este cuento. El recurso al género epistolar tiene una múltiple virtualidad; en primer lugar, dar historicidad al relato, por tanto veracidad. Este recurso se repetirá a lo largo del cuento. Sin embargo, esa historicidad se pierde en el momento en que el relato se descubre como anónimo.

La carta se refiere a un emigrante libanés. Pongámonos en situación. Imaginemos un emigrante

⁸ Este argumento de autoridad que otorga veracidad a los acontecimientos transmitidos es muy semejante al ya empleado con anterioridad en la tradición religiosa musulmana para la transmisión del *Hadiz*, la tradición del Profeta, en la que un *isnad* (cadena de transmisores contrastada) convierte a la noticia narrada en «canónica» y aceptada como veraz. No obstante, podríamos pensar que el 'argumento de autoridad' es un recurso muy antiguo, anterior al islam y que éste simplemente sanciona y convierte en una ciencia que permite asegurar la veracidad de hechos de suma importancia para la vida de fe de una comunidad.

de una aldea libanesa que escribe una carta. La carta llega a la aldea, dirigida a uno de sus habitantes, pariente o amigo del emigrado. Probablemente, el destinatario sea analfabeto, estamos en el primer tercio del siglo XX. El destinatario coge la carta y se la lleva al cura de la aldea, al maestro, al jeque druso o al alfaquí musulmán, que son los únicos letrados, para que la lea. La carta ha dejado de ser un escrito, se ha convertido en un texto oral.

La oralidad va acompañada de gesticulación. Pensemos en ello un momento. Ya no es un texto en prosa que uno lee para sí, sino que es un texto teatral que alguien ha de representar para nosotros, para que comprendamos el mensaje. El texto teatral no se escribe para un único espectador, necesita de un público más amplio, no es un texto personal, sino universal.

En el mismo sentido puede entenderse el recurso a los proverbios. Los proverbios se pueden leer en un libro, uno tras otro, desconectados de la realidad, pero donde adquieren su fuerza es en la realidad de la circunstancia oportuna en la que se pronuncian: se han de decir en el momento justo y adecuado, ante quienes deban escucharlos para aprender de ellos⁹.

El cuento comienza con una dedicatoria que es un proverbio y las bases de la tensión entre mito y realidad están servidas:

*El mejor de los obsequios
es aquel cuyo donante desconocemos.*

El recurso al género epistolar no es sólo un modo común, que se encuentra en casi todas las literaturas, sino que es un modo tradicional de la literatura árabe, en la que constituye un género peculiar que pierde pronto su carácter utilitario, si alguna vez lo tuvo, para transformarse en algo semejante al ensayo¹⁰. Es curioso señalar, insistiendo en la oralidad, que el género epistolar nace en esta literatura, en los inicios del islam, a la vez que la *jutba* (discurso). La pregunta que se plantea es ¿se trata de una forma literaria escrita frente a otra oral o ambas participan de una única realidad esencialmente oral?

La carta en sí misma comienza de un modo muy realista:

*Ayer, en esta aldea, murió un gran hombre, al que hoy hemos enterrado, y
aquí estoy escribiéndote, cuando aún en mis manos quedan huellas de la tierra*

⁹ De hecho, en las colecciones de proverbios y refranes árabes, los compiladores los agrupan junto a la anécdota, real o ficticia, en la que se supone se pronunciaron por vez primera.

¹⁰ Véase como ejemplo Fernando de la Granja, *Maqâmas y Risâlas andaluzas, traducciones y estudios*, 2ª ed., Ed. Hiperión, Madrid, 1997.

de su tumba.

Nosotros, hombres y mujeres de la aldea, le hemos dado sepultura; desde los mayores a los más pequeños, incluidos los dos sacerdotes (el de la Iglesia Oriental y el de la Iglesia Occidental), ya que ambos se lo disputaban como feligrés, aunque ninguno tuviera argumentos convincentes para tal cosa, pues el difunto asistía a una y otra Iglesia por igual. Sin embargo, es claro, que no profesaba ninguno de los dos ritos, ni recibía los misterios divinos de ninguna de las dos. Vista la falta de acuerdo, lo hemos enterrado sin responsos, incensarios, ni velas. Es la primera ceremonia de estas características que yo he presenciado.

Si te digo que cada puñado de tierra que, hoy, he ayudado a extraer de la fosa, para, luego, volverlo a ella con mis propias manos, iba mezclado en lágrimas - las mías y las de todos los presentes- créeme, porque no soy escritor ni poeta.

La impresión de realismo no puede ser más fuerte cuando se trata de la muerte de un hombre y de su entierro. Por si resultase insuficiente, se alude a la existencia de dos iglesias y a la de unos sacerdotes que se disputaban al difunto. La alusión al conflicto permanente entre las diversas confesiones religiosas en el Líbano no sólo pretende localizar geográficamente la narración, sino que la sitúa en un contexto social e ideológico preciso y real.

La muerte da lugar, como no podría ser de otro modo, a una serie de reflexiones filosóficas que no van tanto en la línea de lo realista, sino más bien en la línea del idealismo, planteando un nuevo matiz en la dialéctica realidad/fantasia que se transforma en realidad/idealidad.

Para que el planteamiento de carácter espiritual e idealizante quede más patente, el texto toma un ritmo rápido y creciente, marcado por frases breves inicialmente que, poco a poco, se van extendiendo y complicando sintácticamente. El efecto producido recuerda al ritmo de los refranes, que al ir engrosando y cargándose de contenidos, remiten a las invectivas proféticas.

La influencia bíblica es manifiesta, sobre todo en esa estructura oracional que acompaña al contenido; la epístola de Pablo de Tarso a los Corintios (cap 13) tiene un esquema semejante. Pero, de un modo más amplio, la influencia coránica también puede percibirse, pues, a lo largo de la revelación, desde las azoras más antiguas a las más recientes, el estilo se vuelve cada vez más complejo y del tono imprecatorio, rápido, alusivo, casi vertiginoso, se va entrando en un estilo más complejo, más remansado, a veces hasta premioso, que se detiene en narrar con detalle largas y complejas

historias. Una vez más, podemos plantear si se trata de influencias de procedencia diversa, tradición cristiana o judía, tradición musulmana, o un fuerte substrato común semita que rebrota o más bien es permanente¹¹.

La espiritualidad que subyace puede ser entendida como bíblica o coránica, no sólo por los aspectos formales que señalaba sino por el tratamiento de los temas y por el contenido y las alusiones directas. La tradición coránica¹² aparece explícitamente en las referencias a la vanidad y mendacidad de los poetas:

La grandeza que vosotros, el clan de literatos y poetas, contempláis en vuestros propios espíritus o en los de los demás no es sino un borbotar de huesos en una marmita, mientras que no oís el lento cocer de ollas llenas de aromáticos alimentos, ni sois capaces de ver lo que contienen.

Quien escribe un libro de éxito o compone una colección de poemas solicitada, ese es grande. Quien crea una nueva diversión para la humanidad, ese es grande. Quien pinta un hermoso cuadro, ese es grande. Quien gana una batalla, es grande. Esta gloria sí la veis y sí la oís porque es estrepitosa. Pero la grandeza silenciosa, a ésa vuestros oídos son sordos y vuestra vista fatigada y ciega. ¿Qué os ha sido concedido oír si no podéis escuchar la voz de la grandeza silenciosa, qué ver, si no contempláis la faz velada de la grandeza?

El héroe de esta historia no es un héroe corriente, no es como cualquier individuo cuya memoria deba ser recogida por los libros de historia, porque él es un arquetipo, un héroe mítico, como los de la antigüedad:

Aquel a quien hemos enterrado hoy jamás compuso un libro, ni un poema, ni esculpió una estatua, ni descubrió un remedio, ni inventó un nuevo riesgo para la humanidad. Y, a pesar de todo, fue grande ayer, lo es hoy y lo seguirá siendo mañana. ¿Por qué?, porque dejó que su alma se perdiera y luego la recuperó. Porque luchó contra el reloj de cuco y lo venció.

Hasta hoy no he oído de ninguno de vosotros que fuera capaz de vencer al reloj de cuco.

¹¹ Véase Montserrat Abumalham, *Islam*, Madrid 1999 o de la misma autora, *El Islam. Xde religión de los árabes a religión universal*, Madrid, 2007.

¹² Qur. 26, 224-226. Aunque este carácter mentiroso de los poetas sea un tópico común a otras culturas, por ejemplo ya aparece en el griego Solón, cfr. Carlos García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, 3ª ed. Madrid, 2001, p. 21.

Señor mío, cuando llegues a perder tu alma y luego la encuentres, cuando derrotes al reloj de cuco, entonces, seré el primero en dar testimonio de tu grandeza.

Hace dos años, este hombre llegó hasta nosotros, sin conocer la aldea ni a nadie en ella y sin que nadie supiera de él.

Aún ahora, todo el mundo sigue desconociéndole, excepto yo, ya que tuvo a bien hacerme partícipe de su secreto, antes de morir. Y aquí estoy, en este instante, haciéndote de ese secreto confidencia.

La clara alusión siguiente a las invectivas coránicas contra los poetas que si dicen, mienten, deja en el espíritu del lector familiarizado con la tradición árabe un sabor especial y le invita a creer en la verdad del relato que tiene ante sus ojos, pues no viene de ningún poeta.

El personaje protagonista, además, ha ido cobrando ya en estas pocas líneas iniciales del relato, un cierto aire misterioso que se percibe en el final del párrafo anterior y que seguirá manifestándose en adelante, pues corresponde a todo héroe-profeta preservar un espacio para el misterio. Poetas y profetas son en la tradición semita y en otras los únicos capaces de transmitir ese misterio. Sin embargo los poetas son más dados a divulgar los secretos sin atender a quien oye, mientras que los profetas son más fieles a la palabra:

No soy tan necio como para perderte que lo guardes. Yo os conozco, pandilla de escritores y poetas, ni celáis un secreto ni cumplís una promesa. Todos sois unos chivatos indiscretos; si no rebeláis el secreto con la lengua, lo hacéis con la pluma, y cuando no tenéis mejor cosa que hacer, hasta reveláis los secretos de vuestra propia alma.

La personalidad del héroe, en cierta medida misteriosa, contribuye a la alternancia de esa oposición entre lo real y lo fantástico o mítico. Los párrafos que siguen suponen un constante juego de ascensos-descensos desde la percepción de realidades cotidianas a una idealización de ese entorno y de su relación con el recién llegado. Las preguntas de los aldeanos acerca de un forastero no son producto de curiosidad malsana o del cotilleo propio de lugares pequeños y apartados en los que ya es tópico que cualquier novedad corra de boca en boca; aquí es un interés noble, cargado de generosidad y deferencia hacia el huésped, con lo que el imaginario de la hospitalidad beduina pasa a primer plano, en una forma de reivindicación de lo más significativamente árabe, en esa búsqueda permanente de la identidad que subyace en toda la anécdota:

Tú eres libanés y conoces el carácter de los aldeanos del Líbano, especialmente de los de una pequeña aldea. Si a su puerta llama un extranjero, no se la cierran en las narices, ni le dan de comer con la mano derecha, para con la izquierda arrebatarse la bolsa. Por contra, se exceden en el interés; esta es una actitud común a los aldeanos de cualquier lugar si les cae entre las manos un extranjero: ¿Quién es, de dónde, por qué? y otras preguntas parecidas.

El encuentro entre los dos hombres, sin embargo, es mágico y espiritual, situándose inmediatamente en el plano de la fraternidad universal y, sobre todo, en el de un encuentro armónico con la naturaleza. Las ideas orientales de carácter panteísta se hacen presentes a cada instante en el pensamiento de Nayma y lo que sería una conversación natural entre dos personas adquiere inmediatamente un tono idealizante y sobrenatural:

Al día siguiente de su llegada, vi a aquel hombre. En la forma en que me miró percibí cierta aceptación, pero al tiempo en sus ojos había como un aire a la defensiva. Era como si su mirada me dijera: Acércate a mí, hermano; y a la vez: No me toques. Me acerqué, pero sin rozarle, como cerca y lejos de él a un tiempo, hasta que llegó un día en que no sólo le toqué, sino que le abracé hasta fundirme con él. Ese fue el día en que me abrió su pecho y me dijo: Este soy yo. ¿No ves cómo la gente camina por la vida en secreto?. Un ser humano se acerca a otro en la medida en que pueden hacerlo los que se asemejan en la apariencia: Este sigue siendo un misterio y aquel lo es también.

Aquí es donde se acaba la aproximación y el hombre se aleja de su semejante en la medida en que cada cual quiere ocultar sus secretos. En el momento en que un ser humano descubre su secreto a otro, en ese preciso instante, el tiempo queda anulado, desaparece el concepto de espacio y los hermanos se encuentran. Verás por qué lo digo.

¿Has pensado alguna vez que lo espontáneo es más verdad que lo dictado por las leyes ciudadanas que son una apariencia falsa?

La constante alternancia en el relato de un plano de reflexión filosófica, de análisis del universo, y de un plano de cotidianidad, de ejemplos de la vida diaria que avalan y justifican las conclusiones expuestas antes, invierte, de algún modo, el orden lógico de un razonamiento. Es más un procedimiento psicoanalítico que de análisis lógico, pero incide en el aspecto de ir de un plano

ideal a un plano real y ambos se justifican mutuamente, con lo que uno se convierte en simbólico del otro y al contrario, recurso, por otra parte, frecuente y casi diría que obligado en la poesía árabe más antigua.

En cierta medida, estamos frente al recurso «platónico» que se traduce en la constante de verticalidad frente a horizontalidad. Sin embargo, este modo de contemplación de los hechos se corresponde con la concepción semítica de la realidad, perfectamente expresada en los viejos mitos mesopotámicos: el mundo de los hombres ha de corresponderse con el de los dioses.

Este modo de entender el mundo terrestre como reflejo del mundo celeste va acompañado de la adecuación de los nombres a la realidad que expresan, lo que sin duda redundará en el aire semita del texto¹³. Dicho de otra manera, la identidad del objeto contemplado no queda definida mientras no se lo nombra. La fuerza de la palabra en el mundo semita y en el mundo árabe, en particular, toman aquí una expresión directa. La palabra es la acción misma, la realidad misma, profunda y esencial¹⁴:

Creo esto porque los seres naturales tienden siempre a adecuar el nombre al objeto y en cuanto sospechan de la falta de concordancia entre ambos, recurren a motes, apodos o a lo que llamamos "alias". Mister Tomson... Mister y tomson; dos palabras sin ningún contenido para los habitantes de una aldea libanesa y, para mayor abundamiento, de esas que se enredan en la lengua y que además no revelaban nada acerca de lo que ellos habían llegado a intuir en aquel hombre.

Así era más conforme a sus gustos y a su naturaleza darle a Mister Tomson un apodo como el de Bu-Maaruf.

¡Bu-Maaruf!, ¿sabes a qué alude un aldeano libanés con la palabra maaruf? Coge todas las virtudes que la humanidad, desde Adán hasta hoy, ha conocido: cariño, dulzura, afán conciliador, agrado, calma, generosidad; tómalas y mézclalas y tendrás lo que es maaruf. Y si los habitantes de una aldea libanesa se han puesto de acuerdo para apodar a un hombre Bu-Maaruf, ten por seguro que ese hombre es una de esas cosas que por error se le escapan al tiempo.

El personaje, como todo héroe mítico, escapa al tiempo. No es un producto del tiempo real o

¹³ Véase p. ej. Jean Bottéro, *Mesopotamia. La escritura, la razón y los dioses*, Madrid, 2004, pp. 239-273.

¹⁴ No hay que olvidar que el propio texto coránico apunta a la Creación del mundo por medio de la palabra, como lo

«histórico», es alguien que lo ha trascendido y se halla en un tiempo sacral; en ese instante eterno en el que lo que ocurre es el modelo originario por excelencia y del cual la vida de los seres humanos en la Tierra ha perdido casi la memoria o, al menos, está muy lejos. El héroe ha superado una serie de pruebas y ha accedido a la sabiduría, que es la que transmite en forma proverbial, pero además viene a refundar la realidad, a devolverle su verdadero significado que los hombres han olvidado. Así como en párrafos anteriores del texto ya utilizaba los proverbios, en los que siguen volverá a hacerlo, añadiendo también breves relatos en forma de parábola o recurriendo a fórmulas que recuerdan el espíritu y la letra de los libros revelados:

Unas pocas semanas bastaron para que Bu-Maaruf se convirtiera en el amigo de nuestros niños, en el amado de nuestros ancianos y en el compañero de todas nuestras alegrías y penas, en el socio en cualquier labor, en el juez de cualquier litigio, en el recurso ante la calamidad o la desgracia. Raro era el día que transcurría sin que oyéramos una nueva hazaña suya hecha en secreto, pero a la que nuestro afecto daba publicidad.

Si intentase relatarte alguna de sus gestas, no podría, porque sólo recuerdo una; desde que Bu-maaruf se estableció en esta aldea no ha emigrado ni uno solo de nuestros hijos. Antes, no nos atrevíamos a esperar el regreso de ningún emigrante aunque habíamos ya despedido a diez, ¡imagínate!. Te pido que te lo imagines, porque si reparas en ello notarás que es algo sorprendente.

¿Cómo consiguió Bu-Maaruf tal milagro?, pues por un medio que es la simplicidad misma. Y lo simple es lo más hermoso que pueda haber en la creación y lo más desacostumbrado entre la gente.

Fue un milagro; Bu-Maaruf consiguió que amásemos nuestra aldea, que amásemos su suelo, su agua, su aire, sus rocas, sus barrancos y llanuras, sus valles y montañas, porque él los amaba con todas sus fuerzas. Y ese amor suyo fue tomando, dentro de nosotros, el lugar del rechazo. Bu-Maaruf nos hizo sentir, comprender y creer que no teníamos vida sin la tierra y que la tierra no es compasiva sino con aquél que de ella se compadece. Y si nuestra tierra no era capaz de amarnos, no habría en todos los Orientes ni Occidentes un sólo pedazo de tierra que nos amase. El que no es capaz de conseguir el amor de su

tierra no lo podrá lograr de ninguna otra. Y quien pierde ese amor ha perdido la vida y será siempre un desarraigado, un extraño allí donde habite, aunque posea montañas de dinero.

En estos proverbios que se deslizan en cascada aparece la forma más extendida de los proverbios clásicos cuajados de paralelismos naturales y antitéticos. Desde el punto de vista ideológico, aflora un rechazo radical del materialismo impuesto por la cultura occidental al que el autor opone la espiritualidad del Oriente. Por ello logra un mayor efecto al apoyarse en formas que recuerdan a las bienaventuranzas o a los proverbios bíblicos:

Recuerdo cantidad de dichos de Bu-maaruf. ¡Ojalá los recordara tal cual los pronunció! Aunque expresados por mi jibosa lengua, aquí tienes algunos: "de la tierra viene tu vestido, de la tierra es tu comida, en la tierra está tu morada y ¡qué necio eres si pretendes burlar a la vida y buscas vestido, comida y morada sin pedirselo a la tierra!". "Al hombre para conseguir el sustento no le queda otro remedio que buscarse un socio; ¡dichoso el que toma por socio a la tierra, ése dormirá tranquilo!". "El comercio es una trampa para cazar dinero. El dinero es un cepo para atrapar los frutos de la tierra y quitárselos a los que trabajan, pero la tierra mata a los que ponen trampas". "Si entierras un grano, la tierra te devolverá diez. ¿Quién se atreverá a señalarte con el dedo y decir: ese es un ladrón? Pero si inviertes un céntimo y te devuelven dos, muchos serán los que te señalen, aunque no lo veas y muchas serán las lenguas que digan: ese es un ladrón, aunque tú no las oigas. La vida, en cambio, ve esos dedos y oye esas lenguas y recuerda lo visto y conserva en memoria de lo oído". "En la tierra existe un aroma desconocido en las tiendas de los perfumistas". "La tierra es la primera azora"¹⁵ del corán de la vida; quien la lee ya no necesita leer más libros"

En la tradición árabe los proverbios suelen ordenarse por la semejanza de sus expresiones o

¹⁵ La fatiha, primera azora del corán, es a la vez una plegaria, así como una declaración de los dogmas y bases de la fe musulmana, su texto es el siguiente: *En el nombre de Dios todo misericordia. (1) Alabanza a Dios, Señor del Universo, (2) el Todo misericordia, (3) el Rey del Día del Juicio. (4) A Ti servimos, a Ti imploramos. (5) Dirígenos por la senda recta; (6) la senda de los que Tú has favorecido, no la de aquéllos que provocan tu ira, ni la de los descarriados. (7) Véase. Montserrat Abumalham (coord.), Textos de la tradición religiosa musulmana, Madrid, 2005.*

porque aparecen expresados mediante oraciones paralelas o similares. Aquí se mezclan unas formas con otras, de manera que podríamos decir que se trata de todo un muestrario que, sin embargo, no resta valor a la narración, sino que la refuerza:

"Es feliz quien así se siente donde quiera que esté y desgraciado el que corre tras la felicidad en cualquier lugar". "Prefiero un alma limpia en un cuerpo sucio a un alma sucia en un cuerpo limpio y a ambas cosas prefiero un espíritu limpio en un cuerpo limpio. La tierra es un espíritu limpio en un cuerpo limpio; aferraos a ella con alma y cuerpo, si queréis ser contados entre los limpios". "La gente es esclava de la gente. Yo soy esclavo de aquél que puede satisfacer mis necesidades y éste lo es de quien pueda satisfacer las suyas. Así el esclavo es señor y el señor esclavo y ¿hay alguien más injusto que el esclavo convertido en señor o alguien más vil que el señor convertido en esclavo? Pero aquellos a los que las entrañas de la tierra satisfacen sus necesidades son libres, porque la tierra no es ni esclava ni señora, sino la balanza de la justicia divina". "La tierra no siente vergüenza al hacer brotar rosas o cardos, trigo o cizaña, porque todo lo que lleva dentro es puro. Sin embargo, la gente enrojece ante sus propios cardos y cizañas e intenta con todas sus fuerzas sofocarlos. Aprended veracidad de la tierra".

El héroe, que se comporta también como un sabio o un profeta, aconseja a sus conciudadanos, transmitiéndoles no sólo conocimiento acerca de la «verdad» sino también un modelo ético de comportamiento y de valores.

La literatura paremiológica suele ir acompañada, al más puro estilo de la literatura rabínica de los "ejemplos", el *masal* del hebreo o el *mazal* del árabe, de ese otro género cercano a las parábolas que tan amplia tradición tiene en toda la literatura semítica y que, sin embargo, en la tradición árabe aparece también apoyada en las tradiciones griega y persa de las fábulas. Volvemos con ello al «ejemplo» que reproducíamos más arriba y que comienza diciendo: *«He visto a un hombre cerniendo la tierra y espurgando unas pepitas doradas y brillantes y arrojando el resto después...*

El personaje protagonista se presenta a sí mismo en medio de la naturaleza, en medio de los campos y los viñedos, emulando las imágenes de los grandes predicadores; Juan el Bautista o Jesús de Nazaret:

Ojalá hubiese yo podido retener cada una de las palabras que le oí a Bu-

Maaruf; cada una de ellas era una advertencia. Las pronunciaba sin fingimientos ni afectación. No las decía desde lo alto de un púlpito o desde un sitial sobre una tribuna. Las decía en los campos y viñedos, mientras su mano asía el arado, el podón, la pala o el pico, porque, como ya te he dicho, se había convertido en uno de nosotros y estaba con nosotros. Trabajaba igual, se vestía lo mismo, comía lo que comemos y bebía de lo que bebemos.

Ese hombre especial que es el héroe, el hijo de la divinidad o el dios protector, se comporta como un hombre común y come, trabaja y se presenta ataviado como los propios hombres¹⁶. Su mensaje es fácilmente comprendido por las personas sencillas, sin embargo, los hombres prominentes, que han hecho de la razón y la ciencia su dios, no pueden comprender el mensaje. El personaje, pues, aparece como un dios hecho hombre, comprendido sólo por los más débiles que es a quienes viene a rescatar, mientras que los hombres sabios no pueden comprenderle, porque ellos no han llevado a cabo, por otra parte, ese periplo iniciático que ha superado el héroe:

¡Cómo me gustaba verle con el albornoz, los zaragüelles y el gorro! Cada vez que me lo imagino, se me llenan los ojos de lágrimas y aquí estoy llorando, dejando caer mi llanto sobre esta hoja. ¡Lágrimas perdidas!, porque tú no las verás, ni sentirás ni entenderás el amor que en ellas hay. De igual modo, me temo que no entiendas los dichos de Bu-Maaruf que te he registrado aquí, porque no conoces las lágrimas de amor ni entiendes el idioma de la tierra. Bu-Maaruf sí que entendía el lenguaje de la tierra y conocía las lágrimas de amor.

Por otra parte, el héroe de este relato, además del nombre que le dan sus paisanos y del que dice tener, aparece, al igual que su amada, definido por el nombre que tenía antes de iniciar su aventura. Ambos poseían nombres que recuerdan a los príncipes y princesas de los antiguos cuentos fantásticos. Jattar y Sumurrud (El que blande la lanza y Esmeralda) podrían muy bien ser los nombres de los protagonistas de cualquier cuento fantástico de las *Mil y una noches*¹⁷. Pero son sobre todo nombres tradicionales y que remiten a un mundo perfectamente reconocible como propio. En cambio la mujer siro-americana que el héroe desposa en la emigración, *Alice*, ha perdido su identidad al adoptar un nombre alejado de la tradición propia y así aparece ella, como

¹⁶ Véase J. Bottéro, *Mesopotamia...*, pp. 250-251.

¹⁷ Véase, por ejemplo, la traducción de las *Mil y una noches* de Juan Vernet, 2 vols. Barcelona, 2000.

una mujer hueca, maquillada en exceso, descocada y sólo preocupada por la apariencia y por el afán de divertirse. Los nombres siguen siendo reveladores y, por ello, aquella mujer que hace en el período de la emigración de madre recibe el nombre de *Suda* (La que proporciona felicidad o bienestar), que remite a la idea de la infancia feliz, de la patria lejana y del paraíso perdido que se hallaba en el regazo de la madre protectora y amorosa.:

Suda, que para él era el mayor consuelo. Suda que a sus ojos representaba a la Siria antigua, hija de la naturaleza, de lo espontáneo, de la sencillez sin máscara y de la ternura que nace de lo más profundo.

Frente a *Alice*, que representa el negativo de ese mundo feliz soñado desde ultramar, pero que no se alcanza en la esposa:

La desgracia de Jattar era sin duda su esposa Alice. El no tardó en comprender que entre ambos se abría una sima sobre la que era muy difícil tender un puente. No había amor en ella hacia él y, únicamente, existía una sed insaciable por su dinero y por el placer mundano que con él podía adquirir. Por parte de él, tampoco había amor, sólo la necesidad de huir del aislamiento y la soledad.

Pero, siguiendo con la imaginería del cuento fantástico y tradicional, la novia perfecta que abandona al novio no es seducida por otro hombre en realidad, lo es por un artilugio infernal que éste trae de lejanas tierras y que fascina a la joven. Será contra este engendro maléfico, el reloj de cuco, contra el que tenga que luchar el héroe para rescatar a su amada:

Ocurrió, por aquel entonces, que uno de los hijos de la aldea, llamado Faris Jaybar, que andaba por los cuarenta, volvió de América. Los habitantes del pueblecito fueron a visitarle.... y salieron de la casa maravillados de su atuendo occidental, de sus historias acerca de los portentos americanos y de los tesoros que había traído de aquel sorprendente país, entre los que se encontraba un “reloj de cuco”.... Los padres de Jattar y su hijo y el padre de Sumurrud con su hija volvieron de casa de Faris Jaybar y en todo el camino sólo hablaron del “reloj de cuco”. La más impresionada era Sumurrud y, si le hubiera valido, se habría quedado en casa de Faris Jaybar las horas muertas a ver a aquel pajarillo extraño salir por su ventanita y cantar ¡cucú-cucú!.

El seductor, pues, no es tal cosa, es sólo un mago poseedor de un objeto mágico que seduce. La

mediación del objeto es clave en toda práctica mágica. Ya he aludido a la larga tradición del mito del pájaro embaucador, del animal o el retrato que seducen por su belleza. Sin embargo, como no se trata de un simple cuento tradicional, el carácter simbólico de la máquina es claramente el del mal. Se trata de un animal maligno y artificial que sirve de señuelo para acabar con la felicidad de la pareja.

Al desaparecer la mujer ideal, víctima del engaño, se lleva el amor por la tierra. Así mujer y tierra (patria) forman una inseparable cadena de símbolos. Por eso el protagonista comienza a odiar su trabajo en el campo. La tierra, al igual que la mujer fecunda, ha de unirse al dios para dar sus frutos y por eso ahora, tras el engaño, ese fin no puede cumplirse. El ciclo de la naturaleza se interrumpe y el mundo entra en un periodo de tinieblas¹⁸. El héroe habrá de expatriarse para restaurar, tras luchar con el mal, el orden normal de las estaciones y, en definitiva, el sentido de la vida.

... Así habló Jattar consigo mismo y, por primera vez en su vida, empezó a ver todo aquello sobre lo que su vista se posaba como algo repugnante e ignominioso: sus bueyes y el arado, los árboles, las viñas y rocas. Incluso aquella tierra jugosa, a la que había dedicado todo el aliento de su pecho aparecía a sus ojos como algo extraño y podrido...

Perdida la 'inocencia' de los orígenes, el único matrimonio posible del héroe será con esa Alice que es otra mujer infiel y estéril, pues el orden no volverá hasta que se supere el mal. Por eso esta mujer no es sino la rubia oxigenada del matón de las novelas negras. Es esa mujer objeto que carece de nombre propio y a la que se llama "baby" (nena) o "dolly" (muñequita). Si el ideal femenino, acuñado largamente por la poesía árabe antigua y convertido en cliché por la clásica supone una imagen en la que la cabellera larga, negra y rizada es un rasgo prominente, en esta mujer teñida de rubio encontramos la antítesis. Si aquella mujer ideal presentaba un rostro pálido o todo lo más adornado de un ligero rubor en las mejillas y unos ojos semejantes a los de gacelas y vacas salvajes, ésta presenta un rostro cubierto de afeites y sus pestañas rígidas por la máscara nada tienen que ver con la dulzura de las pestañas de la mujer originaria. Las manos blancas, suaves y desnudas de la mujer ideal, tampoco tienen nada que ver con las manos de esta otra que parecen sólo destinadas a cargarse de sortijas. Donde había naturalidad sólo hay artificio y aunque esta

¹⁸ Véanse, en este sentido, los viejos mitos cananeos en Gregorio del Olmo Lete, *Mitos, leyendas y rituales de los semitas occidentales*, Madrid-Barcelona, 1998

«muñeca» sin alma recuerde a las rubias oxigenadas de las películas, la realidad es que se construye paso por paso a la contra de un modelo femenino largamente elaborado y sostenido. Así, lo que podríamos leer como una influencia del cine, es más bien la recuperación, por contrario, de un viejo modelo ideal de mujer, pues no por nada es antiguo el proverbio que dice «no es lo mismo un ojo sombreado que un ojo alcoholado»¹⁹.

Pero todo este cuento, si bien recuerda múltiples elementos míticos y simbólicos de todo tipo, en su esencia más profunda, a lo que remite, verdaderamente, es a lo que sugieren los versos iniciales de la epopeya de Gilgamesh²⁰:

Quien vio el abismo
Fundamento de la tierra
Quien conoció los mares
Fue quien todo lo supo;
Quien, a la vez,
Investigó lo oculto:
Dotado de sabiduría,
Comprendió todo,
Descubrió el misterio,
Abrió el conducto
De las profundidades ignoradas
Y trajo la historia
De tiempos del diluvio
Tras viaje lejano,
Volvió exhausto, resignado.
Y grabó en estela de piedra
Sus tribulaciones...

Así, Jattar después de sus desgracias, de su exilio, de su matrimonio fracasado y de la muerte de Suda, su felicidad, regresa a la patria y contribuye a reconstruirla como el héroe babilonio. Pero antes, en una expresión apocalíptica y onírica, como un viejo profeta iluminado, representa

¹⁹ Mose ibn ‘Ezra, *Kitab al-Muhadara wal-Mudakara*, ed. y trad de M. Abumalham, 2 vols., Madrid, 1986. vol. II, p. 153.

también simbólicamente su desgracia:

Luego, volviendo los ojos a lo que le rodeaba, vio la muerte a su derecha, el fracaso a su izquierda y oyó la barahunda de la ciudad que nunca duerme. Imaginó que la ciudad era una inmensa torre asentada sobre millares de ruedas, que corrían a velocidades demoníacas. Aquella nave infernal se precipitaba desde lo alto de una montaña, cuya cima tocaba las nubes y cuya base se hundía en una sima sin fin, y caminaba por encima de su pecho. Vio a los que iban en ella darse dentelladas y mordiscos, riendo a carcajadas, mostrando feroces dientes, empujándose por llegar a no se sabe dónde, ignorantes de que la nave les conduce y no a donde desean ir... En lo más alto de la torre,... vió Jattar un inmenso reloj que tenía una ventana por la que salía un pájaro mecánico enorme que gritaba a los hijos de la torre: ¡cucú, cucú!

Igual que Gilgamesh, Jattar, despertado por la terrible visión de la muerte y tras asociar a esta falsa civilización con la muerte de la sociedad, regresa a la patria lejana y allí, como el constructor de ciudades, ‘reconstruye la aldea’, en aquello que le es más propio: consigue que sus vecinos vuelvan a amar la tierra y la trabajen y olviden el deseo de emigrar a la busca de un paraíso que no existe.

Si intentase relatarte alguna de sus gestas, no podría, porque sólo recuerdo una; desde que Bu-maaruf se estableció en esta aldea no ha emigrado ni uno solo de nuestros hijos...

Fue un milagro; Bu-Maaruf consiguió que amásemos nuestra aldea, que amásemos su suelo, su agua, su aire, sus rocas, sus barrancos y llanuras, sus valles y montañas, porque él los amaba con todas sus fuerzas. Y ese amor suyo fue tomando, dentro de nosotros, el lugar del rechazo. Bu-Maaruf nos hizo sentir, comprender y creer que no teníamos vida sin la tierra y que la tierra no es compasiva sino con aquél que de ella se compadece. Y si nuestra tierra no era capaz de amarnos, no habría en todos los Orientes ni Occidentes un sólo pedazo de tierra que nos amase.

Así completa *Bu Maaruf* su proceso como héroe y, por ello, representa al hombre árabe,

²⁰ Jorge Silva Castillo, *Gilgamesh, o la angustia por la muerte, poema babilonio*, 4ª ed. corregida, México, 2000.

arrojado del paraíso múltiple que suponen su patria, su tierra, la madre, la mujer amada, la independencia, la libertad y el acceso al poder y el conocimiento, quien, tras luchar contra el mal, puede regresar de su exilio y encontrar el modo no sólo de realizarse como ser humano completo, sino la manera, a través de la palabra que es acción, de transformar a su sociedad toda, para que vuelva a encontrar en su propio suelo las razones últimas para llevar a cabo la dignificación de todo un pueblo y su acceso a un lugar de reconocimiento entre el resto de las naciones y pueblos del Mundo.

CAPITULO II

EL PARAISO PERDIDO O LA ISLA FELIZ

En el capítulo anterior, se examinaba una pieza literaria que pertenece a los inicios de la contemporánea recuperación artística de la literatura árabe. En ese cuento, se contempla, junto con una construcción del personaje del héroe cercana a la estructura de los protagonistas de la epopeya, uno de los mitos recurrentes en esta literatura, como es el mito del «paraíso perdido» que procede, entre otras muchas razones, de un modo de explicar y responder al reto de la edad contemporánea en la que el mundo árabe sale del mandato castrante del Imperio otomano y cae en la aún más frustrante relación con el mundo occidental; una relación colonial. A esta realidad de desencanto colectivo, se ha de unir el desencanto individual de quienes, buscando un mundo mejor, ven que ese supuesto mundo feliz aparece cada vez más inalcanzable.

En este sentido, otro de los rostros de ese mito es sin duda el de «la isla feliz». Si entre todos los paraísos que el hombre puede llegar a perder, (el de la infancia, el de la edad feliz, el del amor pasado y nunca recuperado, el de la dignidad y el respeto, el de la tierra feraz y donde el hombre vive sin sobresaltos, etc.) existe uno perfecto y absoluto que los represente y abarque a todos, ése es sin discusión el mito de *Al-Andalus*, que además de constituir un espacio geográfico real, perdido para la cultura árabo-islámica, es también una «casi isla», con un clima agradable, con una tierra productiva y dotada de todos los bienes.

Este es, pues, un capítulo¹ que, por una parte, no puede faltar en cualquier tratado sobre literatura árabe producida en el último siglo, porque es un tema recurrente. Sin embargo, por otra parte, puede ser elidido, pues, en mi opinión y desde la perspectiva del análisis literario, creo que todo aquello de cierto interés y novedad que pudiera haberse dicho sobre el asunto, su evolución y desarrollos, así como una cierta previsión de futuro o las preguntas que sobre él se puedan plantear con pleno sentido, todo ya lo hizo Pedro Martínez Montávez en su obra *Al-Andalus, España, en la Literatura árabe contemporánea* en 1992, con una documentación y rigor difícilmente igualables. Lo que yo me atrevo, después de esto, a hacer aquí, no es más que mencionarlo y ejemplificarlo, ya

¹ Este texto ha sido parcialmente publicado en el volumen de Homenaje a Pedro Martínez Montávez, publicado por el Instituto Egipcio de Estudios Islámicos de Madrid, 2003.

que es inevitable por su importancia y constante presencia.

Pero, Al-Andalus es también un mito de la historia española y de la producción literaria en España. De manera que no resultará difícil de comprender que lo sea, con otro signo y otras connotaciones como es natural, para el mundo árabe. La revisión histórica de la España medieval se ha venido haciendo desde todas las perspectivas posibles, casi siempre con una fuerte carga ideológica, por ello el asunto debe ser tratado aquí, porque de alguna manera es un «mito compartido».

Hubo un tiempo en el que la España musulmana, en la historiografía española, era una excusa para justificar el triunfo de la cristiandad iniciado en Covadonga. Dicho de otro modo, era un escollo, un paréntesis, en una línea recta que venía desde la España romanizada, continuada por la visigoda, para desembocar en la gloriosa tradición nacional impuesta por los Reyes Católicos. Por otra parte, el «moro» servía como el antagonista que permite la autoafirmación de los valores propios de lo hispano, tanto en la crónica histórica de su momento² como en las interpretaciones de la realidad histórica hechas por parte de los historiadores más recientes.

No obstante, si desde la perspectiva historiográfica cumple entre otras las mencionadas funciones, con sus desplazamientos hacia la justificación ideológica, en la literatura española, el mito del «moro», unido al de *Al-Andalus*, también se transforma paulatinamente, a partir mismo de la Guerra de Granada³, y deviene, en un deslizamiento suave pero constante⁴, en una imagen ideal de «caballero galante», en un mundo «caballeresco», que va a gozar de gran predicamento en el Romanticismo. Sin embargo, esta visión es incluso más importante en Europa que en la propia España, ya que en aquellos días románticos, siglo XIX, la propia España era vista como un lugar para las ensoñaciones y el exotismo⁵.

² Entre una amplísima bibliografía que podría aportarse, véase M^a Jesús Viguera Molins, «Al-Andalus como interferencia» en M. Abumalham, *Comunidades islámicas en Europa*, Madrid, 1995, pp. 61-70, o los artículos de diversos especialistas recogidos bajo el título general de *Al-Andalus frente a España: Un paraíso imaginario*, en *Revista de Occidente*, n^o 224, (Enero 2000).

³ A partir de la célebre *Historia de los vandos de Zegríes y Abencerrajes, cavalleros moros de Granada*, que constituye la primera parte de las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, publicada en 1595, se difunde por Europa, junto con los «Romances fronterizos», una imagen del «moro» vencido como caballero noble, refinado y capaz de despertar los más tiernos sentimientos, una vez perdido el rostro enemigo que para los reinos cristianos de España tuvo en su momento.

⁴ Para un detallado y bien documentado análisis de las distintas etapas que sufre la imagen del «moro» en la Literatura española, véase M^a Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la Literatura*, Madrid, 1989.

⁵ Entre la producción en Europa que toma como excusa un cierto modelo *andalusí*, tendríamos en Francia a François René de Chateaubriand con *Les Aventures du dernier Abencérage*, (Bibliothèque de la Pléiade, ed. Gallimard, Paris, 1969, tomo II, pp. 1359-1401) o la Comtesse de Lafayette, con *Zayde*, (*Romans et nouvelles*, ed.

Este modo de contemplar el pasado de la presencia musulmana y de la cultura árabe en España pasa por una época de cierto decaimiento y falta de interés, a pesar de los trabajos de insignes arabistas como Miguel Asín Palacios o Emilio García Gómez. Pero reemprende el vuelo literario y la presencia en publicaciones y, en los años setenta, se producen novelas que rescatan personajes andalusíes⁶ o series de tiras humorísticas sobre la Historia de España que destacan episodios particulares relativos a los reinos andalusíes⁷.

En los finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, el fenómeno de la emigración y la transformación de la estructura del Estado español en diversas entidades territoriales, cada vez más autónomas y reivindicadoras de la propia historia, llevan a una posición paradójica que se polariza en una visión «mítica del pasado», que coexiste con un cierto desprecio del presente de lo árabe. Dicho de otra manera, lo árabe es modélico si se trata del pasado *andalusí*, pero «fundamentalista», «retrógrado» y «violento» si se trata del presente.

La España medieval aparece como el lugar perfecto para la convivencia, la tolerancia y el respeto mutuos entre comunidades diversas, mucho antes de que estos conceptos tuvieran siquiera un significado parecido al que hoy les damos, pero el Mundo árabe actual, al que nos unen «tradicionales lazos de amistad», es otra cosa de la que, al margen de declaraciones más o menos oficiales, nos separa una cultura diferente, un estatuto social, económico y político diferente y, en definitiva, una «cosa» con la que es difícil encontrar puntos comunes que faciliten una verdadera

de E. Magne, Paris, Garnier, 1970, pp. 37-235). En Italia, Edmondo de Amicis, *Spagna*, en *Romanzi e Racconti Italiani dell'ottocento* (ed. A. Baldini, vol. II ed. Garzanti, 1946 s/l. capítulo «Granata: L'Alhambra», pp. 83-101). De esta obra se llevó a cabo una edición especial en español recientemente, *España*, ed. esp. Banco de Bilbao, 1987. En Inglaterra, Edward G. Bulwer-Lytton, *Leila or The Siege of Granada*, (Philadelphia, Lippincott, 1881) o el más conocido y reeditado Washington Irving, *Cuentos de la Alhambra*, del que existen numerosas versiones en español. Aunque con menor interés y profundidad, los románticos españoles también dedicaron su atención al tema y así encontramos las obras de Rodrigo Amador de los Ríos, *La leyenda del Rey Bermejo*, Barcelona, Arte y Letras, 1890, Emilio Castelar, *El suspiro del moro*, Leyendas, tradiciones, historias referentes a la conquista de Granada, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1885-1886, 2 vols., Serafin Estébanez Calderón, *Cristianos y moriscos y El collar de las Perlas*, Sevilla, 1991, 123 pp., ed. Guadalmena, col Textos andaluces nº 12 o la del prolífico Manuel Fernández y González, *Allah-Akbar (Dios es grande) Leyenda de las tradiciones del sitio y conquista de Granada*, Granada, Sanz, 1849, de la que existe una edición más reciente, de 1982 o *Los monjes de las Alpujarras*, de la que existe una edición más moderna, de 1990, Francisco Javier Simonet, *Leyendas históricas árabes*, Madrid, Imprenta Martínez, 1858 o *Almanzor, una leyenda árabe*, Madrid, 1986, ed. Polifemo, col. El espejo navegante nº 3, Madrid, 1986, 261 pp. Lo que es bastante significativo, aunque esta lista no sea exhaustiva.

⁶ Claudio Sánchez Albornoz publicó a comienzos de los años setenta una novela con el título *Ibn Ammar de Sevilla* en la que utilizaba como excusa la figura de este poeta de la corte del rey `Abbadí de la Taifa de Sevilla, el célebre Al-Mu`tamid. Véase, M. Abumalham, *El poeta rey*, (Memoria de Licenciatura), Madrid, 1973.

⁷ Antonio Fraguas «Forges» dedicó un capítulo bien documentado a la par que divertido a Al-Mu`tamid rey de Sevilla en su serie *Historia de aquí*.

relación⁸.

Si del «lado de acá» es complicado restablecer el equilibrio entre percepciones tan dispares y colocar la visión de lo árabe en su justo lugar, no lo es menos desde el «lado de allá», en donde se produce la misma cantidad de interferencias, si no idénticas en la naturaleza.

El mundo árabe que, desde el nacimiento del islam hasta el siglo XIII, es un mundo de triunfos y gloria, un espacio para la cultura y la superioridad intelectuales, empieza a decaer, a perder su puesto y a quedar aislado de la evolución del mundo occidental, al menos a partir del Renacimiento europeo, y tiene que esperar hasta el siglo XVIII para hacerse consciente de que ha venido soportando una vida interior y en exilio respecto al resto del mundo.

Cuando se enciende la chispa de la conciencia, otro mal, si cabe más terrible aún que el aislamiento, le ataca; la ambición desmedida e imperialista del mundo occidental. De la resultante fascinación/rechazo, ya hemos hablado en otros lugares y, quizá a la vista de los últimos acontecimientos, debamos volver a ello con mayor intensidad en ese futuro de enfrentamientos sangrientos que nos espera y en el que la labor de objetivación será más que nunca necesaria y pertinente⁹.

Cuando el hombre árabe percibe esta realidad de la distancia que lo separa del presente vivido en otros espacios, siente la necesidad de volverse, de manera natural, a su pasado para encontrar un modelo que repetir o que reensayar y que le sirva para recuperar el esplendor perdido o, al menos, la presencia en medio del resto de las naciones.

Si la visión de lo andalusí es mítica en España, en muchas ocasiones, con más razón lo es en el sentimiento de los árabes. *Al-Andalus* fue el paraíso hasta que la «cristiandad» consiguió arrojar al islam de allí, de igual modo que la «cristiandad» de hoy arroja al mundo «musulmán» de la participación en el modelo occidental o sólo acepta su incorporación bajo la condición de una renuncia total a su propio modelo. Además, desde el punto de vista geográfico, *Al-Andalus* es el único lugar al que llegó el islam, en su primera expansión, atravesando el mar. El resto de las conquistas del Imperio musulmán, desde el río Indo por el oriente hasta el Atlántico por el occidente, se produjeron sobre una continuidad terrestre. Sólo aquí, a *Al-Andalus*, que era el fin de la tierra conocida, hubo que llegar a través de ese estrecho brazo de mar que la separa de África. Pero ese pequeño salto marítimo y su carácter peninsular la convierten en la imagen viva y real de

⁸ Véase M. Abumalham (coord.), *Comunidades Islámicas en Europa*, Madrid, 1995.

⁹ En el momento en que redactaba una versión preliminar de estas líneas comenzaba la invasión de Iraq por parte

la «isla feliz».

La nostalgia de ese mundo perdido lo es por el propio espacio desaparecido y transformado. Pero genera también otro modo de nostalgia, porque es el espejo donde se miran las grandes ciudades florecientes de Oriente, cuyo brillo luce hoy como más apagado. Córdoba, Sevilla, Zaragoza o Badajoz no son sólo ciudades perdidas para la gloria del islam y de la arabidad. Ellas ponen de manifiesto que la antorcha de sabiduría que llameaba en Bagdad, Damasco o Cairo ha perdido parte de su fulgor.

Como todo mito, *Al-Andalus* ejerce una función simbólica y como tal símbolo es, necesariamente, polivalente y multifacético. De igual modo que sirve a la nostalgia, que no deja de ser un sentimiento suave y dulce en el que apetece engolfarse, también mueve a la cólera y la irritación. La ensoñación del pasado es placentera, pero si ese pasado pone en evidencia la miseria del presente, entonces provoca a la rebeldía. Así, el mito de *Al-Andalus* es también un fenómeno provocador e irritante y conduce, de forma natural, a las preguntas: ¿Cómo fuimos capaces de perderlo? ¿cómo no somos capaces de recuperarlo?

Casi toda la literatura árabe de hoy que toma como excusa o tema o motivo a *Al-Andalus* oscila entre estos modos de tratamiento. Pero aún hay más. *Al-Andalus* es como una infancia feliz, es como una madre protectora, que el árabe adulto añora y sabe que no la podrá recuperar jamás y que, de hacerlo, en realidad estaría renunciando a su madurez y plena libertad y responsabilidad. Sin ninguna duda, todo paraíso encierra su serpiente, encierra el pecado, la transgresión y, por ello, el castigo de ser condenado a vivir en una infancia raquítica y prolongada artificialmente; produce el síndrome de *Peter Pan*. De manera que el símbolo es, nuevamente, positivo y negativo y posee, como todo símbolo que se precie, un lado de luz y un lado de sombra.

Una característica importante y que, en numerosas ocasiones con gran acierto ha señalado Martínez Montávez, aparece con gran frecuencia en la poesía árabe actual que utiliza este motivo. Muchos son los poetas árabes, desde finales del siglo XIX, que han visitado, visitan y conocen España con bastante profundidad. No obstante, la imagen de lo español que surge de sus versos queda velada, distorsionada, por la imagen interior que poseen de España. Dicho de otro modo, la fuerza del símbolo es tan poderosa que ciega su mirada y les impide ver la realidad material de lo que tienen ante los ojos. Este fenómeno sorprendente, por su frecuencia y evidencia, refuerza, sin embargo, el carácter de mito que *España/Al-Andalus* desempeña. Ambas, *Al-Andalus* y *España*,

son tan inseparables que se confunden y, si en el momento de expresar una opinión o una convicción objetiva los árabes son capaces de ver España con cierta distancia, en el momento en que prestan atención a sus sentimientos más profundos, la imagen de lo andalusí, soñado porque no puede ser conocido directamente, empaña, borra, diluye y se apropia de los rasgos de la España de hoy, sustituyéndolos.

Así le ocurre a Nizar Qabbani, poeta sirio¹⁰, cuando al contemplar aquellos rasgos de lo español que le parecen más genuinos; un caballero que se enfrenta a la muerte, unos ojos negros, un sombrero, una guitarra, la taberna y el flamenco, en el fondo está:

*Yo, con pena, sentado en un rincón,
voy juntando mis lágrimas.
Voy juntando reliquias de los árabes.¹¹*

El poeta que se pasea por las calles de las ciudades españolas en las que se cruza con jóvenes, no ve en ellas a chicas europeas más o menos a la moda o agraciadas, ve unos ojos árabes, herencia del pasado andalusí, y no acepta que sus rasgos no traigan resonancias de su propia tierra:

*Las calles de Granada, al mediodía,
son lo mismo que campos de azabache.
Y yo, desde mi mesa,
estoy viendo a mi patria retratada
en los ojos inmensos.*

*Viendo los alminares de Damasco,
puestos,
en cada trenza¹².*

¹⁰ Para una aproximación a su biografía véase Nizar Kabbani, *Poemas amorosos árabes*, traducción y prólogo de P. Martínez Montávez, Madrid, 1988.

¹¹ Traducción de P. Martínez Montávez, en P. Martínez (coord.), *Tiempo de poesía árabe*, Murcia, 1983, p. 31.

¹² Traducción de P. Martínez Montávez, en *Al-Andalus, España...*, p. 160. Los comentarios sobre el «mito andalusí» en N. Qabbani mucho más extensos y profundos se pueden hallar en este mismo libro de Martínez Montávez y en su trabajo «Al-Andalus y Nizar Kabbani: La Tragedia», en M. Abumalham (coord.), *Mito, religión y superstición en Literatura árabe contemporánea*, Cuadernos 'Ilu, revista de Ciencias de las Religiones, Madrid,

Este mismo poeta, al callejear por Córdoba y entrar en el patio de una casa, siente la tentación de subir a las habitaciones privadas de las personas que habitan la casa y a las que no conoce, porque el lecho que entrevé y la silueta femenina que se le aproxima le recuerdan a su madre y a la alcoba de su casa de infancia en Damasco:

*Por las calles de Córdoba,
a menudo,
me he metido la mano en el bolsillo
para sacar la llave de mi casa
en Damasco...
Las aldabas de cobre de las puertas...
Las macetas de dalias y de lilas...
Las albercas del centro, como la azul pupila de la casa...
Los jazmines que trepan a la alcoba
y nos caen por encima de los hombros...
La fuente, que es la niña mimada de la casa,
y canta sin descanso...
Y arriba, las alcobas,
¡oh qué gratos refugios de frescor!...
Todo,
todo el mundo dichoso y perfumado
que rodeó mi infancia de Damasco,
me lo he encontrado aquí...*

*¡Oh señora mía!,
que me contemplas desde tu celosía,
no temas,,,
Si me lavo las manos en tu fuente pequeña,*

*o si arranco
uno cualquiera de tus jazmines.
No,
no temas si luego
subo por la escalera a una alcoba pequeña,
una alcoba pequeña que dé al Norte,
de soleadas ventanas
y lilas que desborden los visillos...
No temas...
Una alcoba pequeña que dé al Norte,
y con la cama hecha por mi madre...*¹³

Mujeres y casas arrastran al poeta, a éste como a muchos otros, a la nostalgia de los tiempos felices, a la infancia y al seno materno, cálido, protector y acogedor. Es decir al paraíso individual que es además un sueño colectivo.

Esta personificación de la ciudad, por otra parte, y su confusión con la mujer y, en particular, con la mujer amada, es un elemento recurrente que, de alguna manera, viene de antiguo; las personificaciones del espacio ya aparecían en la poesía preislámica y se prolongan en la poesía descriptiva medieval. No obstante, en esta literatura que aprovecha el asunto andalusí, las ciudades son tan femeninas que se llenan de características de género a las que se suman los propios tópicos de la descripción de la mujer andaluza: las castañuelas, el baile, la peineta¹⁴:

Las ciudades son como una mujer, por su temperamento y su fantasía, por su interior y su aspecto... Esta mujer es Sevilla, la mujer de las castañuelas, la hija de la Iglesia, la diosa de la felicidad y el gozo. Ella baila y el mundo oye el sonido de sus palillos; reza, y repiten sus oraciones pueblos y ciudades. ¡Es la madre, la hija, la locura de los enamorados! Ancha peineta en su pelo, sacude la cabeza con coquetería retrechera. ¡Y cuando en sus manos callan

¹³ Traducción de P. Martínez Montávez, en *Poemas amorosos árabes*, pp. 218-219.

¹⁴ Véase P. Martínez Montávez, «Sevilla y la Giralda en la literatura árabe contemporánea», *Cuadernos Almenara*, 1 (mayo 1988), pp. 4 y ss., en especial mención a las descripciones de 'Amin al-Rayhani, en su *Nur al-Andalus*. Véase la magnífica traducción de Carmen Ruiz Bravo-Villasante, junto con el estudio que la acompaña, *Un testigo*

las castañuelas, dobla el talle y se abren sus volantes desparramándose en deseos y quererres!... Luego golpea el suelo con el pie, y los corazones de los hombres callan para oír su taconeo»¹⁵.

Por la pérdida de aquel sueño individual y colectivo, otro poeta, el iraquí `Ali Ya`far al-`Allaq¹⁶, se lamenta amargamente de cómo se pudo dejar perder aquella gloria. Cómo aquel tesoro se ha borrado con el olvido:

¿Cómo nos sorprendió la negra noche?

*Que no se perdió Córdoba
Era verde el espíritu,
verde el viento.
Olfateaban los caballos de las aldeas,
agitados, el olor de las nubes.
Y el rocío se encendía
en sus piedras cubiertas de yerba*

*Córdoba
no dormía.
¿Cómo nos pilló el sueño?
Son un astro de barro nuestros días.
¿Dónde está la manzana del espíritu?
¿Dónde nuestras gacelas,
nuestros himnos?
El olor de las nubes
es a sangre.*

árabe del siglo XX: Amin al-Rihani en Marruecos y en España (1939), 2 vols. Madrid, 1993.

¹⁵ Recogido por Pedro Martínez Montávez en «Sevilla y la Giralda...», p. 5. Traducción de Carmen Ruiz, *Op. cit.*, p. 479 y ss.

¹⁶ Nacido en 1945. Véase Pedro Martínez Montávez (ed.), *Taracea de poemas árabes*, Granada, 1995, breve nota biográfica p. 287.

*¿Cómo nos sorprendió la negra noche?
Nuestros cuerpos están
contra sí mismos.
¿Cómo se han vuelto idólatras
nuestras conciencias?
¿Y viento nuestros himnos polvorientos?*

*¿Cuál
se ha quedado sin sangre,
de los dos:
fue Córdoba,
o nosotros?¹⁷*

Y si las mujeres no son mujeres de hoy y si las casas no son las casas de hoy y de aquí, que son las del pasado y de allí, tampoco los paisajes ni los monumentos, en particular aquellos debidos a la arquitectura musulmana como la Mezquita de Córdoba o la Alhambra, son otra cosa hoy. No son un lugar de recreo para turistas o un espacio sacro para otra religión, son aquellos mismos del pasado y desempeñan la función que les correspondía en el Califato o en el reino nazarí. Así ocurre con el poema dedicado por Ahmad Šawqī a la mezquita de Córdoba, entre otros muchísimos y posibles ejemplos:

*Me creo haber llegado a un edificio construido por la Ciencia
y enriquecido con todas las lecciones del pasado.
Antes, por encima de la comunidad de los creyentes,
se alzaba la majestad de al-Nasir, que era,
bajo el gran estandarte, la luz de los ejércitos;
y su frente adornaba la abatida corona del cristianismo.
Toda ella de mármol, sobre el cual se deslizan las miradas
y se van alargando, indefinidas, para al fin detenerse,
lo mismo que los barcos al anclar...*

*¡Infinitas columnas alineadas,
como los álifés que en el papel trazara Ibn Muqla!
Los techos, ante el campo de los ojos,
parecen como mantos extendidos: mantos de fina seda
con sus ricos bordados de hilos de oro.
Las aleyas grabadas en los muros
bajan como por santas escaleras,
y el almimbar se ha revestido siempre de grande majestad.¹⁸*

La naturaleza no escapa a esta visión mítica. Las palmeras no son una planta que se produce en suelo español porque el clima la favorece, la palmera es aquella misma sobre la que ya llorara su nostalgia el primer Omeya y las acacias o el río están siempre en función de esa nostalgia y remitiendo a la vez a la patria lejana. Así lo vé Husayn Mu'nis en su *Rihla*:

La historia que te cuentan las rocas y los valles de la Península no puede compararse sino con la larga historia que te cuentan las orillas del Nilo o los desiertos de Siria¹⁹.

La visión idealizante y mítica de ese paraíso abarca también a los personajes de la Historia y, entre ellos, el último rey de Granada, Boabdil, representa un papel principal, como, por ejemplo, en el poema que le dedica el poeta sirio, Šawqi Bagdadi:

Boabdil en Granada

*Vi a Boabdil en Granada:
Oculto por los rincones de la plaza;
le conocí por el acento triste
con que voceaba esforzadamente los periódicos.
Y dos pasos después
le vi en el gran Museo:
Vendiendo las aleyas del Corán*

¹⁷ Trad. P. Martínez Montávez, *Idem*, p. 32.

¹⁸ En P. Martínez Montávez, *Al-Andalus, España...*, pp. 47-48.

*que había taraceado, como una miniatura,
para la fuente de los Leones
y la cámara real de su soberbio alcázar,
donde antes se tenía.
Y al sentarme después, sobre la acera,
a tomar mi café,
le vi que se acercaba vergonzoso,
con su caja de «limpia»,
y pedía humildemente
que el señor le dejara lustrarle los zapatos...²⁰*

Otro aspecto interesante de este mito de lo andalusí lo constituye la aportación iberoamericana. Los árabes emigrados a América latina entran en contacto con lo hispano y ofrecen una nueva visión de *Al-Andalus* que encuentra su eco en autores españoles, vistos como «neoandalusíes», en terminología utilizada por Martínez Montávez²¹, como es el caso de Villaespesa y su *Alcázar de las perlas*, además de las traducciones que realizó de poetas árabes de sud-américa.

Otro lugar de privilegio para la recreación del mito es sin duda el protectorado español del Norte de Marruecos. A la labor desempeñada por españoles y árabes provenientes de diversos países, junto a los propios marroquíes, para actualizar la cultura árabe y poner en contacto lo español y lo árabe, ha dedicado Martínez Montávez páginas muy iluminadoras en las obras que ya hemos mencionado. Un ejemplo de la visión de lo hispano, siempre tocado por su sombra andalusí, es la obra de Amin al-Rayhani, que ya hemos mencionado. Este autor, libanés de origen, afincado en los Estados Unidos de América en el último período del *Mahyar*, escribió una amplia obra de viajes acerca de su visita a Marruecos y España, hacia el final de los años treinta, que goza de una magnífica traducción y estudio de Carmen Ruiz Bravo-Villasante de la que ya hemos ofrecido un fragmento²².

Junto a la mujer española, los monumentos del pasado musulmán de la Península Ibérica y las

¹⁹ En P. Martínez Momntávez, *Al-Andalus, España...*, p. 177.

²⁰ Trad. de P. Martínez Montávez, en P. Martínez (coord.), *Tiempo de poesía árabe*, Murcia, 1983, p. 29.

²¹ Véase la obra ya citada, *Al-Andalus, España...*, p. 77 y ss. y varios artículos del mismo autor recogidos en *Literatura árabe de hoy*, Madrid, 1990.

²² Me refiero a *Un testigo árabe del siglo XX: Amin al-Rihani en Marruecos y en España (1939)*, 2 vols. Madrid, 1993.

propias ciudades clave del extinguido mundo andalusí, forma parte indisoluble del mito de lo hispano la figura de Federico García Lorca. La imagen del poeta es vista como la pervivencia de aquello de más árabe que existe en el alma de lo español. De este modo, el poeta de Granada reúne en su persona los rasgos que corresponden al país soñado, a las ciudades perdidas y al héroe trágico que perdió la batalla de la justicia y la belleza. Algo así como un renovado rey-poeta de cualquier Taifa de *Al-Andalus* que muere a manos de sus opresores y que, al mismo tiempo, encarna a todos los hombres que luchan por su dignidad y su identidad. Por esta razón aparece la figura mítica de García Lorca en un magnífico poema del quizá mejor poeta palestino actual Mahmud Darwīš:

*...Dentro de poco saldré de las arrugas de mi tiempo
como extranjero del Andalus y Siria;
no es mi cielo esta tierra, pero esta tarde es mía,
mías las llaves, mías las lámparas, los alminares míos,
y yo también soy mío: hombre de barro en dos edenes
a los que por dos veces he perdido.
Así pues, expulsadme lentamente
y dadme muerte lenta
junto a Lorca
bajo este olivo mío²³.*

1948 y 1967 son dos fechas clave que contribuyen a incrementar el prestigio y la presencia del «mito andalusí» en la poesía árabe actual. Las fechas se corresponden con la creación del Estado de Israel y con la guerra de *los seis días*. En ambos momentos, se sufre la catástrofe de la pérdida de un territorio árabe, Palestina, muchos de cuyos habitantes se ven condenados a vagar como apátridas por otros países del mundo árabe o por Europa y América. *Al-Andalus*, entonces, como aún sigue siendo, cobra si cabe mayor importancia pues se renueva como imagen de una pérdida real en el presente. Deja de ser sólo memoria y nostalgia de un pasado lejano que sirve vagamente para construir la imagen de la gloria y el poder perdidos, para ser la representación de una llaga recién abierta y todavía sin cerrar.

Otra fecha, 1982, vendrá a sumarse a las ya trágicas fechas anteriores para marcar un nuevo hito

que tendrá su reflejo en la poesía, en particular en la del poeta palestino Mahmud Darwīš a quien ya he mencionado. Es el momento en el que el pueblo palestino resistente, ya exilado en Líbano, deberá exilarse de este exilio a otro lugar por la entrada de las tropas israelíes en Líbano, Darwīš dirá en uno de sus textos en prosa publicados en un diario:

Palestina no es recuerdo, es más que una presencia. No es pasado, sino futuro.

*Palestina es la estética de Al-Andalus, es el Andalus de lo posible*²⁴

Y, explotando al máximo las imágenes de *Al-Andalus* para describir sus sentimientos en el nuevo exilio desde Beirut, dirá el poeta:

¡Beirut!, ¿dónde queda el camino a las ventanas de Córdoba?

No emigraré dos veces.

No te amaré dos veces,

y ya no veo en la mar sino la mar.

Pero revoloteo en torno de mis sueños

e invoco a la tierra, Gólgota para mi espíritu cansado.

Quiero andar,

para andar.

*Y caer luego en el camino a las ventanas de Córdoba.*²⁵

Un fenómeno menos frecuente en España de lo que lo es y ha sido en otros países europeos o en América, es el de una inmigración de intelectuales árabes que se asienten en este país y se integren en él de forma permanente, llegando como ocurre en Francia o en el Reino Unido no sólo a escribir en francés o inglés, sino a ganar premios y reconocimiento público en los medios literarios de la patria de acogida. No obstante y aunque el fenómeno se ha empezado a producir a partir de los años setenta del siglo XX²⁶, era mucho más rara esa inmigración permanente en los años treinta.

²³ Traducción de Nieves Paradela, en P. Martínez Montávez (coord.), *Tiempo de...*, p. 117.

²⁴ En P. Martínez Montávez, *Al-Andalus, España...*, p. 255 y n. 23.

²⁵ *Idem*, p. 257.

²⁶ Son sobradamente conocidos Mahmud Sobh, poeta varias veces premiado y profesor universitario, Némer Salamun, periodista y hombre de teatro, Malak Sahyuni, periodista y poetisa, Mohammed Abd-al-Kafi, periodista, profesor y escritor, Waleed Saleh, profesor universitario, Said Alami, periodista, así como muchos otros dedicados

Un caso singular, por la realidad objetiva y por mi propia subjetividad afectiva, lo constituye un autor libanés, llegado en 1937 al Norte de Marruecos en pleno protectorado español de la zona y definitivamente asentado en Madrid a partir del año 1961, a quien conocí de cerca. Nayib Abumalham²⁷ desde los años cuarenta simultaneó sus traducciones al árabe de obras de autores españoles y su producción poética en lengua árabe, con la producción de prosa y poesía en lengua española. Un primer libro suyo en español y en prosa, *Remembranzas del Líbano*²⁸, ya pone de manifiesto el grado de añoranza que sentía el autor y cómo ese sentimiento le llevó a escudriñar en su recuerdo los más mínimos detalles que le devolvieran y fijaran una imagen de la patria lejana. Pero el emigrante, acosado por la distancia, recrea de sí otras imágenes aún más complejas y, para ello, se vale incluso de tópicos y símbolos colectivos que nada tienen que ver con su propia biografía. En el caso de Nayib Abumalham, con una producción poética bastante amplia y que recorre los más variados temas, esa búsqueda de sí surge espontánea precisamente en la contemplación de dos imágenes netamente *andalusíes* y, entonces, llevado de la fuerza de los símbolos se otorga una cuna de arena y una tez de beduino o se identifica con el rey-poeta, imágenes que en nada se compadecen con la imagen que el mismo muestra de lo que siempre se sintió; un aldeano expatriado, y de lo que era su lugar de origen; una aldea de montaña, al borde de un río y bajo la sombra cercana de los cedros:

Ecos

*Quien, como yo, dejó
recuerdos en la aldea,
seguirá oyendo su voz
de niño, en sus valles,
besando a la roca,
y en las aguas del río
con la sombra del sauce
le pide a la pila*

también al periodismo y que escriben en español

²⁷ Líbano-España (1914-1994).

²⁸ Ceuta, 1945.

*que repita el bautizo*²⁹.

Pero, llegado a Córdoba o Sevilla, la mirada del poeta se nubla, se transforma y surge de la profundidad de una memoria colectiva, no el pequeño libanés de la montaña, sino la sombra del árabe, del caballero del desierto que ha perdido la patria:

Córdoba

*Cuando el sol sus alas sacude
de las arenas de mi cuna
y el viento acaricia la duna,
la poesía, despierta, acude.*

*Dulce legado, ojos de leyenda,
a tus ojos abrume la luz,
embrijo de gloria, la senda,
señera ofrenda, cielo andaluz.*

*Cara a cara con el resplandor,
temple del alma de beduino,
me encuentro por donde camino,
de bronceada tez, siempre mi flor*³⁰.

Del mismo modo, la Giralda, y toda Sevilla con ella, no son sino una muestra del pasado, con la que el poeta se identifica en la medida en que simbólicamente se siente parte de ese pasado:

La Giralda

Casida a la media Luna

²⁹ *Otros Horizontes*, El Escorial, 1972, p. 19.

*del rey amante de la poesía;
plegaria, celestial saeta,
legada a su Sevilla.*

*Varado mástil en la orilla,
aguas abajo en el río,
se fue la ninfa y su navío,
y aún fiel, otea el vigía...³¹*

El tema de *al-Andalus* como mito en la poesía y en la prosa árabes contemporáneas es inagotable y ofrece múltiples facetas posibles que aquí sólo se han esbozado, simplemente por no repetir lo ya dicho y muy bien por quien es mi maestro en estos temas.

Así, para acabar, me gustaría mencionar a un gran poeta iraquí, buen conocedor de *España/Al-Andalus* que cantó numerosas veces, en un sentido semejante a lo ya expuesto, esa nostalgia y esa esperanza de renacimiento que también *Al-Andalus* representa³². Abd al-Wahhab al-Bayati, que murió sin llegar a conocer la suerte desgraciada que correría aún su patria, quizá no se hubiera sentido inclinado a revivir este símbolo andalusí. Tal vez los acontecimientos de los inicios del siglo XXI hayan matado o dejado inservible aquel mito, pero... ¿quién sabe?

³⁰ *Idem*, p. 55.

³¹ *Idem*, p. 76.

³² Federico Arbós ha dedicado mucho de su quehacer investigador a la figura de este poeta y traducido su *diwan* completo. De todas maneras, para lo que nos ocupa, véanse las páginas que P. Martínez Montávez le dedica en *Al-Andalus, España...*, pp. 196 y ss.

CAPITULO III

EL FUEGO ROBADO Y LA MUJER-CIUDAD O EL PRINCIPIO DE LA CIVILIZACIÓN

A Abd al-Wahhab al-Bayati, *in memoriam*

Se ha venido diciendo, con un cierto carácter simplificador, que la Literatura Árabe Contemporánea sigue, desde finales del siglo XVIII y hasta hoy, a las distintas corrientes que se desarrollan en la Literatura occidental. Esto, siendo en buena medida cierto, no es muy diferente de lo ocurrido en los primeros siglos de expansión del Imperio musulmán, cuando éste, en contacto con Persia y Bizancio, traduce y se ‘apropia’ de los conocimientos y la cultura de aquellos. En aquel periodo de su historia, se le reconoce al islam y a la cultura árabe un poder creador, aunque haya una buena dosis de imitación, que se niega con cierta frecuencia al proceso seguido en la actualidad por los intelectuales árabes. Pero, a poco que se mire a esta literatura árabe con cierta objetividad se verá que presenta una serie de rasgos propios y diferenciados que, en muy buena medida, la apartan de una imitación servil de modelos literarios ajenos. Un ejemplo significativo de esta situación lo constituyen géneros como la novela, el teatro o la poesía que, siendo géneros importados, utilizan motivos tradicionales, históricos o tomados de otras fuentes de la propia cultura árabo-islámica.

Estos géneros, que usan como motivo central un episodio, personaje o acontecimiento del pasado, van adquiriendo una personalidad propia que procede, sin lugar a dudas, de una experiencia privativa y que, en definitiva van a responder a planteamientos de tipo ideológico. La reutilización de motivos del pasado no es simplemente una moda nostálgica, una moda importada, falta de imaginación en los creadores o bien un método pedagógico para recordar las glorias ya extinguidas. Por otra parte, el recurso a este tipo de motivos no se ciñe exclusivamente a la Historia islámica sino que se remonta, de modo zonal, a la memoria de otros pueblos y civilizaciones del pasado ante-islámico.

En el siglo XX, la reutilización de motivos del pasado no se encuentra ya directamente

relacionada con el género de reconstrucción histórica, tan de moda durante el siglo XIX¹, sino que amplía su campo de acción. Dicho de otra manera, elementos del pasado musulmán o de otras tradiciones entran a constituir modos de expresión del imaginario poético o recursos metafóricos para aludir a realidades del presente, construyendo un universo literario nuevo y diferente, que se aleja del significado de los elementos reutilizados, pero que mantiene una clara conexión con sus campos semánticos originarios.

De tal modo se emplean, en cascada, los elementos tomados del pasado, que podríamos hacer una lectura «arqueológica» o bien una lectura simbólica de representaciones de la realidad. Por ello, en literatura árabe contemporánea resulta sumamente difícil, -y es algo que con frecuencia no se tiene en cuenta-, clasificar una obra como literatura realista, costumbrista, descriptiva o de otra índole relativa a la realidad, distinguiéndola de la literatura lírica, de imaginación o de la literatura fantástica.

Por otra parte, la falta de delimitación entre los géneros es algo sumamente sabido y que nos parece normal encontrar en la literatura árabe medieval, porque, en general, se trata de períodos de búsqueda o elaboración y en los que nos movemos en lo que se ha dado en llamar el pensamiento «pre-científico», es decir aquél que no discrimina entre el conocimiento o la información empíricos y la intuición, la hipótesis o la pura imaginación iluminadora. De modo que la frontera entre realidad y ficción permanece un tanto nebulosa. Como afirma Tzvetan Todorov: «Estamos, en consecuencia, mal armados para la lectura de lo discontinuo, de lo incoherente, de lo no-integrable»².

En el caso de la literatura Árabe contemporánea, más que hablar de discontinuo, se debería hablar de un modo diferente de continuidad, que engarza lo verosímil con lo inverosímil, lo material con lo espiritual, lo real con lo fantástico, la crónica con la recreación idealizante, modos éstos de construcción literaria que, por otra parte, son prácticamente una constante en la literatura árabe de otros tiempos³.

Si hablamos de Abd al-Wahhab al-Bayati⁴, como de otros escritores árabes de hoy, hallamos

¹ De ello sería una muestra evidente la obra de Yury Zaydan el incansable polígrafo autor de una serie interminable de novelas históricas, en las que no sólo recrea momentos de la Historia del islam, sino también la sociedad y el lenguaje.

² *Simbolismo e Interpretación*, 2ª ed., Caracas, 1992, p. 39.

³ P. Martínez Montávez, «Lectura de Américo Castro por un arabista: apuntes e impresiones», *Revista del Instituto de Estudios Islámicos de Madrid*, vol XXII (1983-84) pp. 21-42.

⁴ Véase el final del capítulo anterior

una especie de afán profético que no duda en utilizar toda clase de recursos, por otra parte frecuentes en las literaturas de origen religioso o mítico. Como dice Todorov, «la profética literaria se mueve como un deseo reprimido», a lo que podríamos añadir, en un intento de detección del rastro que debemos seguir, que «la figura poética es el síntoma».

Hasta aquí estamos haciendo una especie de aproximación apresuradísima a elementos formales que nos permitan clasificar la obra de un autor en un género concreto, poniéndolo en relación con su tradición literaria. Sin embargo, otra cuestión que no se ha de olvidar es que, en el Mundo Árabe moderno, la literatura no es solamente un campo de experimentación formal o un campo de libre creación. Es fundamentalmente un campo de expresión ideológica.

La ideologización del pensamiento en el mundo árabe no hay que entenderla, no obstante, como la adhesión a corrientes políticas, filosóficas o religiosas, aunque es evidente que existe esa adscripción a determinadas orientaciones de un carácter o de otro. Se trata más bien, y en el caso de los autores literarios de forma muy clara, de una ideologización que parte de un permanente cuestionamiento frente a la realidad.

Expresado de otro modo, los intelectuales árabes de hoy están intentando dar respuesta a sus inquietudes y sentimientos personales e individuales, así como respuesta a las cuestiones colectivas. Son, en buena medida, portavoces adelantados de las inquietudes de las sociedades a las que pertenecen. De alguna manera son los «profetas» de su momento.

Así como en literatura europea contemporánea podemos encontrar producciones que son un juego estético, una búsqueda formalista o un ensayo experimental, sin que tras ellas haya un pensamiento elaborado o una exigencia filosófica, en autores de primera fila árabes, es difícil separar la búsqueda estética de la búsqueda conceptual e ideológica. Por esto, tal vez, resultan tan fascinantes. Además, este fenómeno explica porqué autores de una laicidad militante recurren a la acumulación, a veces agobiante, de elementos de carácter mítico entroncados en las más diversas tradiciones religiosas.

Un ejemplo de este panorama, entre otros muchos, puede ser el que centra la propuesta de este capítulo: Al-Bayati. El resumen de la trayectoria vital de Al-Bayati⁵, nacido en Bagdad en 1926 y fallecido en Damasco en 1998, y de los contenidos del libro *Escrito en el barro*, al que pertenecen «Poemas de amor a Ishtar», que ofrece la contraportada de la edición de Arbós de 1987 es suficientemente explícito de lo que vamos a comentar y apunta a lo esencial de lo que podemos decir.

La obra de Bayati es, en general, circular. Los temas y los motivos, más la idea que les subyace, se van ampliando, a base de repeticiones casi obsesivas, según los versos se van deslizando y constituyendo cada uno de los aparentemente cerrados poemas.

Escrito en el barro, especialmente, podría ser un único poema extenso, en el que se construye/destruye la ciudad-mujer ideal. Sin embargo, una concepción ritual del poema, de los poemas que integran el libro, y de los «Poemas de amor a Ishtar», en particular, a base del empleo de las mismas figuras y situaciones con variaciones mínimas, acentúa el dramatismo de la construcción/destrucción, en una dialéctica esperanza/desesperanza que se vuelve circular.

El poema no es sólo un lugar donde se repiten o reutilizan mitos, es un lugar donde se reencuentran formas arcaicas que remiten a la forma literaria de los mitos. La repetición, el paralelismo y la antítesis son las figuras literarias más usuales. Los poemas de amor están contruidos sobre una repetición paralelística o antitética que avanza premiosamente hacia un final de cierta desesperanza. En este poema, la insistencia en esas formas retóricas es en sí misma un recurso «arqueológico» y una «forma mítica».

La literatura poética en árabe, como otras literaturas semitas más antiguas, ha tenido como «estrellas de la fiesta poética» a estas figuras retóricas. Estos recursos aparecen ya plenamente desarrollados en la *qasida* tradicional pre-islámica como herencia, permanentemente renovada, de viejos modos poéticos, incluidos tanto los géneros que se acumulan en la *qasida* como las figuras, y ese modo de construcción poética persiste hasta bien entrado el siglo XX, con los avatares propios de las modas, pero con un fondo real que permanece. De manera que la propia forma poética se convierte en «mítica» y en seña de identidad que define la personalidad tanto ideal como real de la poesía árabe.

Del mismo modo, las imágenes de la diosa celeste y luminosa que se repiten, se contraponen constantemente a una mujer ctónica, terrestre, oscura o blanca, nivea, para terminar confundiéndose en una tierra fértil. Así mismo, la ciudad arrasada por el desierto, sin luz, oscura, se contrapone a la ciudad de barro rojo iluminada por un sol poniente que anuncia resurrección. «En la fragua, el diálogo entre los colores simples se da entre el oro y el negro», dice Bachelard⁶, y añade «... el herrero expulsa el oro del hierro. El hierro forjado valdrá más si ha perdido sus riquezas rutilantes.

⁵ Véase también de F. Arbós, *Mito y símbolo en la poesía de Abd al-Wahhab al Bayati*, Madrid, 1996.

⁶ Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, 1ª ed. franc. París, 1947, 1ª ed. española, trad. B. Murillo Rosas, FCE, México, 1994, p. 174.

Los colores tienen de pronto una energía. Significan energías humanas... en literatura la fragua es uno de los grandes ensueños de la voluntad»⁷.

La ciudad iluminada por el rojo del sol que asemeja una fragua es expresión para Bayati de sus deseos profundos de cambio, es la expresión metafórica y simbólica de la voluntad de transformación. Pero, como insiste Bachelard «las imágenes literarias se dilatan hasta el plano cósmico...», para mostrarlo, recoge un fragmento de Thomas Hardy: «'Ella se volvió hacia el poniente en llamas semejante a una gran fragua donde se preparaban universos nuevos'. Una vez reconocida la imagen *princeps*, no se puede desconocer más su vida profunda, su vida cósmica. La imaginación humana quiere desempeñar su función en plena naturaleza»⁸. Apoyándonos en esta sugerencia, la imagen de Bayati cobra también su aspecto cósmico; Bayati pretende una transformación plena del universo. Este mismo motivo de fondo será el que mueva a otro de los grandes libros de Bayati, *Autobiografía del ladrón del fuego*, que comentaremos más adelante y que dota, una vez más, a la obra de este autor de una continuidad y una identidad circulares.

La obra de Bayati, aunque con una cierta desesperanza, es una obra construida desde los ensueños de la voluntad, desde la lucha incesante contra la realidad/naturaleza. Es, pues, una obra del trabajo y de la acción.

Sobre estas dos imágenes, en las que mujer y ciudad se caracterizan de modo semejante hasta confundirse, se construye el poema bajo los ojos del poeta que contempla la realidad desde el borde de la desaparición.

El poema, a lo largo de sus cantos, ofrece un desarrollo que va desde el planteamiento de dónde está el poeta, de dónde viene, con quién ha de encontrarse y a dónde ha de llegar. Cuando la meta aparece dibujada, perfilada, se desvanece y se vuelve, si no exactamente al punto de partida, a una situación semejante que obliga a una nueva interrogación, a una nueva búsqueda, a la necesidad de una mediación y de una meta, claramente definida, que, sin embargo, nunca se cumple⁹.

Los «Poemas de amor a Ishtar» son poemas de amor, evidentemente, y tienen una primera lectura en esa clave. Pero son también poemas de resurrección y de regeneración. El poeta se sitúa en los lugares de la muerte y la desolación, anhelando la vida, esperando la vida:

⁷ *Idem*, p. 175

⁸ *Idem*, p. 176.

⁹ En este sentido y con una diferencia formal básica no obstante se hallan ciertos paralelos en el planteamiento que lo aproximan al largo poema de Elía Abu-Madi que comentaremos más adelante.

*A sus pies, cubierto el rostro de nieve silvestre,
se prosterna el augur de las estaciones
desnudo y aterido
y araña la tierra y la desnuda
y muere,
dejando una gota de luz entre sus pequeños pechos,
en su vientre un temblor de volcán que despierta.*

La mediadora para esa vida es la diosa, Ishtar. Ishtar, la estrella Venus que brilla en el crepúsculo, es así denominada, a lo largo de todo el poema. La luz del sol a punto de ocultarse es la luz que promete no una muerte nocturna, sino la aparición del nuevo día, de la nueva luz, de la resurrección y la regeneración. Así en el (Canto II) el poeta se pregunta:

*¿Cuándo aparecerá Ishtar como la estrella del crepúsculo
y llegará hasta nosotros?
Igual que aquella tarde vino el rey del amor
para recitar a los difuntos el Eclesiastés
y con una mano piadosa cubrir mi rostro
y mi vida atormentada.*

El poeta es, además, quien puede despertar a la diosa, ¿fecundarla? o ¿es la tierra estéril la que puede convertirse en diosa fecunda por la acción del poeta?:

*(Canto I)
y araña la tierra y la desnuda
y muere,
dejando una gota de luz entre sus pequeños pechos,
en su vientre un temblor de volcán que despierta.
Allí donde germinan las semillas
ofreciendo el calor de los abismos
como leche materna*

*y las raíces se propagan
para devolver la sangre a los veneros,
el agua del río al inmenso mar,
las mariposas al prado florido.
¿Cuándo volverá Ishtar a nuestra casa,
escortada por la luz y los pájaros?*

La imagen de la mujer terrestre se transforma, sólo en el nivel del deseo y de la pregunta, en la diosa a la que se espera. Es conveniente señalar la relación que aparece entre «gota de luz», -que por las imágenes también podría asociarse con gota de semen fecundante- con la idea de calor, sangre, agua, semillas, leche materna, mariposas, luz y pájaros. Estas cadenas agobiantes de elementos simbólicos nos remiten a los más variados mitos de origen mesopotámico, pero también de origen mesoamericano o extremo-asiático¹⁰. A pesar de las declaraciones del propio poeta, resulta difícil llegar a saber si se trata de una mera coincidencia del imaginario creador o de asociaciones naturales en torno al tema de la resurrección y la generación. No es el momento para introducir la discusión acerca de arquetipos, pero es de señalar esa coincidencia de cadenas asociativas cuando se trata de mundo superior e inferior, de vida, muerte, generación y transformación.

Noche y lluvia, oscuridad y tinieblas¹¹ abren el Canto I y el Canto II y ambos se cierran con la pregunta por la diosa. Esta repetición del esquema se refuerza internamente en el Canto II por la alusión a Salomón y la recitación ante las tumbas de parte de Eclesiastés en donde se habla de resurrección:

En las fiestas de muerte de los pobres

¹⁰ En este aspecto es interesante consultar el Diccionario de símbolos de Eduardo Cirlot, por ejemplo, y especialmente en la entrada «mariposa», (9ª ed. Barcelona, 1992, pp. 288-289.). Véase también la cita del propio Bayati acerca de las mariposas en «Mi experiencia poética», trad. de Carmen Ruiz, Madrid, 1986, p. 56. Por otra parte la mariposa simbolizaba también en el Antiguo Egipto la resurrección.

¹¹ En este punto, conviene recordar que la noche sufre, desde el período preislámico al islam y sus desarrollos, un cambio de esencia fundamental. En época preislámica, como en la más antigua literatura semita, la noche es el momento del terror y de la muerte y de ella se aguarda que deje paso al sol de la vida. Mientras que entre los tópicos de la literatura árabe medieval, y hasta casi el presente, la noche representa el momento feliz del encuentro entre los amantes. Bayati estaría, pues, rescatando, una vez más, una imagen 'arqueológica'. Véase M. Abumalham, «Poesía árabe y muerte: del dolor al sarcasmo», en *Miedo y Religión*, F. Díez de Velasco (ed.) Madrid, 2002, pp. 343-364.

*preguntaba por ti, suplicaba,
besaba los sepulcros de los santos
y el polvo del más ilustre enamorado.*

Y más adelante, cuando dice:

*Igual que aquella tarde vino el rey del amor
para recitar a los difuntos el Eclesiastés
y con una mano piadosa cubrir mi rostro
y mi vida atormentada.*

Canto I y Canto II, pues, forman un cuerpo cerrado, que se abre al tema de la regeneración y que tiene un sello de esperanza que se abre en el Canto III, si bien con ciertas limitaciones, ya que esa esperanza es sólo una silueta en el contraluz de la ventana:

*En el contraluz de la ventana
aleteó un pájaro cantando
y una rosa ardiente me ofreció como saludo,
brasa trémula que cayó en mis brazos
cuando envuelto en la soga de la horca dormía.
La rosa se hizo niña
y la niña hembra enamorada
que ansiaba la luna de nieve y el fulgor del rayo.*

El poeta que duerme un sueño cercano a la muerte, pues se envuelve en la «soga de la horca», recibe el regalo de ese pájaro de la esperanza cuya silueta se adivina recortada en el resplandor que entra por la ventana. La diosa-mujer es rosa que se transforma y que reúne a «la luna de nieve y el fulgor del rayo».

La diosa-mujer amada, símbolo de la civilización y la esperanza de un pueblo retorna, pero con ella retorna un registro más de ese símbolo: la inspiración poética. La función del poeta-profeta, pero también ‘revolucionario’, en el sentido de que es no sólo portavoz de la experiencia colectiva

sino quien ha de azuzar a la conciencia de sus conciudadanos, desfallece al ver que su palabra no es todo lo creadora de nuevos universos que debería ser y duerme al borde de la muerte, hasta que reaparece la inspiración¹².

La imagen de la mujer se desdobla. En realidad, no sólo estamos hablando de la mujer amada o desamada, sino de la vida y la muerte del poeta que muere por falta de inspiración. Así se avanza en el fragmento anterior y se consuma en el siguiente fragmento, cuando la mujer, promesa de vida, es nieve y sangre juntas y, por ello, anuncio de muerte:

*Pero tras un millar de oraciones,
llovieron los cielos nieve y sangre
y mujeres fantasmales, ciegas muñecas de barro,
no vieron la aurora de mi alma
ni la noche de llanto en mi rostro.*

Esa mujer soñada y esperada es sustituida en la visión del poeta por una mujer fantasmal que llueve de los cielos como un castigo. La imagen con que se presenta recuerda a aquella otra mujer nefasta fabricada por los dioses para castigo de los humanos; la terrible Pandora con su vasija cargada de desgracias. Es interesante señalar cómo el mito de Pandora está igualmente relacionado con el de Prometeo¹³. Así, Bayati establece una conexión directa entre estos «Cantos a Ishtar», la diosa mesopotámica, y el mito griego que se recrea en *El ladrón del fuego*, explícita mención de Prometeo. Este recurso a la fusión de mitos no solamente refuerza la continuidad y la circularidad en la producción bayatí, sino que posee una fuerte carga ideológica.

Que un poeta iraquí a la búsqueda de su identidad más profunda rescate mitos mesopotámicos que le resultan tan propios como todo el bagaje aportado por el islam no es sino algo natural, pero que, además, parezca apropiarse de las señas de identidad del mundo occidental asentadas sobre la tradición griega clásica podría entenderse como abusivo¹⁴. Sin embargo, en ese polémico diálogo

¹² En este sentido mismo se repite la experiencia del hastío poético-profético-revolucionario en muchos poetas, como es el caso de Anton Shammas que comentaremos en otro capítulo y que dirá expresamente: *así ¿cómo puede volver la poesía?*

¹³ Hesíodo, *Trabajos y días*, 42-105, en C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*, 2ª ed. Madrid, 1995, pp. 29-33 y ss.

¹⁴ No entraremos aquí en la discusión ya antigua y periódicamente renovada por los estudiosos del Mundo clásico acerca de las conexiones entre los mitos griegos y los de Asia Menor o el Oriente próximo, porque, si bien existen

sostenido por los intelectuales árabes a lo largo de los dos últimos siglos con la intelectualidad, y especialmente con los poderes fácticos, de Occidente no han parado de recordarnos que si Europa pudo salir de la ya también míticamente oscura Edad Media fue gracias a que el mundo árabe le devolvió las luces perdidas de su antigüedad clásica, luego reclamada como único y propio baluarte civilizador.

No estamos pues sólo ante el uso y la combinación de mitos de distintas procedencias, sino ante el empleo consciente de un argumento de reivindicación que devuelva al mundo árabe el reconocimiento de la importante labor que ha llevado a cabo en la construcción de la civilización contemporánea y de cómo él ha sido, en particular, quien ha devuelto a Europa la conciencia de sí misma. Algo así como recordar a Europa, la hermosa raptada por Zeus, que su patria de origen estaba en Siria.

En el Canto IV, cuando parecía entreverse la imagen de la mujer amada, de la diosa de luz, aparece de nuevo el poeta en el punto de partida por la irrupción nefasta de ese otro modelo femenino. La diosa, mujer esperada, rayo luminoso, se ha deslizado desde un primer simbolismo que parecía señalarla como figuración de la esperanza hacia otro aspecto que podríamos definir como símbolo de la civilización; a una civilización de luz, sucede, como un castigo venido de lo alto, una civilización de sombras, de la que ha desaparecido la inspiración creadora y transformadora. La Pandora que desciende de los cielos siembra la desgracia entre los humanos y el poeta se halla de nuevo en el inicio de su búsqueda, de ahí que vuelva a aparecer la desesperanza.

A continuación, aparece un nuevo elemento mítico al que Bayati recurre con frecuencia; las ruinas abandonadas. Este motivo, propio del *nasib* (preludio amoroso obligado en la *qasida* clásica) es también y por diversos motivos un elemento mítico. Lo es porque ya en la poesía preislámica parece ser un resto del recuerdo de un «paraíso perdido» al que los poetas intentan regresar con poco éxito. El lugar de los primeros amores, de una vida idílica y armónica, aparece cubierto de desechos, hollado por animales salvajes y en el que no quedan sino tenues rastros de vida y civilización humanas, de cuyo esplendor sólo el poeta parece conservar memoria. Esta imagen del campamento abandonado, tan cara a la poesía preislámica y clásica y tan denostada por

muchas coincidencias, parece bastante evidente, por los desarrollos literarios de los mismos en las distintas culturas, que el mundo griego sigue unos caminos particulares que son los que, sin duda, terminan informando la cultura occidental y, por supuesto, la del poeta que comentamos.

la poesía posterior como una repetición insufrible¹⁵, sirve a Bayati para ejemplificar el tiempo pasado de gloria que se quiere restaurar. Es, pues, a la vez un mito de los orígenes y una forma mítica dentro mismo del devenir de la poesía árabe. La vuelta atrás, la repetición de ese estado de desesperanza, viene marcada también por el mismo motivo relativo al Eclesiastés que ya empleó anteriormente.

Este canto, que se cierra al borde de la desesperación señalada por la acumulación de símbolos que remiten a significados cercanos, abre, sin embargo, otro grupo nuevo de figuras. La vida que el poeta parece anhelar, para salir de la muerte, no es la individual, no es únicamente la que proporciona el amor anhelado, es también la vida en civilización, de ahí el deslizamiento que sufre la imagen femenina. El poeta no reclama para sí solo, sino que reivindica para un grupo humano una forma de existencia en la que los valores sean la justicia y la verdad. Es en este punto donde han comenzado a fundirse la mujer amada y deseada con la ciudad símbolo de la civilización. Pero no es una civilización cualquiera, sino la Babilonia eterna y, especialmente, la Babilonia-Bagdad del futuro.

Canto IV, V y VI colocan ese abrirse y cerrarse de la esperanza ante el amor, ante el renacimiento, ante la nueva civilización, en un tiempo cíclico del que el poeta conserva la memoria de la caída y renacimiento de las civilizaciones. La pregunta es: Si todo estaba logrado ¿por qué se perdió?:

Canto VII

*¿Por qué siguieron girando los alacranes de las horas
cuando sobre el hambriento derramó Ishtar sus frutos?*

Pero aún más, el tiempo primigenio, el tiempo de aquel paraíso perdido es un tiempo «sagrado». Es un tiempo, por lo tanto, fuera del tiempo mensurable. Ese tiempo detenido en la edad de la perfección, ¿qué cesura, qué ruptura, pudo permitir que fuera sustituido por el avance de otro tiempo que lleva a la muerte? La logradísima imagen plástica de los alacranes, que con sus colas rizadas recuerdan las manecillas de metal finamente trabajado de un reloj, posee además otras resonancias. El alacrán, animal ponzoñoso¹⁶, cuya mordedura es mortal se asemeja al tiempo

¹⁵ Véase el Epílogo II de este libro.

¹⁶ Es de señalar que el alacrán es igualmente el símbolo del signo zodiacal Escorpio del que André Barbault dice,

humano por su poder destructor, bien diferente del tiempo «sagrado» infinito y eterno¹⁷. Esta oposición insinuada mediante el recurso al alacrán señala al deseo del poeta de una resurrección no escatológica, sino que ha de realizarse en el tiempo humano. Y sólo en el ir y venir del tiempo humano se suceden las épocas de luz y sombra. La única posibilidad de que la luz retorne es que la diosa, ahora inspiración poética, dote al poeta/profeta de la palabra que obra el milagro de la vuelta a la vida y a la civilización¹⁸.

El poema se desliza y persiste la confusión entre mujer y ciudad. Los ojos de la mujer brillan ahora como las murallas de la ciudad, en las que, por otra parte, se reflejan las sombras y luces de su propia historia como cuna de civilizaciones:

Canto VIII

*Tus ojos tienen el color del relámpago
en los muros de Babilonia,
fulgor de espejos y antorchas,
pueblos y tribus que saquearon el mundo
cuando iluminó Babilonia el misterio de los astros.*

Y esa mujer-ciudad-civilización-inspiración creadora lo es además como compendio de todas las culturas, mujeres y civilizaciones, como suma de la vida social del hombre sobre la tierra:

Canto IX:

*Niña, hembra prometedora
nacida de la espuma del mar y del fuego eterno del sol
que si un día muere, renace,
se alza de la muerte y de nuevo surge:
Eres el Ave Fénix de todas las culturas,
hembra de Prometeo por siempre.*

entre otras cosas: «vemos que establece una dialéctica de la destrucción y la creación, de la muerte y del renacimiento, de la condena y la redención», con lo que la imagen en este nivel simbólico viene a reforzar el círculo de muerte/vida en el que Bayati desenvuelve toda su obra. Véase Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1995, p. 918.

¹⁷ M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, 9ª ed. Madrid, 1999, p. 182.

¹⁸ Aquí, una vez más conviene recordar que en el mundo semita la palabra es ‘creadora’.

Es ella la que simboliza, como contrafigura femenina de Prometeo, el eterno retorno de la primavera que hace florecer las civilizaciones. Nace así de las espumas del agua y del fuego solar. Agua y fuego que remiten a la muerte y la resurrección y que son símbolos también de la vida renacida y renovada, como la que surge de las aguas del bautismo¹⁹.

El Canto X insiste en un recuento de las civilizaciones:

*Las olas del mar mueren al besarse unas a otras.
Cordilleras, siglos,
cavernas hastiadas de silencio y lunas de barro
giran sin cesar mientras escribo en el agua mis palabras,*

El poeta, que conoce esa larga historia, la escribe en cambio sobre el agua y su voz profética se pierde, aunque sea una revelación directa de la diosa la que transmite. Así pues el poeta es en este punto el mediador entre la diosa y los hombres. Se ha efectuado una nueva transición o, tal vez, transacción; la diosa era antes despertada por el poeta, ahora el poeta es quien recibe la palabra creadora y transformadora de parte de la diosa, sencillamente vuelve la inspiración y ése es un ciclo de sombras y luz que se alternan y nunca cesa:

*mientras escribo lo que dijo Ishtar:
«Que mi amor nunca te apacigüe:
dime algo en lo que pueda creer,
algo inmortal.
¡No poseas mi cuerpo con usura, porque tiene los días contados!
¡Conviértelo en una hoguera, porque lo anhelarás mañana en otros brazos
y otro pecho de mujer!
¿Por qué gimes, si también yo te deseo?
Hambrientos y desnudos, entre renovados besos,
carguemos con el sol de desierto en desierto.
Contigo, ídolo de oro en cuyo vientre se oculta*

*el sacerdote de los páramos estrellados.
Aquél que hacia mí se inclinó, sosteniendo en el puño
la extinguida llama de una vela
y la sed sació en mis labios:
Mi cuerpo se hizo rosa,
en la luz desnudo y solo».*

La diosa se reconoce a sí misma en la rosa y en la luz. El círculo abierto se cierra una vez más.

El último canto, el XI, acoge una serie de alusiones a elementos que engarzan con las diferentes mitologías y religiones del lugar de referencia, centrándose en la última de las grandes manifestaciones de la civilización, el islam, que reúne en sí los rasgos principales con que, antes, se han caracterizado otras tradiciones:

*Alzamos las ciudades de Dios sobre la tierra,
construimos una Caaba a través de los mares
y ante el mihrab del día nos prosternamos.*

La historia no llega a consumarse. El poeta sigue ante las puertas de la mujer-ciudad esperando el momento de realizar su deseo:

*¡Ay, amor que con amor das vida a los desiertos!
A tus puertas llamo ahora,
recién llegado de la tierra yerma.
¡No perderé mis flores en ningún umbral
sin antes donar los frutos a mi amado!*

Hasta aquí el comentario que me suscitan los versos de Bayati tomados de *Escrito en el barro*. En las líneas precedentes ya se ha establecido un cierto paralelo entre estos «Cantos de amor a Ishtar» y el poema que da nombre a su libro *Autobiografía del ladrón del fuego*, cuya figura central es Prometeo.

¹⁹ M. Eliade, *op.cit.*, pp. 168 y ss.

Este poema, en el que Prometeo es la máscara²⁰ con que el poeta se recubre para simbolizar el papel civilizador que se atribuye, consta de dos cantos paralelos entre sí, en los que se dan en cascada a su vez los paralelismos. Comienza el primer canto con una queja por la muerte de la poesía, con lo que el poeta recurre de forma intencional a uno de los géneros más antiguos en la poesía árabe; el género de la *lamentación*, otorgándole así un valor mítico y simbólico a la propia estructura del poema. El llanto se derrama por la poesía que se ha vuelto esclava y mendicante, que finge hermosura a base de afeites, y al modo de los poetas antiguos, Bayati llora ante las ruinas desoladas, restos del lugar donde acampó la poesía, como la amada perdida de las antiguas *qasidas*, insistiendo en el otro motivo que abre obligadamente cualquiera de los otros géneros poéticos de la poética preislámica²¹:

I

*En la era cósmica, época de revoluciones
y naves espaciales,
el lenguaje calvo se cubría la cabeza
con elocuencia y retórica a modo de peluca
y por los claustros reales lucía ropajes
de paronomasia y antítesis.
Sobre el vientre se arrastraban en sus jaulas
los poetas mendicantes y castrados de las urbes orientales,
mientras musgo y piojos medraban en sus versos.
Y los poetas del sueño asalariado recataban en la acrópolis
con ungüentos y cosméticos la lividez de la Musa
que en la cima del Olimpo envejecía,
se adueñaban de su laurel marchito en museos textos muladares,
acopiaban hojas de otoño en los hollados cementerios
de las escuelas poéticas.*

El presente de la poesía árabe, antaño fecunda y signo de civilización y cultura, aparece en estos

²⁰ A.-W. Bayati, *Mi experiencia poética*, p. 48 y ss.

²¹ F. Corriente, *Las mu'allaqat: antología y panorama de arabia preislámica*, Madrid, 1974.

versos no sólo marchito y ajado, sino prostituido y castrado. El reproche que la moderna poesía hace a las viejas fórmulas repetidas hasta el cansancio queda perfectamente definido en esa expresión tridimensional y rompedora, «museos textos muladares», en la que la memoria del pasado, conservada por medio de la palabra poética, aparece cubierta de excrementos como en un muladar. Con la pérdida de la memoria se ha perdido también la dignidad y no sólo eso, sino la posibilidad de estar en un presente activo: «era cósmica» y «tiempo de las revoluciones», en la que el progreso simbolizado por las «naves espaciales» queda vedado al hombre árabe²².

Con la fuerza de los símbolos manejados, fuerza ella misma de doble signo, se expresa la cara positiva y la cara negativa de la realidad que vive el Mundo árabe y del papel inútil que los poetas a sueldo representan. Los poetas pagados por poderes inmóviles son incapaces de hacer otra cosa que no sea fingir una poesía que ya no es creadora ni ‘poética’, en el estricto sentido del término.

Al modo de la *qasida* clásica, una vez más, mediante una expresión de simultaneidad, Bayati introduce el siguiente género obligado, el *rahil*. Es decir, la descripción de un viaje que en los antiguos poemas se construía, como aquí, con la excusa de ir en busca de la amada. Aquí el poeta va en busca de su amada la poesía, cuyo lugar de habitación, en otro tiempo placentero y pleno, aparece hoy desierto. Mientras los poetas mendicantes se ganan el vergonzoso sustento con versos pagados, el héroe avanza desde los tiempos primigenios en busca de la verdadera poesía:

*Mientras en sus jaulas los eunucos componían loas
a reyes y lacayos,
el ladrón del fuego llegaba con las estaciones
portando el testamento de los tiempos fluviales.*

Este Prometeo, ladrón del fuego, llega con las estaciones. Es decir, tras el invierno helado y yerto, como un dios de la primavera y de la vida renovada regresa el poeta a dar calor al género humano, trayendo consigo no sólo el fuego vivificante y civilizador, sino también la herencia de los tiempos fundantes; el agua lustral de los ríos del Paraíso.

²² Esta idea no es nueva, sino más bien reiterativa en la poesía árabe del siglo XX, pues muy semejante es la expresión de Amin al-Rayhani en su poema «Oriente», cuando reclama a occidente ‘aviones’ a cambio de la espiritualidad de oriente. Véase Leonor Martínez, *Antología de Poesía árabe contemporánea*, Madrid, 1972, pp. 81-82.

*Como espectador recién venido, musitaba palabras
-en los hipódromos de la humanidad efímera,
en el resplandor de la tierra donde habitó-
al oído del hombre solar, de la mujer guitarra
libres de cadenas.*

El poeta observa a la humanidad y escoge a aquellos que pueden oír su revelación. Prometeo ya no es únicamente el Titán ladrón de fuego y generoso con los hombres a quienes otorga el instrumento que les permita acceder al dominio de las técnicas y las artes, es una especie de Profeta que selecciona a sus discípulos entre hombres o mujeres que pueden ser libres. Busca, pues, entre los hombres al «hombre solar», único que puede recibir el fuego porque de él está hecho. Como comenta Bachelard: «Al volver, en diciembre de 1946, de un nuevo viaje al país de los dogones, Marcel Griaule tuvo a bien comunicarnos los documentos relativos a las leyendas del herrero. En ellos tuvimos una inesperada confirmación de nuestra hipótesis de lectura. Para los dogones, el sol es «el fuego de la fragua celeste». A ese fuego de fragua roba el herrero mítico el fuego que traerá a la tierra. Así pues, *el fuego robado es un fragmento de sol*»²³.

Por otra parte, la revelación ha de mover a una rápida rebeldía, ha de contribuir a acelerar el proceso de la revolución. Como dice Bachelard: "Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu"²⁴.

Compañera del varón que puede recibir la inspiración robada a los dioses en forma de brasa es la «mujer guitarra». La guitarra como otros instrumentos de cuerda, la lira o la cítara, está siempre directamente asociada a la poesía, a la música y a la armonía, y esta última remite sin duda al equilibrio armónico del cosmos. Esta misma mujer más adelante, aparecerá transmutada en princesa de cabello rojo como la llama. La sucesión de símbolos luminosos que pertenecen a esa «sabiduría del fuego» se sucede en el discurrir de los versos.

*Escrutaba el oleaje de las crónicas, la tristeza
de dinastías pájaros piedras muertos,
en un papiro escribía nombres de las princesas de Bujara*

²³ G. Bachelard, *La tierra y los ensueños* ..., p. 182.

²⁴ *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 19.

*y llevaba el testamento del mar a los niños
mezquitas zocos.*

El poeta sigue, en su recorrido, observando el paisaje que le rodea y acumulando antítesis que se arraciman con ese modo tan particular que posee Bayati de reunir sustantivos que se vuelven adjetivos al yuxtaponerse de forma anómala para la gramática normativa. «Dinastías pájaros piedras muertos» figura que remite a lo aéreo y alado de los pájaros, a su ingravidez y capacidad de vuelo, que se torna piedra en caída, grávida y muerta como las dinastías pasadas cuyas glorias han perecido. Ante esa desolación de un pasado imposible, el poeta escribe los nombres de las princesas de Bujara, princesas solares que vienen del Este con sus nombres mágicos que anuncian el renacimiento igual que nace el nuevo día. Ese renacer sólo puede rescatarse volviendo a la edad de la inocencia, a una especie de juego infantil que toque los lugares emblemáticos de la ciudad árabe: las mezquitas y los zocos. Todo ello llegará como un testamento que viene del mar que una y otra vez hace llegar sus espumas a la costa.

El círculo representado por la expresión reiterativa de los versos remite a un tiempo cíclico que se renueva incesantemente gracias a que, en cada edad oscura, aparece el poeta-Prometeo que renueva el fuego de la poesía y permite que llegue la revolución que devuelve a las sociedades humanas su dignidad originaria.

Ese poeta que redime no aparece únicamente en territorio árabe, surge también en las ciudades de Occidente y es obelisco, columna, árbol de la vida, que pone en contacto a los hombres con el mundo de los dioses²⁵:

*Arropado en su abrigo largo como el obelisco egipcio,
palmera en la Place de la Concorde,
preguntaba:
¿Has entrado en mi corazón por la ventana del alba?
¿Quién te ha otorgado el derecho de dormir, de viajar
o buscar las murallas de la ciudad del amor?
Le vi, pálido el rostro, en el aeropuerto de París:
lloré cuando por última vez me dijo adiós.*

Por otra parte y como apuntaba más arriba, Bayati no sólo reutiliza un mito clásico del que entresaca los valores simbólicos con que lo dotaran Hesíodo o Esquilo, también retoma las repercusiones que el mito ha tenido en la Literatura europea. Bayati, desde una perspectiva ideológica, reclama el derecho a compartir una cultura común, de ahí que en su Prometeo aparezcan los rasgos con que lo adornó Shelley o André Gide. Así, igualmente, el poeta-Prometeo de Bayati se pasea por las calles de París, no sólo por recordar su propio exilio, sino también para reivindicar su presencia en el centro de la cultura global. Y va más allá en ese nuevo «robo del fuego poético» ya que más adelante taraceará su texto con los versos de Saint-John Perse (que aparecen señalados ya en la edición de Arbós), siguiendo, por otra parte, una vieja figura retórica de la poética árabe que permite reutilizar citas coránicas o de hadices o de otros poetas, dotándolas de nuevos significados.

Frente al calor del fuego que el poeta puede robar a los dioses para garantizar el retorno de la civilización, como regresan las estaciones, el poeta puede sentir también la soledad del frío y de la muerte y se consuela de su propia desolación al sentirse amigo y hermano de otros hombres que arrastran un mismo destino redentor por el mundo:

*Mientras en sus jaulas los eunucos componían loas
a reyes y lacayos,
el ladrón del fuego cantaba en la taberna
para los pájaros cansados de recorrer parques nevados.
Y yo, agotado como ellos,
aguantaba el sueño que descendía de las escaleras nocturnas
entre el humo y la lluvia.
Dijo: brindemos esta noche por ese poeta,
princesa desterrada.
La lluvia lavaba árboles, heridas, azoteas.
En un rincón de la taberna tocaba un violinista ruso
y en su melodía contemplé blancas ciudades de la infancia,
ríos helados, bosques de los Urales:*

²⁵ M. Eliade, *Op. cit.*, p. 176 y ss.

*un mismo juramento hicimos por el hombre solar,
 por la mujer guitarra,
 mientras la hermosa princesa de todo corazón reía.
 ¿Quién te ha otorgado el derecho de buscar a Dios
 y a la fuente que llora en el fondo de la copa
 y su mano acariciando los rojos cabellos
 de la princesa en el vértigo de la danza,
 su mano sobre la noche, el hielo, el humo.*

Igual que el viejo Titán sufrió severa condena exilado en los montes del Cáucaso, así también este renovado Prometeo sufre destierro en tierras extranjeras y comparte su tormento con todos aquellos que han sido expulsados de su tierra: Hombres y mujeres como la princesa «solar» desterrada o el «violinista» que reconstruye con su música los paisajes de su infancia, ya que no pueden construirse paisajes interiores de la nostalgia sin la remisión al pasado²⁶.

A continuación, el Canto segundo repite no sólo el esquema morfológico del primero en cuanto al sucederse de temas y motivos, sino que juega de forma reiterada con las mismas imágenes al modo en que se comportan las variaciones de un mismo tema musical. Las imágenes de carácter otoñal, opuestas a las del sol del verano y la vida, establecen este contraste, pero también recuerdan al poema que comentábamos más arriba, en el que Bayati escoge la imagen del escorpión, signo del comienzo del otoño, para señalar ese ir y venir de las edades del hombre. Una vez más podríamos decir, aunque se trate de libros diferentes, que la poesía de Bayati es un único e interminable poema circular.

Pero también, a pesar de las repeticiones y semejanzas internas, hay un añadido de sentido relativo al carácter social y comunitario de la propuesta de salvación. Se insiste en las imágenes del fuego y del sol, del oriente y del color rojo, todas ellas pertenecientes a la misma familia significativa, precisamente porque: «... on n'a pas peut-être pas assez remarqué que le feu est plutôt un *être social* qu'un *être naturel*. Pour voir le bien fondé de cette remarque, il n'est pas besoin de développer des considérations sur le rôle du feu dans les sociétés primitives... il suffit de faire de la psychologie positive, en examinant la structure et l'éducation d'un esprit civilisé...»²⁷.

²⁶ «No hay paisajes literarios sin los lejanos nexos con un pasado», G. Bachelard, *La tierra...*, p. 179.

²⁷ G. Bachelard, *La Psychanalyse...*, p. 23 y ss.

Por otra parte y siguiendo con el razonamiento que Bachelard propone, la insistencia en las imágenes ígneas remite claramente a una paralela adquisición de la responsabilidad y la madurez individuales y colectivas que propone Bayati, del mismo modo en que los sujetos adquieren el control del fuego y la sabiduría del fuego en su propia maduración hacia la edad adulta. Así, Bayati con su simbolismo prometeico, al reutilizar este mito, propone no sólo la renovación y el renacimiento individuales y colectivos de su sociedad, sino que invita a alcanzar la edad adulta y en ello insiste el segundo de los cantos casi de forma obsesiva:

II

*Por todas las tabernas y todos los destierros
he buscado el rostro que el ladrón del fuego poético
traía desde los santuarios del hombre y los dioses.
He buscado a la princesa exiliada, tras cuyos rojos cabellos
corríamos jadeantes por la ciudad de la infancia templos zocos:
A su salud brindando siempre.
En sus jaulas los eunucos componían loas
a reyes y lacayos,
mientras musgos y piojos medraban en sus versos.
Y nosotros, tras la cabellera de la princesa,
domábamos potros en las estepas de Oriente.
¿Quién te ha donado esa luna verde?
¿Has entrado en mi corazón por la ventana de la tristeza?
Vi al ladrón del fuego en un rincón de la taberna,
dormido en su silla y solo.
Ella partió, dijo él: **¿Quién custodiará los ríos
en los esponsales del día de la muerte?**
¿Quién arrojará al río la cólera poética
y las antorchas?
Oigo crecer la osamenta de una nueva edad terrestre.
El ígneo corcel de las epopeyas griegas
bajo mis pies se desboca.*

*Vacío de todo sentido, este dolor no tiene nombre.
Ella partió, dijo él: ¿Caerá el rayo
sobre el obelisco egipcio, palmera en la Place de la Concorde?
¿Abandonará París la primavera?
Vi su pálido rostro en el fondo de la copa,
en el espejo:
emergiendo a la superficie muerto,
como quien regresa de la tumba a la taberna
para cabalgar juntos en la aurora por las estepas de Oriente.
¿Has pronunciado, oh trueno, mi nombre acaso?
Ya está cerca Bujara.
Que la tribu lleve al alba estrellas jazmines lunas
para derramar sobre las gaviotas desde la cima de los acantilados.
La lluvia lavaba árboles, heridas, azoteas.
En un rincón de la taberna tocaba un violinista ruso
y en su melodía contemplé blancas ciudades de la infancia,
ríos helados, bosques de los Urales:
un mismo juramento hicimos por el hombre solar,
por la mujer guitarra.
¿Se realizará el milagro de vivir tras de la muerte?
¿Has pronunciado, oh trueno, mi nombre acaso?
Veo un huracán poético devastar este astro sumido
en la violencia y el terror,
veo al poeta labrar la tierra del sueño con su grito.
¿Has pronunciado mi nombre acaso?
Expulsaré a la lógica de mi seno
viajando por el fuego y las palabras
y en los esponsales del día del amor
me abatiré sobre mi presa: el poema hembra.
Como astrólogo hechicero en la ciudad del deseo,
vi a su pálido rostro esbozar una sonrisa tras la muerte*

*cuando los rojos cabellos de la princesa se derramaron
en cascada desde el cielo.*²⁸

Una pregunta se alza angustiosa en este segundo Canto, ¿qué ocurrirá si el poeta renuncia a ser el Prometeo esperado? ¿Quién podrá, entonces, robar el fuego de los dioses y restaurar la civilización? Sin embargo, el poeta verdadero renace eternamente de sus propias cenizas y persigue su único anhelo; consumir su unión amorosa con la mujer-poema.

Por último, aunque el poema gira en un eterno ir y venir entre la desesperación y la esperanza, esta última prevalece y aún muerto el poeta la princesa de los rojos cabellos, aquella mujer de luz, poesía reveladora y revelada capaz de poner en marcha la revolución que devuelva la dignidad y la identidad al mundo árabe, derramará sus cabellos de fuego inspirado desde lo alto.

Las preocupaciones de Bayati quedan bien representadas en estas dos piezas de su amplia producción y su modo de expresión y construcción poética también se hace evidente. Bayati es un poeta clásico en la medida en que recurre a temas y motivos de su propia tradición poética y de otras tradiciones que le son cercanas a las que siente como propias, y es un poeta moderno en tanto que dota a esos viejos mitos y modelos de un nuevo significado en busca de la dignidad de su pueblo.

²⁸ Los versos en negrita están tomados de Saint-John Perse (premio Nobel, 1960) tal como atestigua el propio Bayati.

CAPITULO IV

CIUDADES SOLARES, CIUDADES AÑORADAS

Antes de señalar algunas de las funciones que la ciudad representa en la novela árabe contemporánea, hay que hacer mención de lo que significa la novela, junto con el cuento más o menos extenso, en la narrativa actual árabe. La narrativa árabe clásica y post-clásica posee una serie de características que la dotan de personalidad propia frente a la narrativa de otras literaturas.

Por una parte y entre otros muchos géneros que se expresan en prosa, al ámbito narrativo podemos adscribir, sin duda, el cuento de origen oral, que, posteriormente, se fija por escrito y se reelabora, pero sin perder ese carácter propio de la oralidad. El ejemplo quizá más conocido lo ofrecen *Las Mil y una noches*¹, obra en la que, también en buena medida, aparecen novelas épicas o, al menos, con un cierto corte heroico, o ciclos de novelas de aventuras². Pero esta obra, al fin, tiene un objetivo primordial tal como llega a nosotros; el de entretener.

Entre otros géneros en prosa, podríamos entresacar el de las *maqamat* o «sesiones», cuya comparación, por ejemplo, con formas narrativas occidentales resultaría muy difícil, pues tienen una expresión y una finalidad totalmente diferentes. Sin embargo, aunque no tiene una equivalencia directa con formas narrativas occidentales, sí se asemeja a otros modos de expresión literaria.

Este género narrativo de las *maqamat*³, se expresa mediante prosa rimada, lo que lo convierte en un género culto, para elites, pero conserva un cierto grado de oralidad. La estructura finge una sesión, una tertulia en definitiva, en la que están presentes diversos personajes, uno de los cuales comienza a narrar sus aventuras, engarzando una historia con otra, con intervenciones aisladas de alguno de los contertulios⁴.

¹ La traducción española más adecuada es la de J. Vernet, *Las mil y una noches*, 2 vols., Ed. Planeta, Barcelona 2000. Existe además una selección de cuentos muy cuidada y recomendable, M. Sobh y F. Ruíz Girela, *Cuentos eróticos de Las Mil y Una Noches*, ed. Silex, Madrid, 1986.

² M.C. Lyons, *The Arabian Epic*, 3 vols., Cambridge University press, 1995.

³ Existe traducción española de una de las más conocidas colecciones de *maqâmât*, Serafín Fanjul, *Al-Hamadani, Venturas y desventuras del pícaro Abu-l-Fath de Alejandría (Maqâmât)*, Alianza Ed., Madrid, 1988.

⁴ El género se cultivó tanto en Oriente como en Occidente, F. de la Granja llevó a cabo una selección de piezas

En este género literario que tiene una vida relativamente breve, pero que hace época y es muy imitado, algunos analistas contemporáneos han querido ver un cierto antecedente del teatro árabe, en razón de que el narrador adopta y reproduce gestos, voces y actitudes de los personajes que comparten con él aventuras y, también, porque es un género que, aunque para ser leído, está pensado para desarrollarse ante un auditorio que, además, debe participar y de hecho lo hace, en determinados momentos.

También se ha querido ver en las *maqamat* un género muy cercano a la novela picaresca, pues el protagonista es un pícaro y ofrece una visión del mundo desde situaciones de marginalidad, en las que los valores predominantes son la astucia y la habilidad para aprovecharse de los demás o para huir a tiempo del brazo de la ley.

De manera que es obvio que en la Literatura árabe existe una serie de géneros literarios narrativos que, con mayor o menor semejanza, podríamos hacer corresponder a géneros cultivados por otras literaturas. No obstante, estos dos grandes géneros en prosa que, sin duda son narrativos, el representado por *Las Mil y una noches* y el representado por las *Maqamat*, poseen unas características propias muy definidas que influyen, especialmente las «noches», en formas narrativas occidentales, en particular si consideramos el recurso al «cuento marco», pero no reúnen las condiciones esperables para el desarrollo de una prosa narrativa que desemboque directamente en el panorama de la novela y el cuento actuales en árabe. Dicho de otro modo, no existe una relación genética directa entre las *maqamat* y las «noches» que explique la forma en que aparecen la novela o el cuento hoy, aunque, en algunos casos, podamos hallar reminiscencias de esos géneros.

Por lo tanto, hay que buscar los orígenes de la novela árabe actual en otros ámbitos. Así pues, aunque se trate de una simplificación excesiva y sin matices, es necesario afirmar que la Literatura árabe contemporánea y la narrativa en particular surgen, con las formas con las que aparecen actualmente, por influencia más o menos directa de las literaturas europeas. Para matizar en algo que es fundamental, esta afirmación tan tajante, podríamos formularla mediante la siguiente frase: *La narrativa árabe actual se construye con y contra la narrativa occidental.*

Es decir, la narrativa árabe, y la literatura árabe, como el pensamiento y el mundo árabe en su totalidad, se ponen repentinamente en contacto con Occidente, en particular con Europa, tras casi cuatro siglos de aislamiento. Ese momento mágico del «reencuentro» se produce con ocasión de la

campana napoleónica en Egipto, a finales del siglo XVIII. Tras ese primer contacto fascinador, sigue el período colonial que sin duda no resulta tan fascinador. De manera que la relación se vuelve paulatinamente una relación amor/odio, atracción/rechazo. La realidad que se produce en ese encuentro/desencuentro es una realidad socio-histórica, que deriva en una serie de posiciones intelectuales que transitan desde la ilusión de una total asimilación hacia la total diferenciación, pasando por la búsqueda de una síntesis. En definitiva y a partir de la conciencia de diferencia y de la realidad de la confrontación, de lo que se trata es de la búsqueda de una identidad definida con la que sentirse acorde y que sirva, al mismo tiempo, para oponerla a otra/s identidades que se ofrecen como hostiles en muchos casos.

Dicho de otro modo, la Literatura árabe contemporánea se construye a partir de las influencias recibidas de las literaturas europeas, pero con una clara conciencia de búsqueda de sus propios modos de expresión identitaria. En este sentido, es normal que uno de los temas clave que aparezcan en esta literatura, sea en prosa o en verso, sea el tema de la ciudad, con todas sus posibles connotaciones simbólicas y en oposición clara a la realidad de la vida en el campo o en la aldea.

Para completar la comprensión de qué significa este tema, a veces sub-tema o simple marco de la acción en la narrativa, hay que hacer hincapié en otro aspecto básico. A pesar de lo que las apariencias actuales e históricas puedan hacer pensar, el islam y la civilización que produce son nómadas y beduinos. No voy a entretenerme, porque podría llevarnos muy lejos respecto a lo que aquí se pretende, en señalar cuáles son las características beduinas que la religión musulmana y su civilización consecuente arrastran. Sólo señalaré algunos aspectos que para este propósito me parecen especialmente relevantes.

El mundo beduino es una especie de Guadiana que aflora periódicamente en la Literatura árabe de todos los tiempos, lo que significa que, en muy buena medida, el imaginario colectivo conserva memoria de ese tiempo del desierto como modelo ideal. Por otra parte, no cabe duda de que el mundo árabe pertenece al área de los pueblos semitas y éstos, antes de los diversos procesos de sedentarización y urbanización, son fundamentalmente pueblos nómadas⁵ o conviven con el nomadismo.

Por poner un ejemplo bien evidente, tomemos al pueblo de Israel que realiza diversos periplos a

⁵ Jorge Silva Castillo (ed.), *Nomads and Sedentary Peoples*, México, 1981. Joseph Chelhod, *Intrioduction à la sociologie del'islam: de l'animisme à l'universalisme*, Paris, 1958; *Le droit dans la société bédouine: recherches*

lo largo y ancho del Medio Oriente en busca de un lugar de asentamiento. Desde Abraham a Moisés, se produce una serie de viajes de Este a Oeste y, desde allí, de vuelta al Este, hasta la sedentarización en la Tierra prometida. Sin embargo, esta experiencia de éxodos, puede ser vista desde otra perspectiva; la de la memoria y la nostalgia. El pueblo de Israel ya sedentarizado recuerda sus orígenes nómadas y recrea aquellos tiempos con el tránsito de Abraham desde Ur hasta Palestina o el de Moisés, acompañado de un vagar por el desierto de cuarenta años, desde Egipto hasta Palestina y los convierte en los tiempos fundantes de su propia existencia como pueblo y como la razón última de su construcción religiosa.

Para mostrar cómo la imagen del desierto y lo que ella comporta de seña identitaria para los árabes, que, por otra parte, todavía hoy conservan restos de nomadismo, se puede poner un ejemplo, a mi modo de ver, sumamente revelador. Me permito traer aquí, por ello, un fragmento de un largo poema de queja que, el considerado mayor poeta de los árabes de todos los tiempos, Al-Mutanabbi, del siglo X, poeta cortesano a sueldo del emir de Alepo y, por tanto, no sólo poeta urbano sino también palaciego, dirigió a su mentor en una ocasión, reprochándole que hiciera caso a maldicientes y envidiosos.

Con la excusa de esta queja, hace un autorretrato y un autoelogio, caracterizándose a sí mismo con las virtudes y maneras propias de un caballero beduino. Los versos más conocidos de este poema dicen así⁶:

*Esa vida es la mía, por la voluntad de su dueño,
yo la he alcanzado con gloria, y su espalda es sagrada.
Sus dos pies son uno solo y sus manos, una,
y actúan según quieren la palma y el pie.
Como afilada espada he marchado entre ejércitos numerosos,
y cuando al fin daba un tajo, era la bofetada de una ola de sangre.
Caballos, noche y desierto me conocen,
y la espada, la lanza, el papel y la pluma.
Por los desiertos hice compañía a la soledad yo solo,
tanta era que se asombraron de mí alcores y colinas.*

El hombre árabe, del siglo X o de los siglos más cercanos e, incluso, del presente, que va en

ethnologiques sur le 'orf ou droit coutumier des bédouins, Paris, 1971.

⁶ Véase el capítulo «El gran manipulador» en este mismo libro.

busca de su identidad, se encuentra en una vida urbana y percibe la ciudad como una barrera, como una muralla, como un impedimento para la cabalgada iniciática por el desierto.

El desierto es, por otra parte y en especial para los pueblos semitas, el lugar perfecto para la iniciación, así lo expresa el Deuteronomio en relación con la experiencia del éxodo por el desierto a la que aludíamos:

Poned en práctica los mandamientos que yo os he ordenado hoy, para que así podáis vivir y llegar a ser un pueblo numeroso, y conquistéis este país que el Señor prometió a vuestros antepasados. Acordaos de todo el camino que el Señor vuestro Dios os hizo recorrer en el desierto durante cuarenta años para humillaros y ponerlos a prueba, a fin de conocer vuestros pensamientos y saber si ibais a cumplir o no sus mandamientos. Y aunque os hizo sufrir y pasar hambre, después os alimentó con maná, comida que ni vosotros ni vuestros antepasados habíais conocido, para haceros saber que no sólo de pan vive el hombre, sino de todo lo que sale de los labios del Señor. Durante esos cuarenta años no se os envejeció la ropa, ni se os hincharon los pies. Daos cuenta de que el Señor vuestro Dios os ha corregido del mismo modo que un padre corrige a su hijo. Cumplid, pues, los mandamientos del Señor vuestro Dios, y honradlo y seguid las enseñanzas que él os ha dado. Porque el Señor os va a llevar a una buena tierra, a un país lleno de arroyos, fuentes y manantiales que brotan en los valles y en los montes; es una tierra donde hay trigo, cebada, viñedos, higueras, granados, olivos y miel. En ese país no tendréis que preocuparos por la falta de alimentos, ni por ninguna otra cosa, en sus piedras encontraréis hierro, y de sus montes sacaréis cobre. Pero, después que hayáis comido y os sintáis satisfechos, alabaréis al Señor vuestro Dios por la buena tierra que os ha dado⁷.

Es evidente que la tierra descrita como promesa, tras el largo período de iniciación y cumplimiento de los mandatos, es una tierra que sólo tiene sentido para quien viene de la sequedad del desierto. Lo más importante en ella es que hay agua en abundancia y, por otra parte, esa tierra reúne todas las características de un «paraíso». De manera que, el proceso iniciático, no es sino un modo de recuperación del Paraíso terrenal. Es, sin duda, una forma de regreso a lo auténtico y al

origen de todo.

Teniendo en cuenta este elemento fundamental del imaginario, es fácil percibir que la ciudad no es sólo la ciudad, sino que de modo automático va a quedar marcada por una serie amplia de elementos simbólicos, en su enfrentamiento con el campo, que no es, por otra parte, un campo cualquiera, sino el desierto cargado, a su vez, con todos sus significados simbólicos igualmente.

En buena medida por eso mismo, el árabe sedentarizado y urbano, por razón del devenir histórico, va a construir ciudades circulares, laberínticas, en las que poder reproducir un proceso iniciático de búsqueda de su identidad y de su plenitud. Así, la ciudad islámica tendrá en su centro la mezquita, con su orientación obligada al Este o al Mediodía, lugar de la plena luz o del nacimiento del sol, desde la que irradiarán círculos irregulares de callejas y barrios, ordenados desde los que albergan oficios nobles y a notables personajes, hasta los barrios malolientes, ruidosos, que acogen oficios y habitantes menos nobles, como tintoreros, carpinteros o herreros⁸.

Este ordenamiento se explica, además, porque cerca del lugar de oración no deben situarse elementos que contribuyan a la impureza de los fieles o los perturben en su recogimiento. Nada debe entorpecer el acceso al lugar que representa al paraíso, al lugar donde se da cumplimiento a los mandatos divinos, donde se alcanza la plenitud. En este punto, es necesario recordar que el acceso a la sala de oración supone atravesar un patio, generalmente porticado - baste aludir al paralelo simbólico entre columna y palmera -, en cuyo centro se encuentra una fuente en la que el fiel ha de realizar sus abluciones, antes de entrar al recinto destinado propiamente a la oración, final de su travesía particular.

La idea de la iniciación, por otra parte, responde a una forma de concepción de la vida directamente ligada a la idea de pertenencia a un grupo humano del cual el hombre ha de desligarse necesariamente, transitar por un espacio abierto, para finalmente, retornar al origen. Este

⁷ Deut 8, 1-10.

⁸ Las discusiones de arqueólogos e historiadores acerca de la formación de la ciudad islámica son interminables y las teorías de W. y G. Marçais, R. Brunschvig, A. Hourani o H. Djaït se han puesto en cuestión múltiples veces, véase p. ej. Pierre Guichard, «Les villes d'al-Andalus et de l'Occident musulman aux premiers siècles de leur histoire. Une hypothèse récente», en *Genèse de la ville islamique en Al-Andalus et au Maghreb occidental*, P. Cressier y M. García-Arenal (comp.), Madrid, 1998, pp. 37-52. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que aquí planteamos una percepción simbólica de su estructura, así como la imagen que el hombre árabe actual se forja en contraste con la ciudad occidental (Véase más adelante el texto de Mahfuz cargado de fina ironía acerca de que sólo Dios y los arqueólogos saben lo que hay de antiguo en una ciudad). No obstante la contestación aludida, la imagen general de las ciudades árabes contemporáneas responde a ese aspecto laberíntico y concéntrico, en el que ocupa el lugar central la mezquita, aunque, históricamente, ese centro haya estado ocupado por el palacio, cuando ha primado más el poder político que el religioso, o, cuando la casa, también concéntrica y cerrada al exterior, se ha visto sustituida por la casa llena de ventanas, por causa de la moda.

«paso» se debe desarrollar en un espacio simbólico o real. En la mezquita se desarrolla simbólicamente al acudir a la oración. En la práctica de la peregrinación, otro de los preceptos básicos del islam, se desarrolla en un espacio real y más amplio, aunque no exento de características simbólicas.

Conviene, pues, recordar que el término *hayy* con que se designa la peregrinación procede de una raíz semítica *hwy* que significa «andar en redondo». Esta denominación, muy antigua, remonta a rituales de peregrinación anteislámicos a determinados santuarios de Arabia, en los que los peregrinos realizaban dos tipos de movimientos; el de *tawf*, circuambulación⁹, y el de *waqf*, estancia o parada. Estos mismos rituales se realizan en la peregrinación musulmana.

La peregrinación consiste fundamentalmente en visitar el Santuario de la Ka`aba en Meka. El propio término Ka`aba está emparentado con la palabra semita *k`b* que posee diversos significados, entre ellos parece ser una antigua denominación de «santuario» y existen todavía determinados topónimos que conservan en parte este nombre. Los comentaristas del *hadiz*, la tradición del Profeta Muhammad, explican este término poniéndolo en relación con «talón del pie» que recibe el mismo nombre, *ka`ab*, por su forma circular. Muslim, uno de los máximos comentaristas del *hadiz* dice textualmente: «Se le llama Ka`aba por su altura y su forma circular, de ahí que también se hable del *ka`ab* (talón) del pie, o del *ka`ab* (pezón) del pecho de la mujer cuando es alto y redondo»¹⁰.

De manera que, tanto en la acción del peregrinar como en el espacio que constituye el punto de destino de la peregrinación, aparece la idea de círculo y redondez. Por otra parte, al igual que los musulmanes después, los árabes preislámicos al acudir a este Templo para dar culto a la Ka`aba posiblemente estaban llevando a cabo un ritual emparentado con los cultos solares muy extendidos en la zona y en su ritual circular representaban probablemente al cosmos.

La explicación que Muslim da en el texto que hemos mencionado al término Ka`aba, poniéndolo en relación con el talón del pie o con el pecho de la mujer, se corresponde con uno de los modos exegéticos al uso en la literatura religiosa árabe, por otra parte, directamente emparentados con los métodos de exégesis rabínica¹¹. Concretamente se trataría de un modo de

⁹ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1995, pp. 298-300.

¹⁰ Muslim, *Al-Sahih*, 9 vols. Dar al-Fikr, Beirut, s/d., comentario al h. 169, vol. I, p. 188.

¹¹ Véanse A. Del Agua Pérez, *El método midrásico y la exégesis del Nuevo Testamento*, Valencia, 1985, en especial la Primera Parte; Miguel Pérez Fernández, *Literatura rabínica*, en G. Aranda Pérez et alii, *Literatura judía intertestamentaria*, Estella, 1996, pp. 417-562; C. Motos López, «La forma exegética masal en *Qohélet Rabbah*», *Ilustración de Ciencias de las Religiones*, 6 (2001), pp. 79-131; D. Stern, *Parables in Midrash*.

interpretación semántica o etimológica meramente descriptivo del lugar: alto y circular, y el término utilizado se compara con términos homófonos que aluden también a objetos que reúnen las mismas características.

Sin embargo, en este caso, podríamos aventurar una cierta explicación simbólica con raíces más profundas. La explicación de Muslim, en el contexto del comentario, resulta un poco chocante, aunque emplee uno de los métodos conocidos, y plantea una pregunta inmediata: ¿por qué relacionar Ka'aba con el talón y con el pecho femenino?

Si atendemos a los valores simbólicos, nos encontramos con que, como es sabido, el pie es un eufemismo en las lenguas semíticas para referirse a los genitales masculinos, y así aparece, por ejemplo, en el texto bíblico, además de que la psicología contemporánea lo considere un símbolo fálico. En tanto que el pecho femenino es una clara alusión en muchas culturas, en las de la zona también¹², desde antiguo, a la fertilidad femenina. Ambos símbolos serían, pues, alusiones de tipo sexual, simbólicas de la fertilidad de la tierra o de un matrimonio entre divinidades femenina y masculina que fecunda la tierra. Todo ello reunido en un Templo que remite a un culto solar, encajaría perfectamente con un mito de unión entre el sol, símbolo celestial de vida, y la tierra, símbolo ctónico de la fertilidad. De manera que si aceptamos esta hipótesis interpretativa de carácter simbólico, la explicación de Muslim cobra nuevo sentido. Se trata de una interpretación que recoge una vieja memoria ya perdida del uso y dedicación del templo en tiempos muy remotos.

En la tradición musulmana, por otra parte, el Templo o Santuario de la Ka'aba recibe el nombre de *Bayt Allah*, la casa de Dios, reproduciendo los términos con los que se designaba al Templo de Jerusalem, *Beyt ha-Miqdash*, pues no estaba concebido como oratorio, sino como sede del recuerdo de una manifestación divina: el Arca de la alianza.

El dios anteislámico, Allah, era un dios solar que, en su momento, desplazó a un dios lunar, y deviene, por tanto, en dios del Universo, rey de los cielos, dispensador de la lluvia. Su culto no tiene sólo presencia en Arabia, sino que estaba muy extendido desde tiempos muy antiguos entre nabateos, palmirenos y otros grupos semitas¹³.

La tribu de Qurayš tenía dedicado su Templo de la Ka'aba a este dios, de ahí su orientación al

Narrative and Exegesis in Rabbinic Literature, Harvard University Press, 1994.

¹² Véase la representación de Astarté con numerosos pechos, entre otras muchas posibles. Véase también F. Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, 4ª ed. Madrid, 2003.

¹³ J. Chelhod, *Les structures du sacré chez les arabes*, Paris, 1964, pp.100-101.

Este. El Profeta, en sus invectivas contra los mekíes, les acusa de adorar a Baal (dios solar)¹⁴, lo que, por otra parte, puede ser significativo de una semejanza con otros dioses del amplio panteón semita.

Sin embargo, ese dios solar, Allah, tal como lo presenta el Corán aunque reúna las características que adornan al *Adonay* bíblico y se pudiera pensar que las hereda directamente de este último, posee las virtudes que deben esperarse en un jeque beduino; es poderoso, generoso, providente, magnánimo, al tiempo que vengativo, astuto y maquinador de estratagemas para vencer a los contrarios, a la par que misericordioso y lleno de ternura para con los suyos. Estas características remitirían a un viejo fondo beduino que también se halla en otros dioses semitas.

Por su parte, el Allah coránico presenta en sus atributos y descripciones, así mismo, restos de una relación astral y con la naturaleza: El es el dios de Sirio (*Qur.* 53,49), del Oriente y el Occidente (*Qur.*, 26,28; 73,9 y ss.), es el que hace que llegue la noche (*Qur.*, 22,61), el que trae a las nubes cargadas de lluvia (*Qur.*, 13,12), el que hace revivir la tierra (*Qur.*, 30,24) y el relámpago muestra su poder (*Qur.*, 13,12 y ss.).

El culto a Meka y la peregrinación en el islam se hallan estrechamente ligados a un patriarca nómada y errante representado por la figura de Abraham, quien como prototipo de creyente fundador, compartido por judíos y cristianos, lleva a cabo la refundación de la Ka'aba, con su propia peregrinación a Meka y, por tanto, con un retorno a una religión revelada primigenia. Se rescata así una idea que se repite en el texto bíblico, en el que aparece Abraham como fundador de un culto y como quien erigió diversos altares, por ejemplo en Mambré, Siquem, Betel o Berseba¹⁵.

En resumen, podemos decir que la peregrinación, que es un precepto ineludible en el islam, acoge una tradición de peregrinaciones, sacrificios y ritos circuambulatorios que proviene del pasado más antiguo. Además este precepto supone que todo musulmán que haya alcanzado la pubertad, no sea un demente o un esclavo o se halle impedido, está obligado a realizarla. Los niños y los esclavos pueden acompañar a sus padres o amos en la peregrinación y ello se les computa como mérito. Sin embargo, al llegar a la edad adulta o al alcanzar la libertad, deberán realizar la peregrinación por sí mismos para cumplir con el precepto.

Una parte del ritual de la peregrinación es colectiva, pero otra muy importante es individual. Desde el punto de vista espiritual, la peregrinación es un acto importante de culto monoteísta. Los

¹⁴ *Qur.* 37,125.

¹⁵ Referencias en Gn 13,18; Gn 12,6; Gn 12,8; Gn. 21,33.

peregrinos visitan «la casa de Dios». Por otra parte, se exhorta a los peregrinos a que no tengan rencillas, que no disputen y que efectúen actos de contricción por sus faltas. De manera que posee también un carácter expiatorio y de perdón. La peregrinación da, además, a los peregrinos una imagen de la *'umma*, la comunidad musulmana, y de la igualdad entre los creyentes que, vestidos con sus blancas ropas rituales, forman una masa compacta y semejante. Muchos musulmanes se preparan sus ropas de peregrino con la intención de que les sirvan como sudario, pues también se recomienda en la peregrinación recordar la muerte y la resurrección.

La peregrinación, pues, es un precepto que recoge en su desarrollo y concepto una tradición muy antigua que enraíza en lo más profundo de las religiones semitas más alejadas en el tiempo. Sus valores simbólicos remiten a ese pasado de adoración solar, de sacralidad temporal y de proceso iniciático, pero con el objetivo de rescatar los valores de una religión monoteísta originaria, fundante y primigenia, simbolizada por la figura de Abraham que dota de nuevo sentido a un lugar pagano. Sin embargo, tanto los ritos antiguos como el rito musulmán colocan al hombre en el paso necesario para llegar a la edad adulta y a la responsabilidad individual que tiene, inevitablemente, sus consecuencias en la colectividad.

El árabe contemporáneo, enfrentado a la ciudad moderna, que se convierte en una cuadrícula de avenidas abiertas, paralelas y perpendiculares, al modo colonial y occidental, y cuyo centro se caracteriza por tener la mayor concentración de comercios y tráfico rodado, por tanto ruido e ir y venir de gentes apresuradas, se halla por ello mismo frente a otra pérdida identitaria de nuevo, que debe resolver. El árabe postislámico, sedentarizado, había sustituido hábilmente el espacio abierto del desierto siempre cambiante, misterioso y peligroso, en el que buscar su oasis y su fuente de la vida, o a través del cual lograr su iniciación personal en un ritual de peregrinación, por una ciudad circular, por un dédalo intrincado, en cuyo centro se hallaba la mezquita y, aunque ésta no represente un lugar propiamente «sacro», sí conserva por referencia y en la disposición de su espacio una serie de elementos que la relacionan directamente con esos otros lugares sagrados como el Santuario de Meka. Sin embargo, una mano extranjera viene a modificar ese mundo y destroza la posibilidad de realizar un verdadero camino iniciático. El modo occidental de vida cierra el paso hacia la edad adulta del hombre árabe.

La ciudad, necesariamente, se convierte, entonces, en un macrocosmos y el hombre busca en su microcosmos, es decir en la casa o en el barrio, los lugares del misterio, los lugares iniciáticos. Este proceso tiene, como todo proceso simbólico, una doble faz, o, si se quiere, un efecto en

cadena. Es sabido que unos símbolos remiten a otros, tanto en una clave positiva como en clave negativa y que, en sí mismos, los símbolos, no ya arracimados, sino aislados, poseen esa misma doble lectura que queda reforzada por la acumulación.

La casa, el barrio, estarán marcados por la figura de la madre; son una referencia clara a la involución, al retorno al seno materno, al regreso a la infancia. Pero, al mismo tiempo, deben ser el lugar de la exploración y la experiencia. La casa propia, la de los vecinos, las calles adyacentes, etc. poseerán lugares temibles y misteriosos y servirán de desierto para amplias cabalgadas. Si el hombre no halla en esos lugares de su microcosmos una vía para alcanzar la plenitud, tendrá la experiencia de un exilio interior. Estará viviendo su laberinto iniciático más como una cueva desde la que se contempla un mundo mejor, pero inalcanzable. Imagen platónica que se corresponde muy bien con un amplio sector del desarrollo del pensamiento árabe, por otra parte.

Ese hombre así situado en un exilio interior vivirá permanentemente añorando un exilio real, una salida de la cueva, que posiblemente nunca se atreva a llevar a cabo. Si el hombre halla en su microcosmos esos lugares iniciáticos, en tanto en cuanto se aleje de ellos, de alguna manera estará perdiendo la posibilidad de la iniciación y tendrá una especie de conciencia de movimiento inmóvil. Así, salir del barrio, de la casa o del entorno familiar, más que una exploración o el inicio de una experiencia iniciática, será una forma de pérdida en un macrocosmos que le es ajeno y necesitará de la vuelta, del retorno, al lugar de origen. Esta realidad de la pérdida en un macrocosmos ajeno supone, por otra parte, la terrible elección entre la asimilación y la diferencia. Dilema irresoluble si la asimilación se entiende como una traición y si la diferencia se vive como una opción por un pasado muerto y sin sentido. Tras esa elección imposible solo queda lugar para la violencia, violencia sobre uno mismo o sobre los demás.

Aunque sólo sea a título indicativo, hay que señalar que estos fenómenos se repiten tanto si las ciudades son del interior, como si son costeras. Desde una perspectiva occidental, mediterránea, por otra parte compartida, el mar aparece como un espacio abierto, como un lugar para la exploración. Sin embargo, observamos en la narrativa árabe contemporánea que el mar aparece como un telón de fondo que cierra toda salida o todo lo más es un elemento que devuelve a la tierra toda clase de desperdicios y seres en putrefacción.

Aunque pudiera parecer paradójico este aspecto, no existe contradicción ya que en el árabe beduino, desde antiguo, se establece un paralelismo entre el desierto y el mar. De hecho, la montura recibe el nombre que luego se aplicará a la nave o el barco, que sirve de montura para

cabalgar el mar y no sólo pertenecen al mismo campo semántico las palabras barco y embarcar o montar a caballo y camello y montura, sino que también sus contrarios, descender de una embarcación o descabalar, significan también acampar. Es evidente que para el árabe del desierto tan arriesgado e iniciático es el mar como el desierto. Pero, tampoco hay que olvidar que en el viejo fondo semita el dios de la muerte es un dios marino, así como que el caos se expresa mediante la imagen de las aguas del mar que aparecen como revueltas y la creación se inicia por medio del ordenamiento de las aguas. De manera que la lucha del hombre por alcanzar la plenitud en el desierto pasa, necesariamente, por el proceso de muerte y resurrección, aún cuando estos dos elementos no se planteen en el ámbito de lo escatológico o lo trascendente, sino en el puro nivel de la vida humana, del aquí y el ahora¹⁶.

En el preciso momento en que la Literatura árabe renace, a lo largo de los siglos XIX y XX, aparece también la cuestión femenina. Es decir, cuando se habla de búsqueda de la identidad del árabe, no se excluye la experiencia de la mujer. Es cierto que, en un primer momento, son voces masculinas las que reclaman un espacio para la mujer¹⁷, pero, bien pronto, son las propias mujeres las que toman la palabra y se manifiestan de formas muy semejantes a las de los varones. Quizá haya que reseñar una mayor cuota de fracaso en la culminación de sus procesos iniciáticos y una mayor dificultad para lograr la plenitud que algunos personajes masculinos alcanzan. Pero, hombres y mujeres urbanos perciben la ciudad de manera muy semejante. Para todos ellos, la ciudad es un lugar de iniciación, de exploración, de búsqueda de la identidad o de exilio.

Aparecen también con cierta frecuencia narraciones que hacen una especie de alabanza de aldea, frente a la gran ciudad. Son en realidad una forma de escamoteo o una alternativa al barrio o la casa. Casi siempre estas narraciones hacen referencia a momentos de la infancia, a viejos recuerdos que se intenta rescatar con un cierto aire de nostalgia o bien a momentos de la primera juventud, en los que el proyecto de vida aparece como un camino abierto que se puede recorrer.

En *El reloj de cuco* de Mijail Nayma, cuento que se analiza de manera bastante amplia en un capítulo de este libro¹⁸, la ciudad occidental, que en el relato se contrapone a la aldea, aparece de la siguiente manera:

Imaginó que la ciudad era una inmensa torre asentada sobre millares de ruedas, que corrían a velocidades demoníacas. Aquella nave infernal se

¹⁶ Véase el capítulo «El fuego robado y la mujer-ciudad».

¹⁷ Véase el capítulo «Siervas, ideales, neuroticas, muertas o reales: ¿quienes son las mujeres?» I

precipitaba desde lo alto de una montaña, cuya cima tocaba las nubes y cuya base se hundía en una sima sin fin, y caminaba por encima de su pecho. Vio a los que iban en ella darse dentelladas y mordiscos, riendo a carcajadas, mostrando feroces dientes, empujándose por llegar a no se sabe dónde, ignorantes de que la nave les conduce y no a donde desean ir.

Entre aquellos millones, vio a miles de paisanos suyos, a los que quimeras y ambiciones habían empujado entre los que iban en la nave. Los vio pisoteados por los pies de los que avanzaban, mientras otros iban colgados de las ruedas de la nave y corrían con ella ebrios, extraviados y desconcertados, mirando hacia atrás, queriendo soltarse y renunciar, pero sin encontrar el modo de hacerlo.

En lo más alto de la torre, que rodaba desde la cima, sobre mil ruedas, vio Jattar un inmenso reloj que, en su parte superior, tenía una ventana por la que de tanto en tanto salía un pájaro mecánico enorme que gritaba a los hijos de la torre: ¡cucú, cucú! y éstos caían postrados de rodillas, murmurando: ¡El reloj...!¹⁹

Este texto que posee un cierto toque onírico podría ser la descripción de la Torre de Babel y el desastre producido tras la confusión de lenguas. Su imaginería vertical que remite al Eje del Mundo, al lugar de la comunicación con el mundo superior, acentúa la impresión de que se trata, en realidad, de un falso lugar sagrado en el que la imagen del dios ha sido sustituida por un artilugio mecánico, por otra parte, ridículo: Un reloj de cuco. La ciudad occidental, materialista y alienante, posee un falso templo en el que el hombre adora a un falso dios: El símbolo del progreso material. Este falso dios aplasta a sus fieles, los aliena y les impide el acceso a la sabiduría.

Frente a esta ciudad ajena y enajenadora, la obra *Escucha Rida* de otro autor libanés, Anis Frayha²⁰, considerado simplemente como un autor costumbrista²¹, es una minuciosa descripción de la vida en una aldea, que, a punto de desaparecer, representa una especie de Paraíso perdido²². La

¹⁸ Véase el capítulo «El pájaro del mal».

¹⁹ M. Nayma, *Érase una vez*, p. 32-33.

²⁰ Nacido en Ra's al-Matn (Libano) en 1902.

²¹ Véase J. Vernet, *Literatura árabe*, 3ª ed., Barcelona, 1972, p. 210.

²² Esta literatura nostálgica ha sido bastante cultivada por los libaneses en el exilio. Como ya he apuntado antes, aun cuando no se trate de una novela, Nayib Abumalham escribió en español un libro de este tipo de recuerdos nostálgicos con un título sumamente significativo, *Remembranzas del Líbano*, Ceuta, 1945.

novelita utiliza el viejo recurso del cuento marco, un padre que cuenta a su hijo historias de la aldea, lo que permite engarzar unos episodios con otros. Aquí también la gran ciudad es presentada como un lugar ruidoso y desagradable, frente a la hermosura sin par de la aldea:

Me preguntas por qué amo a la aldea y si mi pueblo era más bonito que Ras Beirut. Yo no puedo explicarte por qué ama el hombre la casa en que nació, el lugar en el que vio la luz, la plazoleta de sus juegos, la escuela en la que, a trancas y barrancas, aprendió el alfabeto... Pienso que Dios plantó en nosotros el amor por nuestro primer hogar...

En lo alto de una colina suave que domina Abadat, hay una era abandonada, sobre la que crecen espinos y cardos. Allí se alza un pabellón derruido, con los muros por el suelo, de los que sólo queda una pared en pie, con una puerta que se diría, de lejos, las fauces de un terrorífico espectro. Junto al ángulo del pabellón hay un níspero desmochado por los años. Y, no lejos de él, los restos de una higuera tenaz que lucha a brazo partido con el tiempo.

Este es Zahr al-Mihfar: un lugar desértico, pobre, pero que muy pobre, y, sin embargo, rico, riquísimo en pedruscos, espinos, cardos... y recuerdos.

Mi anfitrión siguió diciendo: Zahr al-Mihfar era propiedad de un hombre llamado Nasr Esteban. Nasr pasó su vida peleando con la roca libanesa. Desmenuzó peñascos y sembró viñas, higueras y moreras y, allí donde no pudo triturar la roca, sembró trigo para su pan. Finalmente, tanto quebrar peñas acabó con él y fue a reunirse con sus antepasados. Su hijo Miguel, al hacerse mozo y mirar en torno a sí, no vio sino miseria, peñas, espinos y cardos. Y la pobreza le cansó, se asqueó de romper peñas, de arrancar cardos y de quemar espinos... Decidió pues irse de Zahr al-Mihfar... Al cabo de un mes, un barco carguero lo arrojó en las playas de Brasil... El anfitrión, Rida, siguió contándome la historia de Miguel Esteban: cómo adquirió un terreno más extenso que Abadat y cómo lo vendió por mucho dinero. Me habló de sus vastas actividades comerciales, de sus numerosos bancos y fábricas... Al que llegaba del Líbano... solía decirle: ¿Conoces Zahr al-Mihfar? Dime, por Dios ¿conoces el pabellón? ¿Se ha caído? Y la higuera, ¿se ha secado? ¿Siguen trillando la era? ¿Y el níspero? ¡Ay, la siesta bajo el níspero!.. ¡Ay la higuera

*de Zahr al-Mihfar!... Y concluyó mi anfitrión: La última palabra pronunciada por Miguel Esteban en el lecho de muerte fue Zahr al-Mihfar... Cualquier parte del Líbano, Rida, es Zahr al-Mihfar. Y en cualquier rincón del mundo hay un Miguel Esteban. Somos hijos de la aldea, lo mismo en los lugares ignotos del Amazonas, que en las selvas del Mato Grosso, en Tonbuktú o en los Campos Elíseos, en cualquier sitio suspiramos por la aldea...*²³

Pero, la aldea no sólo se opone a la ciudad como lugar de reposo, silencio y paz, sino que es el lugar de los misterios, de las visiones sobrenaturales, como ese edificio en ruinas que recuerda a un ogro.

Los siguientes textos, en donde aparece también una cierta oposición ciudad/aldea, pertenecen a la novela *Los molinos de Beirut* de Tawfiq Yusuf Awwad²⁴, también libanés²⁵. En esta obra existe un paralelo pretendido con el *Reloj de cuco*, que se hace expreso en el texto. La historia narra un proceso iniciático, pero con protagonista femenina. Tamima Nassur sale de su aldea, a la que odia, para ir a Beirut a estudiar. Se inicia sexualmente allí, como por azar, y también se enamora. Accede a una cierta conciencia política que, finalmente, la llevará al compromiso de la lucha armada. Sin embargo, como se trata de una mujer, sus relaciones sexuales extra-matrimoniales la harán víctima de la venganza de honor de su hermano. No consigue matarla, pero la hiere en el rostro, convirtiéndola en una mujer marcada y ella intenta suicidarse. El texto elegido, en primer lugar, es una especie de visión onírica que tiene en pleno desvarío tras el intento de suicidio y el otro fragmento describe una excursión a la playa:

La ola a la que ella había querido unir su propio final, sobre las arenas de la lejana playa, envuelta en el sudario de los primeros brillos de la aurora, ¿por qué terrible fuerza, en cambio, la devolvía el oleaje que se estrellaba, otra vez, contra el sucio malecón del puerto y la obligaba a abrazar los desperdicios de la ciudad?... Se vió a sí misma marcharse del puerto... Ella seguía caminando por las calles del puerto, mientras las gordas ratas de los muelles subían por las arcadas, salían por las hendiduras de las paredes, saltaban desde los barcos a tierra firme y formaban hileras.... Las ratas la seguían... Iban ante

²³ Trad de José M^a Fórneas, Madrid, 1978, pp. 33-39.

²⁴ También hay un comentario parcial a esta novela en el capítulo «Siervas, ideales, neuróticas, muertas o reales: ¿quienes son las mujeres?».

²⁵ Natural de Bahrsaf (1911-1989). Véase la traducción de M. Abumalham en Plaza & Janés, Barcelona, 1992.

*ella... Las ratas subían los escalones de los serrallos... Escalaban las puertas de los Bancos y enroscaban sus rabos en los barrotes de hierro, balanceándose. Allí estaban trepando a los campanarios de las iglesias y a los alminares de las mezquitas...*²⁶.

.....

*De repente, detuvo el coche y se bajó. Cogió la mano de ella y se la llevó hacia el mar. El sol se había ocultado y en el aire se dejaba sentir el frío del anochecer. El viento soplaba sobre la inhóspita playa de Tabarya, arrastrando las gotas desprendidas de las olas. En el pecho de ella, otras olas parecidas a estas rugientes olas se estrellaban y la envolvían... Pero no oyó más que a las olas rodar sobre la playa y al viento que hacía sonar los cañaverales. Sintió un escalofrío. De repente, le pareció que las olas se lamentaban y que las cañas danzaban, azotadas por el viento, una danza afligida...*²⁷

Estos tres textos representan tres formas de aproximación al mito del retorno al paraíso perdido. El texto de *El reloj* sería la recuperación del paraíso, tras el reconocimiento de que la «ciudad moderna» es en realidad un lugar falso y más cercano a un infierno. En el texto de *Escucha, Rida* lo que hallamos es la recuperación, por medio de la memoria, del propio paraíso. Sin embargo, la experiencia iniciática que el padre ha llevado a cabo, por la que al fin reconoce cuál es el verdadero paraíso, que no es tampoco la ciudad, no lo puede transmitir al hijo, pues todos los episodios terminan igual, el hijo se ha dormido y no ha escuchado el final de la historia. Es decir, el proceso iniciático y de retorno o de acceso al paraíso es un proceso individual y que no se aprende de oídas o por imitación, al igual que la peregrinación preceptiva del islam es una tarea personal que no se puede delegar y es un acto de libertad ligado a la edad adulta y no a la infancia. El último de los textos recurre a un esquema semejante, sólo cambia el género de la protagonista. Ella también va a la ciudad a buscar el paraíso, la libertad y la plena realización, pero no lo logra del todo. Frente a su enamorado que sueña con emigrar, para ella el mar es una barrera que devuelve muerte a la tierra. Su única salida será la lucha armada. La verdadera culminación de su proceso iniciático se producirá en su aldea, tras un ataque aéreo del ejército israelí, en el que muere un vecino. Con ello toma conciencia de su identidad y vuelve a reconciliarse con sus orígenes. La

²⁶ pp. 163-165.

²⁷ p. 124.

violación de su verdadero paraíso le proporciona el reconocimiento de su identidad y la seguridad de que aquél sí es su lugar «sagrado».

En otro capítulo de este mismo análisis, he dedicado unas líneas a la siguiente novela para descubrir los valores simbólicos de las heroínas, frente a los héroes masculinos, tal como hacíamos con el texto anterior. Me refiero a la novela de Salwa Bakr²⁸, *El carro dorado* y, aunque allí ya se esboza un resumen de los contenidos, no estará de más volver a recordarlos y fijarnos en los textos que se refieren a la imagen y la función de la ciudad: La protagonista, Aziza, es expulsada de su paraíso, un paraíso en realidad ficticio ya que es la amante del marido de su madre. Este decide casarse para evitar habladurías, a la muerte de la madre. Pero no con ella, sino con otra mujer y ella, despechada y enloquecida, lo asesina e incendia la casa. Por este crimen va a parar a la cárcel que se convierte en una cueva desde la que ella entrevé la vida como desde la cueva platónica. Aislada, exilada de la vida real, crea un mundo imaginario al que va incorporando a otras reclusas, cuyas historias y delitos se narran, y sólo puede concebir como salida de la cueva el ser arrebatada en un carro dorado a los cielos. Por así decir, traslada su retorno al paraíso a un paraíso escatológico, culminada su iniciación en este mundo. Consigue huir en su carro dorado, junto con sus compañeras, pero en realidad, esa liberación y triunfo los consigue cuando muere. De manera que es otra historia más del difícil acceso de la mujer a una identidad propia, separada y definida.

Aziza en la cárcel reconstruye su vida y mezcla los recuerdos con la imaginación:

Aziza encendió un cigarrillo Cleopatra e inhaló profundamente el humo con el placer de un fumador empedernido, enganchado al tabaco desde la juventud. Observó las pocas estrellas que la contemplaban desde el minúsculo trozo de cielo visible a través de la ventana... Como parte de ese ritual vespertino convocó ante sí a Umm Ragab... Entonces, sentada frente a ella, empezó a hablar para sí y en voz baja, con su vecina...²⁹.

Y en el segundo fragmento seleccionado se produce el ascenso hacia el paraíso perdido que ya ha de ser un paraíso fuera del mundo:

Este temor mantuvo a Aziza despierta toda la noche después de que acabara de pensar en su amante, su madre y las pasajeras del carro dorado. El insomnio burló el sueño de sus ojos, de forma que aún estaba despierta cuando

²⁸ Nacida en El Cairo en 1949.

²⁹ trad. A. Ormaetxea, ed. Txalaparta, Tafalla, 1997, p. 9.

cantó el gallo y oyó la primera llamada a la oración, el día antes de la última noche de su vida. En esa noche hizo memoria de toda su vida, repasó todos los recuerdos que habían sido sus compañeros durante todas esas largas y desoladas noches en prisión e hizo los preparativos finales para que el carro subiera sin ulteriores complicaciones al cielo...³⁰.

Para Aziza, en su prisión y alienada, la ciudad es sólo lo que se entrevé a través de la reja del ventanuco de su celda: un minúsculo pedazo de cielo estrellado. También es imagen de la ciudad el canto del gallo o la llamada del almuédano. Son significativos estos dos sonidos, ya que el primero de ellos anuncia el amanecer y el segundo remite a ese centro «sacro» de la ciudad, así como al punto elevado que en ella ocupa el alminar desde donde el almuédano llama a la oración. Esas voces y sonidos que le llegan nos hablan del nacimiento del sol y por lo tanto de la vida y se refieren al alminar que cumple el papel de centro del mundo o árbol cósmico y desde el que se puede ascender al cielo. No es, una vez más, el bullicio de la ciudad que se mueve la verdadera señal de la vida.

Naguib Mahfuz³¹, en *Amor bajo la lluvia*, plantea una historia totalmente urbana, que se desarrolla en El Cairo y que muestra las vidas cruzadas de diversos personajes; sus amores, fracasos y aciertos, pero especialmente su búsqueda de una salida que les lleve a la libertad.

En el fragmento siguiente se ve como una pareja de hermanos se plantea la emigración como única salida:

Muna no fue feliz con el triunfo de su orgullo, o no fue tan feliz como habría podido, y en los momentos de soledad la invadía la tristeza como el polvo. Temió haber cometido un sin fin de estupideces y tuvo la audacia de reconocer que ella no había dejado de amar a Salim Alí, a pesar de sus torpezas y de sus frivolidades. Comprendió que en cualquier caso tenía un problema que había que solucionar.

Llegó a El Cairo su hermano, el doctor Alí Zahrán, de permiso. Muna se alegró de su llegada y le contó su fracasada experiencia. El hombre lo sintió, pero se encontraba absorbido por preocupaciones imprevistas y le dijo:

³⁰ *Idem*, p. 188.

³¹ Nacido en El Cairo en 1911 o 1912 y fallecido en 2006 las diversas historias de la Literatura árabe difieren en la fecha. Véase J. Vernet o P. Martínez Montávez y Hilary Kilpatrick, «The Egyptian novel from *Zaynab* to 1980», en M.M. Badawi, *Modern Arabic Literature*, Cambridge, 1992, p. 239, n.21.

- *Pienso emigrar.*

Muna se quedó pasmada y murmuró:

- *¿Emigrar?*

- *Lo cierto es que ya he pasado de la fase del pensamiento a la de la acción.*

- *Pero..., por lo que sé, esperabas formar parte de una misión científica*

- *No ha habido más que demoras, por lo que primero pensé en emigrar y luego me decidí a hacerlo.*

- *Hermano, ¿cómo piensas lograrlo?*

- *Estoy a punto de terminar mi tesis sobre los parásitos y la enviaré a un compañero que está en Estados Unidos para que la ofrezca en las universidades y a algún centro médico; luego espero que alguna de ellas me llame a trabajar, que es exactamente lo que pasó con él.*

Gritó violentamente excitada:

- *Emigraré contigo -luego le dijo confiadamente- : Estoy especializada en estadística y domino el inglés.*

El doctor sonrió y dijo:

- *La verdad es que si nos vamos los dos, es mejor que irme solo.*

Los padres se opusieron a la idea, pues no concebían una razón por la que los dos hermanos no habrían de tener un futuro dichoso en Egipto; pero el doctor dijo a sus padres:

- *Así es la situación del país.*

- *Es intolerable - afirmó Muna.*

El padre intentó apelar a sus sentimientos patrióticos, pero el doctor Ali añadió con una valentía que su padre interpretó como crueldad:

- *La patria no es una tierra o unos límites geográficos, sino la patria del pensamiento y del espíritu.*

Sufría el padre, que pertenecía la generación de 1919, es decir, la generación del patriotismo egipcio sincero. Escuchó a su hijo con inquietud y creyó que estaba observando un fenómeno extraño que se resistía a la comprensión y al comentario. Pero admitía que no podía apartarlos de una decisión que realmente habían adoptado ya, y se preguntaba con ansiedad cómo podría

soportar la vida sin su presencia junto a él, al menos en la misma patria.

Muna quería mucho su padre; sin embargo, apenas coincidía con él en una sola opinión y se había sorprendido de cómo la derrota del 5 de junio había enardecido de nuevo su patriotismo, mientras que ella volvía a su primera actitud, en la que se había dejado llevar por una completa desilusión que la impulsaba de continuo a cambiar de piel, célula a célula. Lo mismo le sucedió a Aliyyat y a Saniyya y a otras muchas personas, incluso a su hermano.

Dijo al doctor:

- Vivimos sin objetivo.*
- Pues yo vivo sin vivir - contestó él, algo enfadado.*
- Es necesario emigrar.*
- Emigraremos en la primera ocasión.*

Muna se sentía como una turista que estuviera de paso, a la vez que la invadía un alivio íntimo que no había experimentado desde que cortó sus relaciones con Salim Alí. Rápidamente se propagó la noticia entre sus amigas y compañeras y por los medios en los que se movía. Se puso a soñar en una vida nueva y limpia que brindara al individuo los caminos del progreso, de la prosperidad y la seguridad.

Una tarde volvía de la oficina cuando se encontró ante ella a Salim Alí, en la plaza de Talaat Harb. No fue una casualidad ni intentó que lo pareciese, sino que le dio la mano diciéndole:

- He sabido que vas a emigrar a los Estados Unidos y me resulta duro no despedirte.

Le dio la mano con frialdad, para ocultar su nerviosismo, y contestó:

- Te lo agradezco.

Continuó su camino, mientras él andaba a su lado. Le miró con reproche, pero él lo ignoró. Ella volvió a decir:

- He dicho que te lo agradezco.

Afirmó él con calma:

- Pero no te dejaré.

- ¿Por qué? -le preguntó con idéntica frialdad.

Declaró Salim Ali, con idéntica frialdad:

- Me he dado cuenta de que te amo y de que no puedo renunciar a ese amor.

Ella se sintió palpablemente feliz y apartó la vista diciendo:

- Pero esto ya está decidido...

- Entonces vamos a La Casa India de Té.

Caminaron uno al lado del otro, los sueños de ella totalmente transformados.

El agregó con alivio:

- El amor es lo más importante del mundo.

Luego, con profunda satisfacción y un poco de pena por cuanto había sufrido, dijo:

- Sí, por Dios, el amor es lo más importante del mundo, y todo lo demás es falso. Luego la miró preguntando:

- ¿Emigraréis realmente?

Contestó con languidez:

- Sí.

- ¡Ojalá pudiera yo emigrar también!

- ¿Qué te lo impide?

- Mi especialidad no me cualifica para ello - y luego dijo riendo-: No tengo más remedio que continuar en este manicomio³².

Algunos personajes femeninos de esta novela buscan esa salida liberadora en el cine, donde, unas fracasan como actrices y otras triunfan. Sin embargo, esta obra representa, por una parte, fundamentalmente, la frustración y el recurso al exilio interior. Los personajes, decepcionados o frustrados personal, profesional y afectivamente, se plantean la emigración, pero ninguno lo hará y terminan en un exilio interior, expatriados en la patria, representada por la ciudad que siempre aparece como molesta y bulliciosa o sombría y muerta, no hay término medio y, cuanto más abiertos aparecen los espacios, más tenebrosos y temibles parecen:

Volvieron a Port Said casi al anochecer y se reunieron en la sala de descanso de la prefectura; sin embargo, Fitna propuso a Marzuq pasear un poco por los alrededores de la ciudad. Marcharon por una larga y ancha calle, que

comenzaba en la plaza situada frente a la prefectura. Después de contados minutos, se alejaron por completo de la vida que bullía en la plaza, debido a los coches, soldados y empleados que en ella se encontraban; entraron en un amplio espacio vacío, sumergidos en un tremendo silencio. No había ni movimiento, ni ruido, ni sombra de personas o animales. Los edificios y las casas se erguían a ambos lados con las ventanas y las puertas cerradas, como si no las hubiera golpeado ni un solo ser viviente; estaban dormidas, o muertas, o eran esqueletos, o estructuras en las que aún no había soplado la vida. Los ojos deseaban ver algo y los oídos escuchar alguna voz, una ventana abierta, una puerta entreabierta, ropa tendida en los balcones, un niño que gritara, un gato que maullara o el ladrido de un perro. Pero no, ni una hoja movida por el viento, ni una colilla tirada, ni basura abandonada en las aceras, cualquier cosa, fuera lo que fuese, la huella del hombre.

- Es una pesadilla - murmuró Fitna.

Respondió Marzuq:

- El fin del mundo³³.

Tanto el texto de Salwa Bakr como éstos dos últimos de Mahfuz en realidad serían como las dos caras de una misma moneda. Se refieren ambos a dos formas de exilio; una imaginaria y la otra interior. La ciudad no es sino hostil y no permite otra escapatoria, aunque en el primer caso aún se percibe una cierta esperanza de alcanzar un espacio sacro y un tiempo igualmente eterno. En este último texto se observa, además, que no existe otro escenario posible que el de la ciudad fantasmal porque ése es el escenario que refleja, como en un espejo, el estado de desolación espiritual de los personajes.

Nos aproximamos ahora a otro texto, tomado de Naguib Mahfuz y de su novelita, *El ladrón y los perros*³⁴, en ella, un joven de origen campesino emigrado a la ciudad se ve obligado a delinquir y va a parar a la cárcel. Cuando sale, su único propósito es el de vengarse de sus

³² Naguib Mahfuz, *Amor bajo la lluvia*, trad. Mercedes del Amo, ed. CantArabia, Madrid, 1988, pp. 45 y ss.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Trad. I. Bejarano y M^a L. Prieto, ed. P&J, Barcelona, 1991.

compinches. Es una historia circular que va anunciando la muerte del protagonista que no tiene salida posible. Aquí nos encontraríamos desde el comienzo con un personaje que abandona el campo, su pueblo y a su amada también para encontrar una vida mejor, pero que, poco a poco, se va dejando deslizar por los caminos de la marginalidad y la delincuencia, no como actor, sino como víctima. Ese inexorable camino conduce no sólo al deseo de venganza, es decir a una salida de violencia, sino a la propia extinción del personaje. También para él, llegado este punto, la ciudad es un espacio hostil donde no puede llevarse a cabo ningún camino iniciático que conduzca a la sabiduría. Así comienza la novela:

*Otra vez respira la brisa de la libertad. Pero el aire es polvo asfixiante y calor insoportable. Le espera el reencuentro con su traje azul y su calzado de goma; aparte de esas dos cosas no le espera nada ni nadie más. He aquí que la vida vuelve a su ritmo; la maciza puerta de la cárcel se aleja ocultando los desesperados secretos; esas calles agobiantes de sol; esos coches locos; los que pasean y los que están sentados en los cafés; las casas y las tiendas, y ni un labio que esboce una sonrisa...*³⁵

La salida de la cárcel ofrece un panorama desolador. No se trata en realidad de esa brisa fresca de la libertad, sino más bien de una imagen aún más opresiva de polvo, calor, ruido y bullicio en donde falta la señal de lo humano, al faltar en todas las bocas una ligera sonrisa. Otra vez más, la deshumanización de la vida urbana como un estribillo que se repite incansable a lo largo de las más diversas piezas literarias.

Con protagonista femenina, basada en un hecho real y con fondo carcelario, nos encontramos con una variante, si cabe más amarga, de la historia de *Los molinos*.... Se trata de la novela de Nawal al-Sa`adawi³⁶, *Mujer en punto cero*, en la que una joven de origen campesino consigue llegar a la ciudad de El Cairo. Tiene la ilusión de que en la ciudad logrará medrar, aprender. Su mayor afán es estudiar³⁷, pero no lo consigue y termina como prostituta de lujo. En ese ambiente, se enfrenta a un personaje masculino, su proxeneta, al que ella terminará asesinando. Por este crimen es condenada a muerte. En la cárcel se niega a pedir un indulto. Considera que morir es su única forma de liberación y de recuperar su identidad y su dignidad como persona. Es, por tanto

³⁵ *Id.* p. 19.

³⁶ Nacida en Karf Tahla (Egipto) en 1931.

³⁷ Véase cómo este tema de la educación femenina es también un elemento recurrente de la literatura árabe contemporánea en el Capítulo «Siervas...»

otra historia de una frustración y de una muerte anunciada y sin salida, muy semejante, igualmente, al planteamiento de *El ladrón y los perros*. Para esta mujer, una vez más la ciudad, lugar de la esperanza, aparece como un lugar tenebroso en el que no hay espacio para la vida de una mujer, ni para el desarrollo humano. Cuando la protagonista por fin consigue recuperar su dignidad, dejando que se le aplique la pena de muerte, aquella que la ha estado acompañando y que ha recibido su historia, sale de la cárcel, toma su coche y toda la ciudad se vuelve una inmensa mentira ante ella:

*Subí a mi modesto coche, con la mirada fija en el suelo. Me embargaba un sentimiento de vergüenza. Me asentía avergonzada de mí misma, de mi vida, de mis miedos y de mis mentiras. Las calles estaban llenas de gentes atareadas, de diarios colgados en los quioscos de madera con sus chillones titulares. A cada paso, dondequiera que me dirigiese, descubría las mentiras, podía seguir los atareados pasos de la hipocresía. Pisé con fuerza el acelerador como si estuviera impaciente por arrollar el mundo y aniquilarlo.*³⁸

Estos dos últimos textos, como ya apuntaba, uno con protagonista masculino y otro con protagonista femenina remiten a una misma situación; la lucha de hombres y mujeres por escapar a una especie de destino fatal que les priva de una vida digna como seres humanos. A pesar de que ponen en ello todo su empeño, no lo logran, sino es por la única salida; la muerte. Estos personajes que venían del campo, pero un campo que ya no es un paraíso perdido, sino también un lugar de miseria y frustración, se esfuerzan por lograr esa realización plena en la ciudad, pero se ven defraudados porque ella tampoco es un lugar paradisíaco. De este modo sólo les queda esa salida de la muerte digna, dejándose morir.

Conviene señalar que esta renuncia a la vida, ya que no puede ser una vida digna y plena, es el camino que escogen muchos textos narrativos, aunque haya otros anteriores, después de la derrota del año 1967 frente a Israel. Esta guerra acabó con muchas de las expectativas reales que se daban en el mundo árabe. Luego, se produce una cierta recuperación, pero en torno a los años noventa, vuelve a darse esa renuncia a toda salida posible y la ciudad vuelve a aparecer como un espacio hostil.

Por otra parte, la ciudad de la infancia es esa ciudad feliz, en la que la mano extranjera todavía no ha entrado y en la que es posible recuperar los espacios iniciáticos del viejo barrio tradicional.

³⁸ trad. M. Bofill, ed. Las femineras, Madrid, 1994, p. 118.

De esta última visión son representativos relatos como el de Edward al-Jarrat³⁹, *Alejandro tierra de azafrán*⁴⁰, que es, al parecer, una novela biográfica, en la que el autor rememora su infancia y primera juventud y su iniciación política. La ciudad va apareciendo en la novela poco a poco, al tiempo que el protagonista crece. Pero el lugar de la iniciación es el lugar donde se halla su casa de la infancia, los vecinos y vecinas de su casa y sus diferentes modos de vida o el de Nawal al-Sa'adawi, *La mujer que buscaba*⁴¹, que es, aparentemente, una historia de amor y búsqueda de realización profesional. Sin embargo, es también una historia de iniciación política. Como la protagonista es una mujer, su iniciación política se frustra. Estos textos tienen en común, no sólo esa visión de que la ciudad tradicional permite las búsquedas y descubrimientos de la infancia y la primera adolescencia, sino que la contraponen a una cierta sensación de que la ciudad moderna impide adentrarse en ella.

En la edad adulta, pues, la ciudad no permite hacer un itinerario, incluso aunque los protagonistas tengan conciencia de alejarse de los lugares que les son habituales o buscan voluntaria y denodadamente alejarse de ellos. De alguna manera, son ciudades que producen un movimiento inmóvil que lleva siempre al mismo lugar. No hay forma posible de hacer un periplo iniciático, porque la ciudad devuelve a los protagonistas al punto de partida.

*Yo sabía que había dejado Guet-el Eynab y la calle Ragueb Basha hacía tiempo, y sin embargo seguía estando allí*⁴².

....El piso inferior siempre tenía las ventanas cerradas, y cuando volvía de la escuela veía la puerta un poco entreabierta y miraba tras ella hurtadillas a Hosneyya... Me gustaba, y también me daba miedo, algo oculto en la inmovilidad de su cuerpo esbelto y frágil...

La calesa entró en la calle de Russafa, con sus árboles umbríos en la mañana, y el sol agitándose entre sus hojas, que se movían con rapidez, y parecían secas en medio de tanta humedad. Luego, se desvió hacia una calle lateral sin asfaltar, ancha sin embargo, en la que había unas ruinas rodeadas por un muro de piedra blanca con líneas zigzagueantes de color oscuro, y casas que parecían palacios, con verjas de hierro de las que colgaban espesas ramas, y

³⁹ Nacido en Alejandría en 1926.

⁴⁰ Trad. Carolina Frías, ed. Libertarias, Madrid, 1992.

⁴¹ Trad. Alejandra Devoto, ed. Martínez Roca, Barcelona 1998.

⁴² *Alejandro...*, p. 11.

*de las que se desprendía un delicioso aroma a jazmín silvestre y olor a tierra mojada.*⁴³

* * *

*Fouada se encontró andando por la calle Nilo. Una intensa oscuridad cubría la superficie del agua, y a ambos lados se reflejaban las luces circulares de las lámparas. En medio de la oscuridad, el Nilo se deslizaba largo y sinuoso como el cuerpo de una mujer enlutada que llora por un marido al que odiaba, con el borde del vestido negro salpicado de perlas de imitación. Mirando a su alrededor en la negrura, todo le parecía un sueño, una experiencia surrealista. Hasta la puerta del pequeño restaurante, con baratas luces de colores colgadas por encima, proyectaba una inquietante sombra fantasmagórica...*⁴⁴

Aunque aparezca ese punto de la nostalgia del viejo barrio, todos estos textos presentan a la ciudad como un medio hostil e inhóspito que no tiene salida y que no conduce a ninguna parte, del que sólo se exceptúan esporádicamente los viejos callejones o los rincones de la casa o espacios más reducidos y habitados que aparecen como pequeños oasis. Ese espacio hostil, representado por la ciudad, aparece más como un impedimento para alcanzar la plenitud que como un lugar peligroso en el que adentrarse para llevar a cabo con éxito el acceso a la sabiduría o el retorno al paraíso. Es decir, es un lugar que impide el acceso a una identidad definida y completa. Es significativo, en este sentido, señalar que la ciudad es siempre caracterizada, insisto en ello, como un lugar ruidoso, lleno de coches y humo, con neones y anuncios, es decir con la imagen de la ciudad moderna, que no se diferencia en nada de la ciudad occidental, salvo por alusiones episódicas a monumentos del pasado que, en algunos casos, siempre representan un mundo mejor.

Examinaré ahora, brevemente, otros tres textos en los que de un modo u otro aparece la ciudad como telón. El primero de ellos es de Hanna Mina⁴⁵, *El ancla*⁴⁶. Es un relato en primera persona, en el que el personaje principal, en una visión introspectiva, recuerda diversos episodios de su vida, más cercanos y más lejanos en el tiempo y relacionados con el mar y su diálogo, a veces violento, con la ciudad. Es un pescador y la ciudad que se transparenta tras la historia es

⁴³ *Idem*, pp. 14, 15 y 27.

⁴⁴ *La mujer que buscaba*, p. 41.

⁴⁵ Nacido en Lataquíá (Siria) en 1924.

⁴⁶ Trad. C.Mª. Thomas, ed. CantArabia, Madrid, 1988.

Alejandro en Siria. El segundo es de Nabil Juri⁴⁷, *El barrio cristiano*⁴⁸, en el que una mujer que ha visto a su marido morir a manos de los israelíes rememora, en un constante ir y venir del presente al pasado, los recuerdos de su amor por su marido, ligados al amor por la patria en guerra, por la ciudad invadida y arrebatada a los árabes por las tropas israelíes. Esos recuerdos los comparte o los vive junto con su hijo que es aún un niño. El barrio cristiano es el marco simbólico para la realización de esta mujer, pero es invadido y violado. Lo mismo ocurre con la visión que el hijo va teniendo del barrio. Finalmente, el fragmento seleccionado se refiere a la violación del lugar más íntimo, del último refugio para la iniciación, que es la casa. Los soldados israelíes la registran y el muchacho adquiere, en ese momento, de forma automática, su mayoría de edad. Es, en cierta medida, una variante del tema del nido violado. Tema que también aparece en el *Reloj de cuco* que veíamos al principio, por tanto recurre a una imagen que simboliza la idea de que no queda ya ningún reducto y hay que saltar etapas de crecimiento. La tercera muestra es de Jalid Ziyada⁴⁹, *Viernes y domingos*⁵⁰, se trata de una serie de recuerdos personales, desde una perspectiva a caballo entre la sociología y la narración autobiográfica. En alguna medida se refuerza el carácter autobiográfico ya que el autor es profesor de sociología. Es significativo señalar que la acción se produce en Trípoli del Líbano que es una ciudad marítima, con un puerto muy importante desde la antigüedad. Sin embargo, el mar no tiene una gran presencia.

¡No es posible! No me lo creo. Yo conozco mi ciudad. Conozco a sus marineros, a sus pescadores y a sus hombres. Sé que el mar la ha atacado con sus ballenas, la ha asaltado con sus olas y la ha inundado con sus aguas, que se ha embravecido y ha abusado, que ha hundido muchos de sus barcos y de su gente, ha destruido muchas de sus casas y ha arrancado sus árboles, que han soplado sobre ella tempestades y el cielo ha derramado lluvia durante días y noches, pero mi ciudad ha seguido ahí. Luego el mar ha retrocedido, se han retirado las ballenas, se han dado a la fuga las tempestades, ha salido el sol y han brotado los árboles. El mar ha sido incapaz de tragarse la ciudad. Las ballenas se tragan los peces, no las rocas. El gran estómago del mar se zampa los barcos, no las fortalezas. Nuestras casas eran fortalezas y nosotros

⁴⁷ Nacido en Jerusalem en 1934.

⁴⁸ Trad. S. Alami, ed. CantArabia, Madrid, 1996.

⁴⁹ Nacido en Trípoli (Líbano) en 1952.

⁵⁰ Trad. N. Paradela, ed. del oriente y del mediterráneo, Madrid, 1996.

*éramos los guardianes de esas fortalezas. Éramos hombres. Pero ¿qué ha pasado ahora? ¿Han muerto los hombres? ¿Todos los hombres? ¡Es imposible!*⁵¹

* * *

El oficial israelí me empujó a un lado y entró. Y en cuestión de minutos toda nuestra casa se había puesto patas arriba. Ellos registraban y yo les gritaba que no había armas aquí...

*Tu hijo no se asustó de los soldados. Es extraño este niño. Se puso de pie agarrándome de la mano y mirándoles con extraño desafío, mientras registraban la casa. Sentí en un momento que este niño que estaba a mi lado no era un niño. Sentí que su estatura crecía. Sentí súbitamente que se convertía en un hombre...*⁵²

* * *

Otra de las leyes que regían la vida del barrio era que los chicos, en cuanto llegaban a la edad de la adolescencia, debían dejar la plaza a los más pequeños. Aquellas viejas calles ya no soportaban las diversiones de los adolescentes, y la ciudad que los iba empujando poco a poco hacia el exterior sólo permitía la presencia de los niños, que así podían jugar cerca de sus casas. Por eso los jóvenes se veían obligados a tomar tres caminos que los llevaban a las afueras: el del aljarafe, al este; el del mar, al oeste; o el de la carretera de la costa, al sur. Lugares estos que no habían creado ellos, sino que la propia ciudad había planificado de antemano, pues toda urbe instaura su particular espacio exterior más allá de las imaginarias murallas que la cercan. Para llegar a aquellos sitios había que atravesar los olivares, si se elegía la ruta del aljarafe; o ir por entre los campos de limoneros y naranjos, si se prefería tomar la dirección del mar o la de la carretera de la costa. Varias veces al año, especialmente en los días primaverales, los habitantes de la ciudad –grandes y pequeños, hombres y mujeres– se trasladaban a aquellos parajes para pasar el día y divertirse.

⁵¹ *El ancla*, pp. 208-209.

⁵² *El barrio cristiano*, pp. 40-41.

*Así era la vida en nuestro barrio. Una vida que sólo empezó a cambiar cuando le dio la espalda al tiempo que le era propio y fue invadida por los nuevos tiempos.*⁵³

Estas tres novelas poseen una característica común, las historias se cuentan en primera persona por sus protagonistas; dos hombres y una mujer. Las tres podrían definirse como una defensa de la ciudad frente a una agresión exterior y, en ese sentido, difieren del resto de los textos comentados, al menos aparentemente. La primera, *El ancla*, supone una llamada a la defensa de la ciudad frente a una agresión que viene del mar; un monstruo que viene del mar y que amenaza con destrozar el puerto. *El barrio cristiano*, supone una defensa imposible en ese momento de la agresión que sufre la ciudad de Jerusalem. La tercera, *Viernes y domingos*, es una especie de defensa ante la transformación modernizadora de la ciudad. Sin embargo, en una lectura más reposada, sí existe un paralelo entre estas tres narraciones y las anteriores ya que, de alguna manera, lo que se plantean no es tanto el rechazo de la ciudad, sino el rechazo a una ciudad moderna, ruidosa, occidentalizada, que ha perdido su identidad y que no permite a los protagonistas conservar la suya o los fuerza a recuperar de modo violento y precipitado una identidad que antes no estaba en cuestión o a la que se podía haber accedido paso por paso.

Los textos siguientes, con los que cierro este repaso sobre la ciudad y su relación con la identidad y con la realización personal y colectiva, pertenecen, a Abderrahman Munif⁵⁴, *Memoria de una ciudad*⁵⁵ y de nuevo a Naguib Mahfuz, *El callejón de los milagros*⁵⁶. En el primero de ellos el autor lleva a cabo un relato autobiográfico, recordando su infancia y adolescencia en la ciudad de Ammán. En el prólogo y primer capítulo se plantea la pregunta por la identidad de la ciudad y, consecuentemente, por la identidad de sus habitantes. Ambas cosas aparecen ligadas indisolublemente, pero, de alguna manera, el tema que se plantea es el de la memoria, el retorno al pasado y en él la búsqueda real de las raíces identitarias. Es digno de señalar que el autor no es jordano, sino saudí de origen iraquí, de manera que es de una familia emigrada a Amman. En el segundo texto Mahfuz sitúa la narración en el ‘callejón de los milagros’ que es en realidad un microcosmos en la parte más antigua de El Cairo que sirve para mostrar una parte de la vida

⁵³ *Viernes y domingos*, pp. 38-39.

⁵⁴ Nacido en Ammán en 1933. Habiendo fallecido en 2004, sirva este breve comentario de homenaje a la memoria de uno de los mejores narradores del siglo XX.

⁵⁵ Trad. L.M. Cañada y M^a L. Comendador, ed. del oriente y del mediterráneo, Madrid, 1996.

⁵⁶ Trad. H. Valentí, ed. Alcor, Barcelona, 1988.

egipcia con personajes diversos que se mueven en el entorno de ese callejón, soñando con salir de allí, pero regresando siempre a su lugar de origen. El texto seleccionado es el prólogo de la novela.

Hasta aquel día, para los niños sus límites habían sido los del barrio en que vivían, que no traspasaban más que para ir a lugares cercanos y siempre en compañía de adultos.

Hasta aquel día, la vida había transcurrido normal, lenta, como si el mundo comenzase y acabase en cada barrio o en sus confines.

Sin embargo, en aquella mañana de primavera, una voz rasgó el silencio, sembró el miedo y la expectación y sobrecogió a la ciudad: «¡Han matado al rey Gazi!»

... De aquella extraña manera descubrieron que más allá de su barrio existía un mundo al que conocidos y desconocidos se habían marchado juntos, que ellos debían hacer lo mismo.

...Ahora que un silencio de plomo caía sobre el barrio por la muerte de Gazi, el pequeño descubría que no estaba solo, aislado de la gente o de los otros barrios; que lo ocurrido afectaba a muchos, a todos, aunque no tuviesen una tetera con el dibujo del rey asesinado, aunque no hablasen como la abuela.

Por primera vez conocía la población y las dimensiones físicas de su barrio, que iba más allá de las casas de Abu Sham, de la señora Anisa y de las del recodo paralelo a la calle Faisal. También supo que Bagdad, aunque era un lugar y un hablar lejanos, estaba muy cerca al mismo tiempo. Aquel fue, pues, el primer descubrimiento real de la ciudad y coincidió con el repentino encuentro con la muerte.⁵⁷

* * *

Muchos testimonios lo proclaman: el callejón de Midaq fue una de las joyas de otros tiempos y brilló como rutilante estrella en la historia de El Cairo. ¿A qué Cairo me refiero? ¿Al de los fatimíes, al de los mamelucos o al de los sultanes otomanos? La respuesta sólo la saben Dios y los arqueólogos. A nosotros nos basta con constatar que el callejón es una preciosa reliquia del pasado. ¿Cómo podría ser de otra manera con el hermoso empedrado que lleva

*directamente a la histórica calle Sanadiqiya? Además tiene el café que todos conocen como el Café de Kirsha, con muros adornados de abigarrados arabescos. Todo esto con una antigüedad neta, en estado de ruina y decadencia, y con fuertes efluvios de medicinas y drogas de otras épocas, que al paso del tiempo se van sustituyendo por los del presente y los del futuro. Aunque el callejón está totalmente aislado del bullicio exterior, tiene una vida propia, cuyas raíces conectan, básica y fundamentalmente, con un mundo profundo del que guarda secretos muy antiguos.*⁵⁸

Estos dos textos plantean la pregunta de qué es la ciudad, qué es lo significativo en la ciudad y ofrecen una respuesta muy semejante: la ciudad ha llegado a ser el lugar de la memoria, es la que guarda en sus rincones más ocultos los secretos del pasado. Rebuscando en esa historia se hallan las raíces de los orígenes identitarios que la ciudad moderna, como tal, ya no puede revelar. La ciudad ha dejado de ser un laberinto iniciático, para convertirse en cueva desde la que se contempla el mundo ideal construido con imágenes del pasado, que el hombre recuerda vagamente, pero que se empeña en reconstruir a base de la memoria propia y la de los lugares antiguos, mediante el retorno a la infancia, mediante el retorno al tiempo anterior al tiempo real.

Estos dos textos son una especie de resumen de lo dicho. El texto de Munif plantea la pregunta de qué es una ciudad y la respuesta definitiva la da Mahfuz, en su «callejón» que es como la esencia de la ciudad. Munif empieza su relato con la pregunta y Mahfuz empieza su relato con la respuesta.

Desde la ciudad que permite la cabalgada interior y los descubrimientos hasta la ciudad que corta el paso y sólo deja espacio a la desesperanza, desde la nostalgia a la tragedia, la ciudad termina por ser el espacio de la memoria de uno mismo. En este sentido, la afirmación de Munif, por la que el niño descubre que el límite de su barrio lo pone en contacto con el mundo y que existe una continuidad espacial por la que la lejana Bagdad está a la puerta de su barrio de Amman, es sumamente significativa. De este modo tan sencillo, el autor pone de manifiesto que el árabe, los árabes, se sienten pertenecientes a un mismo espacio común que ha sido fragmentado y descompuesto, convertido en un inmenso rompecabezas cuyas piezas están separadas por fronteras infranqueables. De manera que necesita, para realizarse, regresar a un espacio como el del desierto

⁵⁷ *Memoria de una ciudad*, pp. 11 y 13.

⁵⁸ *El callejón de los Milagros*, p. 7.

en donde las fronteras no tienen sentido, porque ya la ciudad circular e iniciática ha sido violada, transformada y descompuesta como lo fue el Barrio cristiano, como lo fue Alejandreta por los embates del mar. El éxodo interior ya no tiene sentido, por eso cuando aparece es un éxodo no iniciático, sino producto de la más honda frustración. Por eso, también, si no se consigue ese tránsito hacia un mundo sin límites falsos y absurdos es mejor morir y así mantener la dignidad. No hay forma de acomodarse.

CAPITULO V

LA TIERRA CONTEMPLADA, LA TIERRA ENSOÑADA

A Fadwa Tuqan , *in memoriam*

En los textos que vengo comentando, aparece la tierra en muy diversas formas. Ya se presenta como una isla, ya como el lugar lejano del origen al que se ha de volver, ya como el áspero desierto que hay que transitar. Pero una es la tierra real y otra la tierra ensoñada. No importa que se esté lejos o cerca, no importa que se haya de volver o que sea el último destino del hombre. La tierra es el nacimiento y la muerte. Pero, también la tierra es la llanura y la montaña, la tierra fértil y la tierra devastada. Las imágenes terrestres nos remiten a todo un universo de ensoñaciones que son imagen de nuestros deseos más profundos. Cuando un poeta, un artista, contempla la realidad que recrea luego en su obra la está viendo en función de su imaginación y sus percepciones.

Voy a reproducir una serie de afirmaciones de Carlos Gurméndez y de Gaston Bachelard que servirán muy bien para ponernos en situación antes de analizar los textos de este capítulo dedicados a la contemplación de la realidad centrada en la imagen de la tierra.

Dice Gurméndez:

El drama del hombre consiste en que al no lograr sosiego a su inquietud querenciosa, se refugia en una existencia quieta que, a la larga, es pasividad amarga y desencadena un ansia sedienta de dicha, sin lluvia que apacigüe su anhelo de sentirse completo y poder dejar de buscar un más allá a su vida. Sin embargo, esta sed permanente le salva de la quietud inerte, la desesperación y el vacío¹.

Un buen día el Yo descubre que el mundo existe para desarrollar en él su proyecto de vida, pero carece de audacia para iniciar el camino.

... Así descubre que la quietud esconde malestar, afán, zozobra, al paso que la quietud conquistada por la experiencia es puerto de llegada, el final de una lucha interior porque, en sí mismo, encuentra la firmeza donde apoyarse. Esta armonía se logra a través de la dualidad dramática quietud-inquietud, originada por las múltiples vivencias recogidas en el centro reflexivo del Yo.

¹ Carlos Gurméndez, *Ontología de la Pasión*, FCE, Madrid, 1996, p. 12.

... La quietud -hay que llegar a ella- es la base firme en que desaparece la división íntima o desgarró existencial²

Somos indiferentes en cuanto existimos como soledades.

... El mundo está ahí vastísimo, constante también, despertando ansia de fruición, pero es muy difícil romper los lazos que atan a una certidumbre ordenada y no nos atrevemos a renunciar a ella³. Sin embargo, la quietud es finita, y una buena mañana lo infinito aparece como tímida ansia. Así despierta el hombre de su ilusión de paz y comienza a vivir inquieto a la espera de un descubrimiento, una perspectiva de trabajo nuevo, una iluminación de sus turbulentas emociones oscuras, confiando en llegar a la verdad de sí mismo.

El yo quiero ser y no soy todavía es posibilidad que no debe interpretarse como si mi yo no fuese real y sólo dependiera de un proyecto de futuro, lo que haría de mí en el presente un ser fantasmagórico⁴.

Los soñadores anticipan su ser, paradoja extraña, pues sus ensoñaciones son futuro de vida, proyecto de llegar a ser tranquilamente, sin precipitarse en anhelos. Entregados a su porvenir, el presente es tan sólo una etapa del edificio de su ser a construir⁵.

¿Es humana la tierra por sí misma, sin necesitar poblarla el hombre de sus emociones, sueños y fantasías creadoras? Pensamos que el proceso de la vida cotidiana establece una relación profunda entre el hombre deseoso, hambriento, y la Naturaleza pródiga.... Recorriendo sus valles descubre que no está solo, pues otros seres como él también sienten la necesidad de internarse en la Tierra⁶.

¿La Pasión es exaltación? No, el mundo la arrebató. La poesía de Hölderlin es pasión exaltada ante el espectáculo de los cielos puros, el río, los valles adormecidos. Continúa exaltado en sus procelosos viajes, y sólo cuando encuentra el hogar, la tierra originaria, la aldea natal, logra sosegar⁷. ¿Ha renunciado a la exaltación? Ya no la busca peregrinando poéticamente por el mundo, pues la ha descubierto dentro de sí como energía todopoderosa, y dice: "Es un don de los

² *Idem*, p. 14.

³ *Idem*, p. 15.

⁴ *Idem*, p. 16.

⁵ *Idem*, p. 17.

⁶ *Idem*, p. 18.

⁷ Este planetamiento podríamos aplicarlo a la razón de ser de Guilgamesh o a la del protagonista del *Reloj de cuco*, así como a muchas de las figuras femeninas que hemos comentado desde otras perspectivas.

*dioses que nos diviniza*⁸.

*Cesare Pavese (La luna e i faló) narra la historia de un emigrante que vuelve a su tierra para reencontrarse a sí mismo; se entrega a los vecinos, a los amigos, al amor. Todas estas relaciones fracasan, y dice: La única regla heroica: estar solos, solos, solos*⁹.

*Vivir es asomarse a la multiplicidad de los seres y las cosas, e intentar descubrir su esencia secreta*¹⁰.

*Nuestros ojos, al asomarse al paisaje, se sitúan sólo en sus contornos, pero intuimos que existe un Todo real, por esta visión fragmentada*¹¹.

*Indudablemente, para cambiar el mundo será necesario que el hombre deje de ser técnico pragmático y se mude en político poético*¹² *que busca humanizar la existencia terrestre*¹³.

*El Ser -la Naturaleza- es el Gran Dios viviente, abierto a toda posibilidad*¹⁴.

*La oposición entre sentir e inteligir, de la filosofía clásica, es un artificial dualismo idealista de sensibilidad pasiva y racionalidad activa, cuando en realidad cada impresión es inteligencia de lo que acontece*¹⁵.

*El conocimiento empírico, el científico y el poético-ontológico, en el fondo, son uno y lo mismo, porque parten del realismo natural, es decir, del reconocimiento de la presencia objetiva que está ahí, ajena a nuestra presencia subjetiva*¹⁶.

*La objetividad es la realidad que existe por sí misma. No es por un esfuerzo o tensión aproximativa del cuerpo que se revelan las cosas como son, al decir de los fenomenólogos. Por el solo hecho de estar aquí, mirar, observar y mantener una prudente lejanía de la turbulenta existencia, podemos descubrir la materia de la realidad, cuyo conglomerado tiene unidad objetiva que se superpone a la realidad entitativa. La unidad de las múltiples cosas y formas, manifiesta el Ser de todas las realidades. Sin embargo, esta realidad presencial parece incorpórea, idealmente dada; por ello es necesario conocer lo interior y oculto de lo que es*¹⁷.

⁸ *Idem*, p. 22.

⁹ *Idem*, p. 25.

¹⁰ *Idem*, p. 27.

¹¹ *Idem*, p. 31.

¹² Este es el caso de Bayati en su poética-programática de una resurrección por medio de la incorporación al proceso civilizador.

¹³ *Idem*, p. 33.

¹⁴ *Idem*, p. 35.

¹⁵ *Idem*, p. 39.

¹⁶ *Idem*, p. 49.

¹⁷ *Idem*, p. 50.

Y dice Gaston Bachelard:

... Cuando lo real está allí, con toda su fuerza, con toda su materia terrestre, se puede creer fácilmente que la función de lo real descarta la función de lo irreal¹⁸.

Reanimar un lenguaje creando nuevas imágenes, ésta es la función de la literatura y de la poesía¹⁹.

...imágenes que lanzan el espíritu en varias direcciones, que agrupan elementos inconscientes diversos, que realizan superposiciones de sentido de manera que la imaginación literaria tenga también "sobreentendidos"²⁰.

... todas las imágenes...viven dialécticamente de las seducciones del universo y de las certidumbres de la intimidad²¹.

Una imagen literaria destruye las imágenes perezosas de la percepción. La imaginación literaria desimagina para reimaginar mejor²².

Y Carlos Gurméndez añade:

El Yo se expresa a través de los objetos, porque nada de lo que hay en una casa es extraño a los seres que la habitan, y todo revela una biografía o una leyenda de las personas que la habitaron.

... poco a poco perdemos el originario pavor existencial y, atraídos por las sugerencias y las posibilidades que ofrece el mundo, intuimos que vivir es estar presente en él²³.

El Yo se crea desde la vida cotidiana, de sus episodios a veces tan nimios que parecen insignificantes, pero de los que nos percatamos.

El Yo que reflexiona tan sólo sobre sí mismo se destruye²⁴

El Único, el Solitario no puede ser nunca un individuo completo, porque ha perdido los lazos con la Naturaleza, con la propia materia, y su búsqueda de la verdad acaba por quemar su ser social²⁵

¹⁸ Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, 1ª ed. francesa, Paris, 1947, 1ª ed. española, trad. B. Murillo Rosas, FCE, México, 1944, p. 10.

¹⁹ *Idem*, p. 12.

²⁰ *Idem*, p. 14.

²¹ *Idem*, p. 16.

²² *Idem*, p.36.

²³ Carlos Gurméndez, *El Yo y el Nosotros, egoísmo y altruísmo*, Madrid, 1993, pp. 15-16.

²⁴ *Idem*, pp. 56- 57-

²⁵ *Idem*, p. 59.

... y son también los Otros quienes crean los sentimientos del Yo²⁶.

El Yo es fruto de una múltiple red de comunicaciones afectivas que subyacen en él²⁷.

La individualidad no se mide por la dosis de soledad que un hombre es capaz de aguantar, sino por la dosis de comunidad social que un hombre puede aceptar²⁸.

...porque el individuo está reflejando siempre la imagen de lo que quiere ser²⁹.

Lo cierto es que siempre estamos viéndonos reflejados en las palabras, en los gestos y las actitudes de cuantos nos acompañan en el camino de la vida y al convivir nos espejamos unos a otros, lo queramos o no...³⁰

La experiencia de las relaciones humanas demuestra que los Yoes no se separan del espejismo ideal de lo que desean ser o creen que son, sin serlo realmente³¹.

Nos sentimos humanos conviviendo en contacto fraternal insoslayable con los demás, y así realizamos el Nosotros que nos constituye vitalmente³².

Una vez más, como vamos viendo, la ensoñación de la realidad es un modo de construcción interior que permite al hombre reconocer su propia imagen más profunda. En definitiva es una forma de ser y serse en medio de la realidad, tanto en soledad como en la insoslayable compañía que, además, nos espeja y nos da la verdadera dimensión de lo que somos y, en ese movimiento profético que toda poesía ha de ser, nos anuncia lo que seremos o lo que queremos ser para así ser identificados.

La constante obsesión por la tierra, la frecuencia con que el elemento aparece en la Literatura árabe contemporánea nos pone sobreaviso acerca de que no se trata de un elemento simbólico más, sino que sus múltiples rostros, sin duda, remiten a múltiples intenciones, a voluntades diversas, todas ellas ligadas al marco geográfico. Por otra parte, no podría ser de otro modo porque el hombre, y con él su cultura, se construye a base de las imágenes de las que su entorno le dota.

No cabe duda, digo, de que la tierra es un elemento recurrente en la Literatura árabe contemporánea, pero lo viene siendo desde antiguo. Desde las viejas cabalgadas de la *qasida* preislámica en las que el poeta se engolfaba en la descripción minuciosa de valles, dunas, colinas y

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Idem*, p. 61.

²⁸ *Idem*, p. 102.

²⁹ *Idem*, p. 155.

³⁰ *Idem*, p. 159.

³¹ *Idem*, p. 162.

³² *Idem*, p. 174.

montes, sin olvidar sus nombres precisos, así como a todos los animales que las poblaban y a su caballo o camello que a través de ellas le llevaba, pasando por esa otra descripción de la Naturaleza enjaulada de los jardines de fuentes rumorosas, de los huertos cultivados con mimo y que se confunden en su ramaje con las doncellas de talle ligero, hasta llegar a esos estereotipos que no nos permiten saber si el poeta está en el norte o en el sur, si está en la ciudad o en el desierto, si está en el este o en el oeste, porque en todas partes parece anhelar otros espacios aunque con mano de orfebre describa su propio entorno.

Pero vayamos ya a los textos. El primero que comentaré pertenece a la poeta palestina Fadwa Tuqan³³. Se trata de un poema de juventud que parece dedicado a una cierta nostalgia de los paisajes primeros. Sin embargo, inmediatamente, parece que esa geografía esté poblada de algo más, porque desde los primeros versos está presente el contraste entre las presencias de lo mágico o lo teofánico, representado por el Monte Garizim, y una llanura estereotipada o idealizada, prado de los juegos de infancia. No obstante, estas descripciones no deben confundirnos y hacernos creer que se trata de simples alusiones a un paisaje familiar. Se puede empezar a sospechar que allí hay ‘algo más’, cuando nos encontramos con una personificación de los prados, de la llanura, a la que se dota de oídos que pueden además recordar el *eco de los pasos*, vemos que esta imagen remite a un fondo tan antiguo como toda la poesía preislámica en la que los poetas con frecuencia sienten que la naturaleza tiene ojos y oídos o que ellos pueden relacionarse con ella como si de un ser vivo se tratara.

No cabe duda de que es una realidad física que en el entorno de Nablus, su ciudad natal, está el monte del templo de los samaritanos, rival del de los judíos que estaba en Jerusalem. Es cierto que, al pie del monte, la llanura se extiende, aunque no sea real como *llanura sin fin*. Sin embargo, frente a la verticalidad celestial del monte, templo de Dios, la llanura ‘humana’ es inmensa, no tiene fin. También están las fuentes que, junto con la sombra, pueden parecer la descripción tópica del lugar paradisíaco. Sin embargo, en ese entorno geográfico se halla una fuente muy especial como lo es el *pozo de Jacob*, que recuerda el episodio evangélico de la samaritana. Es decir, no se trata de fuentes corrientes sino de las fuentes de la ‘vida verdadera’.

Todo eso es lo que los ojos de la niña ‘ven’ en esos prados y junto al monte, donde además va a buscar la inspiración, que más propiamente habría de traducirse por ‘revelación’, pues ése es el término empleado en la lengua original, y porque ese lugar del monte de las teofanías o del pozo

del agua de verdad, es el lugar idóneo para una revelación. No falta tampoco la alusión a la luna solitaria, tal vez, la luna del Islam abandonada en una tierra dominada por extraños, cuando ella, hasta entonces, había sido la luna de la gran ‘iluminación’ que rompió con la época oscura de la *yahiliyya*, la época anterior a la revelación definitiva.

El poema «Con los prados» pertenece al libro *Sola con los días*, aparecido en El Cairo en 1952³⁴. Se considera un poema de su primera época, época juvenil, en la que la autora expresa sus sentimientos en relación, casi siempre, a elementos de la naturaleza:

Esta es vuestra niña, prados, ¿recordáis el eco de sus pasos?
Vuelve a vosotros, compañeros de su infancia, con la dulce primavera.
Vuelve a vosotros sin más compañía para el camino que su mirada,
como hizo ayer y hará mañana, con el corazón revuelto de amor y deseos.

Ella, llanos prados, es como vosotros, hija de la montaña.
El Garizim ha llenado su corazón y le ha escanciado del vino de la fantasía.
Ha caminado por la verde llanura, recorriendo las fuentes y las sombras
como un alma que se abre a la naturaleza, a la libertad, a la belleza...

Aquí, aquí en vuestra atmósfera mágica, atmósfera poética,
cuántas veces busqué inspiración pura para las visiones de mi fantasía
y me abrazaron melodías inspiradas que con sus alas ligeras
elevaban mi espíritu por encima del mundo de los hombres, del mundo de
los humanos.

La materialidad dura de las rocas podría hacernos creer en una contradicción con la blandura que respira el poema, pues como apunta Bachelard: *Las materias duras pueden darnos, según su resistencia, una gran variedad de metáforas que se inscriben en la psicología de la cólera*. Sin embargo, como añade más adelante: *Un filósofo de las superficies sólo podrá hablar de la frialdad y de la blancura de un mármol, jamás descubrirá su altivez, su color áspero, su repentino*

³³ Muerta en su ciudad natal, Nablus, en Diciembre de 2003. Había nacido en 1914.

³⁴. Recogido en la antología elaborada por Fathi Makboul, *Fadwa Tuqan, attraverso le sue*

*estallido*³⁵. Aquí las rocas son blancas y remiten a una muerte suave y fría, externa, que no ahonda en la materia terrestre. No hay, pues, contradicción:

*Ay, ojalá pudiera morir aquí, en la llanura sin fin
sobre la hierba, sobre las blancas rocas, en la lejana aurora
bajo el lucero que brilla allá, bajo la luna solitaria.
Ay, si pudiera morir aquí, como deseo, en cada una de las existencias*

Esta forma de finalizar el poema podríamos decir que es tópica; que el verdadero sentido del poema está en esos primeros versos donde la poeta descubre que, en el contraste entre la llanura poblada por los seres humanos y el monte donde habita la divinidad, está el camino que se ha de recorrer. Ese camino es el de la inspiración poética transformadora. Morir allí es sólo una consecuencia del esfuerzo poético, algo que sucederá cuando el tiempo se haya cumplido, por eso no es una verdadera visión de la muerte, es únicamente una imagen a la que lleva un apasionado sentimiento de una nostalgia aún por llegar.

Otro poema, si se quiere aún más ingenuo, nos va a servir para completar el acercamiento a estas visiones de la tierra como ensueños de la voluntad y, en definitiva, como ensueños de lo que se desea ser. Se trata del poema de Eliya Abu-Madi, de quien más adelante comentaré el largo poema estrófico *Enigmas*, titulado *El poeta en el cielo* y que es como sigue³⁶:

*Cierto día, Dios me vio, sobre la tierra, llorar de tristeza.
Dios, que es todo amor con aquellos que sufren y penan, se enterneció.
Dijo: El polvo no es morada para la poesía. ¡Vuelve al cielo, pues!
Sobre los astros afirmó mi morada, sobre el espacio extendió mis posesiones.
Los meteoros rondaban en torno a mi trono, las luminarias se inclinaban a mi
obediencia.
No sólo por mi voluntad pasaba la mañana, sino también atardecía.
No había viento que arrastrase las nubes sino el gobernado por mi poder.*

poesie, Roma 1982, p. 18.

³⁵ *Op. Cit.*, p. 73.

³⁶ En *Al-Jama'il*, 5^a. Ed., Beirut, 1963, pp. 124 y ss. Véase también Nayib Abumalham, *Elia Abu Madi, gran poeta árabe de ultramar*, (T.D.) Granada, 1976, pp. 116-123.

*La ley de las estrellas era mi ley, mío era su gobierno y mía su voluntad.
Yo seguía estando triste con el alma afligida, allá en lo alto.
Se asombró Dios de una aflicción tal en el mundo de la luz y la inspiración.
Dijo: Es aún humano y le gustan el vino y las mujeres.
Mi espíritu tocó y lo despojó de la pasión por el vino y las mujeres.
Con eso pensó que mis desgracias se acabarían, sin embargo, mi dolor, con
ello, aumentó.
Mis gemidos crecían y se volvía visible lo que antes estaba oculto;
mis lágrimas de agua, en torrente de fuego se convirtieron.*

*-Tú, triste poeta, me sorprende tu penosa enfermedad ¿quieres, acaso, ser
pájaro?*

-No, ni canción -repliqué.

¿Estrella, tal vez, quieras ser?

-No, y tampoco fulgor -contesté.

- ¿Es que deseas riquezas?

*Dije: -Ni hablar, no, no es eso lo que ambiciono, ni palacios, ni jardines,
ni soldados, ni escuderos.*

*No es, Señor, enfermedad lo que padezco, ni de medicina he menester,
mi añoranza no es por el vino, ni mi deseo los ojos bellos de una mujer,
no quiero lo que de otro sea ya se trate de arrojo o de saber.*

*Pero, sí que en mi alma hay un deseo que vergüenza y temor encubren
Dios exclamó: ¡Poeta extraño, dí ¿cuál es ese deseo?*

Señor, -dije- en tierras del Líbano, un verano o un invierno quiero pasar.

Yo aquí soy extranjero y en el exilio no hay felicidad.

De mis palabras Dios se rió y dijo: Es una necesidad,

*El Líbano es una tierra como otra, sus habitantes como los demás;
buenos y malos hay, allí píos e impíos están.*

¿Qué de esa tierra puedes añorar?

*Respondí: Unas cosas me gustan y otras me hacen penar;
mi alma añora las acequias, las flores y su perfume,*

*las colinas desnudas o verdes, los pájaros y sus trinos,
las cepas y sus racimos, el agua, la luz y el viento soplar.
Al atardecer, Dios se asomó para, desde su altura, contemplar al Líbano.
Dijo Dios: No, no estás loco, eres un hombre cabal.
En verdad que el Líbano no es un monte, ni un país. Es un lugar celestial.*

Éste, sin duda, no es el mejor poema de Abu Madi, sin embargo, cuando Nayib Abumalham analiza la poesía de Abu Madi lo incluye en un capítulo dedicado a «La nostalgia»³⁷. Allí presenta al poeta en su larga emigración a Estados Unidos y sobre todo en una situación aún más penosa que el simple exilio. Lo presenta incomunicado por causa de la Guerra. Ya no puede recibir noticias de su patria y ni siquiera se puede plantear regresar a ella. Desde esa distancia es capaz de ejercer una crítica hacia sus compatriotas, pero, de repente, anegado por la añoranza escribirá este poemilla en el que aparece una total idealización de la lejana patria. Ya no importa que el monte sea el lugar de una teofanía, ya no importa que Dios haya rescatado al poeta sufriente y lo haya elevado a los cielos; el verdadero cielo es la tierra. A ella ha de volver el poeta que puede vivir despojado de cualquier otro deseo propio del hombre, pero no puede vivir sin su tierra.

El poema es muy sencillo, en él ni siquiera el poeta hace uno de esos intentos suyos de romper con la formalidad de la poesía clásica, más al contrario, utiliza precisamente esa forma clásica para señalar que hay cosas que nunca desaparecen, que siempre tienen sentido. La tierra es el espacio natural del poeta que, aún habiendo sido elevado al cielo, lugar de la inspiración, se siente estéril y triste si no está en el espacio que le corresponde.

El Líbano que aparece en este poema es un Líbano idílico. Además el poeta no se plantea sino un puro disfrute del viejo *locus amoenus*. Su breve retrato de la Naturaleza de su país recuerda esos viejos fondos de florecillas, aves y pequeños animalitos que tan bien pintaban los pintores del Renacimiento. Aunque sabe que allí no es todo perfecto, necesita volver a esa imperfección, nota dominante en la naturaleza humana y que sólo tiene sentido en la tierra. De manera que, una vez más, esa tierra ensoñada, no sólo es el lugar de la inspiración verdadera, sino que es el lugar al que el héroe ha de regresar tras su travesía particular. Ese regreso supone haber conocido el dolor y la gloria, el desgarró y el éxito; sólo así se puede retornar a la tierra que, siendo verdadera

y real, es la encarnación de la tierra deseada y soñada.

Estos dos poemas, pues, están unidos por ese sentimiento del necesario retorno, tras todas las fatigas. La vida para estos dos poetas - el uno viajero la otra más sedentaria – no es sino un proceso por el que uno se aleja del objeto amado/odiado para mejor observarlo en la distancia y, regresando a él finalmente, aceptarlo con sus cosas buenas y sus cosas odiosas. De ese amor final surge la paz. En definitiva, la poesía no es para estos dos poetas otra cosa que un proceso paralelo al del amor, porque para ambos la vida es, sin duda, la creación poética

³⁷ Véase *Op. Cit.*, p. 116.

CAPITULO VI

SIERVAS, IDEALES, NEUROTICAS, MUERTAS O REALES:

¿QUIENES SON LAS MUJERES?

1ª Parte

Las mujeres en la Literatura árabe contemporánea desempeñan una multiplicidad de papeles, son sujeto y objeto de la literatura¹. En 1843, Butrus al-Bustani, al-Mu'allim (el maestro), se preocupaba, desde una perspectiva 'moderna', de la condición femenina y lanzaba su manifiesto acerca de la «Educación de la Mujer» (*Ta'alim al-Nisa'*)².

No sólo estaba dando forma a un nuevo modo de escritura; la forma del ensayo de opinión, sino que estaba creando el concepto de «mujer» que había de romper -a pesar de que hoy sus ideas y propuestas nos parezcan terribles- con el molde clásico de la mujer árabe, tal como la contemplaba la literatura hasta ese momento y cómo, de alguna manera, la deseaba el imaginario colectivo.

No podemos, sin embargo, olvidar que en todos los temas y motivos literarios de la literatura árabe de los últimos siglos no sólo interviene el ojo del lector árabe o la mano del compositor árabe, sino que se mezclan igualmente la mano y el ojo del lector/autor occidental. Un ejemplo, tal vez, sirva de muestra. Cuando se examina la obra pictórica de Delacroix, se observa una diferencia básica entre sus obras concluidas en taller y sus apuntes en los cuadernos de viaje. Los motivos que entran en sus grandes composiciones reproducen las notas del natural, tomadas a acuarela, pero ha habido una reelaboración del motivo para su incorporación al tema del cuadro. Esa reelaboración supone la creación de un ambiente, de una atmósfera amasada con datos de la realidad, pero el resultado es, en verdad, una creación. Nada existe, ni existía en el s. XIX, en la realidad marroquí, al modo en que es presentado en los cuadros del pintor. No es una pintura realista, es una construcción que encaja con el *pre-juicio* de lo «oriental» que se posee en Europa en ese momento.

¹ Sobre las mujeres han corrido ríos de tinta, para una inmejorable aproximación véase Caridad Ruiz de Almodóvar, *La mujer musulmana. Bibliografía*, 2 vols. Granada, 1994

² El final del siglo XIX y el comienzo del siglo XX verán nacer una serie de textos de suma importancia respecto a la condición femenina, en muchos casos mucho más avanzados en sus planteamientos de lo que se producía o calaba en la opinión de Europa. Entre ellos Muhammad Abduh, de cuya obra existe traducción francesa (J. Jomier, *Le Commentaire du Manar*, Paris, 1954) y, en particular la obra de Qasim Amin, de quien tradujo J. Pacheco su *La nueva mujer* (publicado en 1900) al español, IEEI, Madrid, 2000. Véase más adelante n. 6.

Esa visión de lo «oriental» tiñe, incluso, la visión que el artista tiene de un modelo más bien «occidental» como pueda ser Marruecos. Esta tergiversación de la realidad, que puede ser entendida como producto de una moda, de un *pre-juicio*, de una construcción «literaria», produce un efecto importante en quienes, en Europa, contemplan el cuadro: El Oriente es así.

Pero aún más importante es el efecto que producen obras como la de Delacroix en los propios intelectuales que pueblan el oriente real y es que, ellos mismos, terminan por verse así también³: Los intelectuales orientales comienzan a percibir su realidad, además de desde su propia perspectiva, desde la perspectiva con que se les describe desde el exterior. Es su mirada, condicionada por la mirada de *un otro*, la que les informa de lo que tienen ante los ojos. La mujer árabe es una mujer indolente, frívola, sensual, alejada del mundo exterior, sumida en un mundo intramuros de la casa, dedicada a los placeres del esposo, ignorante de la ciencia y de la técnica y de su propia historia y ha de ser despertada por los varones para un mejor servicio de ese papel⁴.

Se trata de que cambie su indolencia y su frivolidad, tejidas de ignorancia y supersticiones, por un conocimiento objetivo y pragmático para el desempeño y satisfacción del mismo papel. No se trata de cambiar la condición femenina, sino de dotar a la mujer de instrumentos *modernos* para desempeñar el papel de esposa, madre, señora del hogar y preservadora intramuros de los valores tradicionales, cuya defensa, en el mundo exterior, corresponde a los varones.

Así ve a las mujeres Bustani y, muy probablemente, no es sólo su mirada la que le ofrece ese análisis de la realidad y las consecuentes soluciones, sino la mirada que Occidente proyecta sobre el mundo oriental. La mujer que Bustani contempla es a la vez la mujer del mundo árabe, pero es también la odalisca de los cuadros de Delacroix, esto en el caso más amable.

Bustani, como otros intelectuales y renovadores del mundo occidental, sólo es capaz de imaginar el progreso de la mujer con el fin de evitar que sean madres de varones abocados a la ignorancia o la delincuencia. Es una forma de salvar a la mujer que al mismo tiempo la demoniza. Nada, pues, invita a considerar a la mujer como capaz de incorporarse de lleno a la gestión del mundo en un amplio sentido.

³ Véase hasta qué punto la propia imagen puede quedar distorsionada en Fatna Ait Sabbah, *La mujer en el inconsciente musulmán*, Madrid, 2000. Para una visión rápida sobre la cuestión femenina en el Mundo árabe véase Montserrat Abumalham, «La mujer en el Islam» en A. Marco Pérez (ed.), *Sobre la mujer*, Murcia 1998, pp. 131-150; «La percepción interior y exterior de la mujer musulmana» en *El Islam: Presente y futuro*, Monografías del CESEDEN, Madrid 1999, pp. 139-181.

⁴ Como se verá, así la describen muchos de los intelectuales árabes que se ocupan del asunto; véase Qasim Amin, *La nueva mujer*, pp. 25-26.

Cronológica y literariamente con una cierta posterioridad, se alzan voces de intelectuales en el Mundo Árabe que recomiendan al varón que siga la vía heroica de los grandes reformadores de la Humanidad⁵.

Sólo casi un siglo después, en el primer cuarto del siglo XX, se empezará a sugerir que las mujeres también pueden tomar ese camino. Pero las mujeres tendrán que recorrer un camino mucho más largo y, difícilmente, las heroínas podrán superar la vía de iniciación sin pasar por la muerte, la desaparición, la locura y, en los casos de mayor indulgencia del autor, de la neurosis obsesiva. Serán, así, heroínas frustradas, pues no conseguirán el objetivo final: Ser poetisas-profetisas transformadoras de la realidad. Ese aspecto profético sólo lo lograrán en el puro nivel simbólico, aunque ya forme parte del deseo de los poetas⁶.

Comentaremos aquí, pormenorizadamente, el texto de Bustani y sus diversas propuestas, y algunos ejemplos de mujeres, protagonistas de narraciones o autoras de narraciones y sus diversos destinos.

¿Mujeres reales?

Butrus al-Bustani⁷, libanés, hombre de cultura enciclopédica, viajero infatigable, pensador de alta preocupación social, renovador pedagógico y gran periodista, iniciador de una escuela de periodistas y de una saga familiar casi inagotable de sabios e intelectuales, es una de las figuras más representativas del modelo de hombre ilustrado del Oriente Medio en el siglo XIX. Es el primero que, desde una postura no confesional⁸, defiende la educación de la mujer en su manifiesto

⁵ En otro de los capítulos de este libro se comenta un relato de Mijail Nayma que me parece sumamente representativo de esta postura, que tiene su continuación hasta el momento presente. En esta misma clave, se puede leer hoy la obra de Abd al-Wahhab al-Bayati (Bagdad, 1926) *Autobiografía del ladrón del fuego*, (trad. F. Arbós, Madrid, 1991), entre otras de sus colecciones poéticas.

⁶ Véase el papel desempeñado por las figuras femeninas en la obra de Bayati y en los rasgos comentados en este mismo libro. Otros muchos autores eligen imágenes de mujer que, sin embargo, permanecen en el puro ámbito de la metáfora.

⁷ La Profesora de la Universidad de Granada, Isabel Lázaro, realizó su tesis doctoral sobre este autor y ha tenido la gentileza de proporcionarme su traducción del texto que se comenta. No obstante, contrastándola con el texto árabe yo ofrezco aquí mi propia traducción.

⁸ Renovadores religiosos como Muhammad Abduh, por ejemplo, insistirían también en la necesidad de considerar a la mujer como un ser dotado de las mismas capacidades del hombre y llamado a desempeñar un importante papel social en una nación moderna. Para ello recurría a argumentos tomados de la Escritura y la tradición religiosa musulmana, achacando la postración femenina a intereses espúrios y contrarios a la fe. Véase, por ejemplo, J. Jomier, *Le commentaire coranique du Manar*, Paris, 1954 y E. González Ferrín, *El Modernismo de Muhamad Abduh*, Madrid, 2000, donde se puede encontrar una aproximación al pensamiento de este renovador de

sobre la conveniencia de la formación femenina, en el que además se entrevé una importante preocupación social.

Un argumento, entre todos, llama la atención poderosamente. Es el argumento cuantitativo; las mujeres son más de la mitad de la Humanidad, desperdiciar ese potencial es desperdiciar una importante fuente de progreso para el género humano. Este argumento se puede hoy oír aún en boca de muchos «ilustrados progresistas» a las puertas del siglo XXI. Las ideas y sus justificaciones avanzan más lentamente que las manecillas de los relojes.

Pero, junto a este argumento de la cantidad, hay que destacar igualmente la importancia que Bustani otorga a la educación. La educación es el instrumento que ha de asegurar el progreso y la extensión, a todos los rincones del mundo, de la civilización. En este sentido, el primer núcleo educador es la familia y, en medio de ella, la mujer; la figura de la madre es esencial. El mundo político no ha abandonado aún este discurso. Quiere esto decir que, a pesar de lo mucho que podamos reprochar a Bustani, las cosas no han avanzado como pudiéramos esperar.

El primer planteamiento de Bustani, aunque sin nombrar sus fuentes, es el de examinar qué han dicho científicos anteriores acerca del asunto y a qué conclusiones llegaron:

Sin duda, al contemplar este asunto, es imprescindible examinar lo que sabios e investigadores han escrito, así como lo que la experiencia de todas las épocas y lugares muestra respecto al tema de la mujer, bajo los más diversos aspectos; sea en el terreno del conocimiento, de la ignorancia, de la civilización o del embrutecimiento⁹ o en otros aspectos diferentes.

De igual modo, en las diversas situaciones, se debe tomar en consideración la parte de influencia e incidencia en la estructura social y en la colectividad que corresponden a la mujer, (cuyos efectos se perciben en) las costumbres, el bienestar, la desgracia, el bien, el mal, etc.

Los que emplearon su esfuerzo en observar de cerca estas cuestiones y examinaron al sexo femenino, sometiéndolo a pruebas en todas las circunstancias, obtuvieron, sabia y sagazmente, resultados notables y grandes

los principios del Islam. En el momento presente, se ha vuelto a argumentar desde posiciones confesantes acerca de la posición de la mujer y si el islam permite o no su desarrollo. Las obras a favor y en contra son numerosísimas, por ofrecer una pequeña muestra asequible, véase Fatima Mernissi, *El harén político: El profeta y las mujeres*, trad. Inmaculada Jiménez Morell, Madrid, 1999.

⁹ El sentido del término que el autor utiliza es difícil de traducir, quizá hace referencia, por oposición a "civilización" a la idea de "incapacidad para las relaciones sociales".

beneficios que permiten apoyar lo que nosotros queremos establecer en este discurso. Es decir, la pertinencia de la educación de la mujer, así como los beneficios que se derivan de ello o los perjuicios que acarrea que continúe en la ignorancia.

Estos estudiosos llegaron a la conclusión, acertada, de que modelar a las mujeres por medio de la educación y el desarrollo, matizándolo con el aporte de las normas de la sociedad, ornaría a nuestro mundo con la doble corona de la victoria y el éxito, lo renovaría en el sosiego y la paz, adornándolo con los collares de la felicidad.

Por el contrario, dejar que las mujeres se revuelquen en las tinieblas de la ignorancia, abandonarlas a la misericordia de la naturaleza o a las leyes naturales, sería rebajar al ser humano, convertirlo en heredero de la villanía y la ignominia, especialmente porque ello equipara a la mujer con los seres sin inteligencia y con las mudas bestias.

Digno de ser subrayado es el lenguaje que emplea el autor en este último párrafo. Si admitimos que la mujer árabe se encuentra, en el momento de redactar el manifiesto, en una situación de baja formación y eso la sitúa en un *revolcarse en la ignorancia* o ser como *los seres sin inteligencia* o *las mudas bestias*, es en alguna medida admitir que las mujeres de ese momento y lugar son como los animales. No se les otorga, si quiera, la posibilidad de poseer una inteligencia natural o una cierta capacidad de comprensión de la realidad, ya que no se las ha *modelado* (adiestrado/domado, diría quizá mejor). La mujer, por sí misma, es incapaz de alcanzar el nivel mínimo de los seres humanos.

A pesar de su condición, las mujeres pueden actuar sobre la sociedad. Las mujeres influyen en la sociedad y *se debe tomar en consideración la parte de influencia e incidencia en la estructura social y en la colectividad que corresponden a la mujer, (cuyos efectos se perciben en) las costumbres, el bienestar, la desgracias, el bien, el mal, etc.* Hay un cierto tono de prevención en estas palabras que viene a confirmar lo que ya hemos comentado. La mujer falta de instrucción produce efectos nocivos sobre la sociedad, aunque también beneficios, que no se nombran.

Continúa Bustani diciendo:

Es en verdad sorprendente ver cómo muchos hijos de este tiempo, incluso en países desarrollados, desatienden al sexo femenino y no se ocupan de que

abandone su estado de embrutecimiento, para alcanzar otra situación más acorde con quienes son sus iguales en inteligencia y que colaboren con ellos en la gestión de los asuntos de la sociedad y el país.

Tal vez, sin darse cuenta, este nuevo argumento, que se hace extensivo a los habitantes de zonas desarrolladas -es posible que se pueda entender como una alusión al Occidente-, contradiga lo que hemos señalado respecto al párrafo anterior. Bustani parece ahora admitir que las mujeres, junto con los hombres, pueden gestionar el mundo.

Podríamos preguntarnos en qué momento expresa su verdadera comprensión de la cuestión y en qué momento le traiciona su subconsciente o la imagen íntima que él mismo posee de la mujer. Es posible que la idea, tal como la expresó primeramente, le resulte repugnante y que su entendimiento la rechace, como intelectual progresista que pretende ser.

Hay como un permanente «ir y venir» en las palabras de Bustani, que se va a desgranar a lo largo de todo el manifiesto. Su imaginario choca constantemente con su razón de intelectual o ésta última se impone a manotazos sobre las creaciones de su imaginación. También es posible que mida excesivamente su lenguaje y eso le obligue a moverse en una cierta ambigüedad o contradicción, ya que es consciente de estar tocando un asunto que, aún hoy, es controvertido en el mundo árabe y levanta fuertes polémicas. El *estatuto de la mujer* no es algo de lo que se pueda hablar sin levantar susceptibilidades.

El planteamiento de Bustani es totalmente laico. No se presenta a sí mismo como defensor de una regeneración de la mujer obedeciendo a un ideario religioso concreto. Sin embargo y como ocurre con muchos intelectuales del mundo árabe contemporáneo, la idea de un Dios Creador, de la necesidad de una fe religiosa y de la ligazón del hombre a una idea de trascendencia no le produce ningún rechazo.

Los intelectuales del mundo árabe no han sentido, ni sienten -a mi modo de ver-, la necesidad de «matar a Dios» para liberar al hombre y a la sociedad; todo lo más se han sentido y se sienten contrarios, de forma general, a la religión en sus diversas formas institucionales¹⁰. Por todo ello, sus argumentos no excluyen la dignidad que el hecho de ser criatura de Dios otorga a la mujer y le proporciona igualdad -una igualdad condicionada- con el varón:

Otros, incluso, emplean toda su energía en impedir que la mujer se dedique a

¹⁰ Montserrat Abumalham Mas, “Religión, mito y leyenda en autores del Mahyar” en M. Abumalham (ed), *Mito, religión y superstición en Literatura árabe contemporánea*, Cuadernos 'Ilu, Revista de Ciencias de las Religiones,

lo que contribuiría a su desarrollo físico y espiritual, como explicaremos luego, Dios mediante. Estos colocan a la mujer por debajo del lugar que el Creador le destinó, privándola de los derechos que Dios, alabado sea, le dio.

Es más, Bustani aboga por una verdadera forma de comprender los imperativos religiosos y abomina de aquéllos que, en razón de la fe religiosa, rechazan la educación femenina, negando valor a los postulados de la ciencia. Es decir, niega la dicotomía entre fe y ciencia y ello, aunque resulte paradójico, no le aparta de una postura secular¹¹:

Todo esto es así y, además, a pesar de la onerosa deuda que tienen con la ciencia y los sabios, muchos son a los que se puede ver intentando entronizar a la ignorancia, con el argumento de que ella es el origen de la fe y el lugar seguro de la religión. Echan chispas contra el derecho al conocimiento y embisten contra los hombres de ciencia, de una parte, con el argumento de que la ciencia engendra impiedad en la fe y (conduce al) ateísmo, y de otra, con el de que quien profundiza en la ciencia, enloquece y arroja su mente en una red de cuyos nudos es difícil liberarse.

Quienes temen toda clase de peligros por parte de la ciencia y quienes defienden que el conocimiento lleva aparejada la increencia o la pérdida de la fe e, incluso, el ateísmo, son, en la opinión de Bustani, ignorantes de la ciencia y sus beneficios:

A todos éstos se les escapan la esencia de los contenidos de la ciencia, sus virtudes y los méritos de los científicos. En ellos se hace verdadero el dicho: "enemigo de una industria es quien la desconoce". No tengo aquí ni tiempo ni lugar para replicarles, exponiendo cuáles son los méritos de la ciencia, de lo necesaria que por sí misma es, al margen de los hombres o mujeres que puedan aprenderla, sino que entiendo que éste es un asunto ya sabido, que no necesita de más demostraciones.

No se oculta que incluso para un filósofo, a aquellos varones que no tienen buena opinión de la ciencia, será difícil conducirlos al convencimiento de lo pertinente que ella es para todas las mujeres, cuánto más no será difícil para

nº 1, 1998, pp. 53-63

¹¹ En el mundo musulmán es constante la argumentación de que ciencia y fe no están reñidas, sino que además hay una especie de 'imperativo religioso' en la investigación científica; véase Seyyed Hossein Nasr, *Vida y pensamiento en el Islam*, Barcelona, 1985, pp. 119 y ss.

un intelectual limitado como yo.

Siendo esto así, ¿se puede esperar que aparezca como evidente a sus ojos lo que intento establecer en el presente capítulo? A quien cree que enseñar a la mujer a leer, por ejemplo, sin entrar en otras cuestiones, es como echar leña al fuego, o poner un veneno mortal en la boca de una serpiente y otras cosas semejantes, que hemos oído miles de veces en las conversaciones que se refieren al pobre sexo femenino, cómo lo convenceremos de que enseñar a una mujer a leer, u otras cosas más allá, es, en realidad, como poner un antídoto en la boca de un enfermo débil o ungir una profunda herida con aceite y vino.

Lo más asombroso es que éstos han llegado a semejantes conclusiones, de repente, sin examen ni prueba, cuando algo así no es propio de gente razonable. Es bien sabido que optar por uno de dos extremos exige, sin remedio, el observarlos conjuntamente y conocerlos bien a ambos.

Los primeros ejemplos que Bustani se propone analizar relativos a la situación de la mujer los proporcionan las naciones que él llama «bárbaras» o «paganas» y dice claramente que empezará por esos ejemplos para luego analizar lo que ocurre en el mundo árabe y concretamente en su país. Si los ejemplos que nos ofrece nos parecen muy lejanos geográficamente, en cambio nos parecerán cercanos según las causas que expone y que han conducido a esos pueblos a comportarse de modo bárbaro con las mujeres. Es decir, los imperativos de sus «religiones paganas» más bien parecen poder aplicarse a «religiones del mundo civilizado»:

En general y en cualquier tiempo y lugar, las naciones paganas o bárbaras han hecho de menos lo referente a la mujer, dejándola totalmente de lado. En sus tradiciones y leyes religiosas se establece que la mujer permanezca, a lo largo de su vida, sometida a esclavitud, ya sea bajo la potestad de los padres, antes del matrimonio, ya bajo la autoridad del marido, una vez casada y, a la muerte del esposo, la infeliz se ve condenada a la obediencia del fruto de sus entrañas.

.....

En la India, entre los muchos millones de habitantes que allí hay, no encontraréis una veintena de mujeres que conozca las ciencias de ese reino, en el que tienen el rango de sirvientas o están consagradas a los trabajos más pe-

nosos. Es mínima la diferencia que existe (en la consideración) entre una mujer y el ganado o los bienes que se poseen.

Es muy posible que la mujer no reciba del corazón de su marido sino una mínima parte del cariño que es exigible que un esposo sienta hacia su esposa. Afecto que, de otra parte, ella habría de poseer por entero. No se ocultan las funestas consecuencias que ello ha de tener en el orden doméstico y en la familia.

Es muy frecuente que se las repudie sin atender a su subsistencia, con lo que se ven abocadas a situaciones de extrema necesidad e indigencia. Mediante el velo y encerrándolas vemos como, muy frecuentemente, con el fin de tenerlas preservadas, se les impide contemplar las hermosuras del mundo y sus placeres, como si se tratara de la más baja clase de bestias, a las que, de otro lado, se prestan cuidados por la importancia que tienen para la vida.

Por su parte, los pobres con frecuencia adiestran a las mujeres que poseen, mediante trabajos muy duros tanto en la casa como en el campo y que más bien corresponderían al varón y no a la mujer. Con frecuencia, asimismo, utilizan a la mujer como bestia de carga, tal como vemos hacer a los indios americanos, quienes, cuando deciden trasladarse de lugar, cargan todas sus pertenencias y posesiones, como los elementos de las tiendas, a las espaldas de sus mujeres, mientras ellos, a caballo con sus lanzas y demás armas, se pavonean, yendo por delante. Argumentan que cargar con peso, además de usar el arado, la azada u otras cosas parecidas, no conviene a su dignidad y es más propio de la mujer.

Desde luego, no merece casi la pena comentar el prejuicio de aquellas tareas que corresponden al varón y no a la mujer por «convenir más con su naturaleza». Esta cuestión aparecerá más de una vez a lo largo del texto de Bustani, quien da por sentado que todo el mundo inteligente ha de estar de acuerdo en que la mujer es un ser frágil y dotado para unas determinadas tareas por su naturaleza y, por ella misma, poco dotado para otras más propias de varón. En este modo de plantearse la cuestión hay que reconocer que Bustani no es especialmente original, aunque parezca criticar a los que así piensan. Muchos son los autores occidentales del s. XVIII y XIX que dotan a la mujer de unas características físicas y psicológicas que las hacen válidas únicamente para tareas

diferentes a las del hombre.

La alusión a las bárbaras costumbres de la India y a la labor civilizadora del Imperio Británico tampoco es de desdeñar:

¿Qué habremos de decir acerca de la dureza extrema y de las bárbaras costumbres con que se trata en la India a las hijas de Eva? La entierran o la queman viva junto al cadáver de su marido. Entonces, sus hijos se reúnen entorno, no para apagar el fuego con sus lágrimas, sino para avivarlo con la antorcha de su orfandad. Si no fuera por la justicia inglesa verías todos los días un gran número de víctimas de este desgraciado sexo.

El examen de los principios religiosos, de la conveniencia de una educación religiosa de la mujer para que ella transmita esos valores, vuelve a repetirse y, desde luego, parece dirigida a los países que siguen a alguna de las tres grandes religiones monoteístas, mostrando, de algún modo, las ventajas de estas religiones que permiten una aproximación al problema femenino exenta de la barbarie que se observa en esos «países y territorios paganos»:

¿No es, por otra parte, entristecedor que la mujer, que posee un alma como la del hombre a la que espera premio o castigo, no tenga derecho a interesarse por las cuestiones religiosas, ni por la salvación, ni le esté permitido aprenderlas? ¿Cuál es ese principio corrupto de que la religión y el estudio si bien no añaden mal a la mujer, tampoco la vuelven mejor de lo que es? ¿Acaso el estado salvaje y de barbarie disminuye sus desgracias y males, tal como pretenden que creamos y aceptemos?

Al contemplar lo que ya hemos mencionado y lo que no nos ha sido posible decir aquí, se hace evidente cuál es la naturaleza de la religión de aquéllos, cuál su corrupto sistema de principios y valores, cuán injustas son sus leyes y qué enormes desgracias y barbarie imponen a sus países, sin necesidad de verlo.

Es, pues, necesaria una religión que ponga de relieve la condición femenina y que le permita ejercer sus derechos naturales y divinos. Que la convierta en colaboradora del hombre, tanto en sus menesteres como en sus opiniones, que no la considere únicamente como madre y ama de sus hijos, sino también como orientadora y la mayor ayuda en su enseñanza y corrección.

La situación, según Bustani, no es menos amarga para las mujeres en el Oriente Medio¹²; es un estado intermedio entre las «naciones paganas» y las «civilizadas» representadas por Europa. Aunque, si consideramos la situación de las mujeres en Europa en el s. XIX; los problemas de ignorancia, los laborales o familiares que les afectan¹³, al presentarla como modelo, frente al anti-modelo de las «naciones paganas», la situación de la mujer en el Mundo Árabe aparece con toda su crudeza y dramatismo, cuando, además, se la carga con la responsabilidad de ser parte importante en la prosperidad y desarrollo del país y sus habitantes:

Por lo que toca a las mujeres de este país, aunque es verdad que gozan de un estado más digno y de mayor consideración del que tienen en esas comunidades paganas, no alcanzan aún el grado de conocimiento y desarrollo que demandan la prosperidad del país y el desarrollo de sus habitantes.

Se hallan en un punto intermedio al que ocupan entre los bárbaros y los civilizados del mundo. Porque ellas, respecto a las mujeres de la India, por ejemplo, son civilizadas, pero si se las compara con las mujeres de Europa están muy lejos de serlo.

Las culpas se dividen; las mujeres no son consideradas por los varones, quienes, cuando las nombran, lo hacen como si se refirieran a algo sobre lo que se debe hablar de forma indirecta o usando de eufemismos. Por ser algo *innombrable*, no se ocupan de proporcionarles acceso a la educación:

¿Cuántas mujeres, entre los millares de nuestro país, saben leer, aunque sea poco? ¿Cuántas escuelas en Siria se dedican a su enseñanza? ¿No es, quien ignora su abandono y su ignorancia de las cosas de este mundo y del otro, como el que niega que el sol se ve en pleno día? ¿No tratan los hombres de evitar mencionarlas y, cuando lo hacen, añaden "mejorando lo presente", "dispénseme la mención" y cosas parecidas, como si estuvieran hablando de una bestia o de algo inmundo y despreciable? ¿Se respeta, acaso, su rango o se las considera? ¿No se las usa muchas veces para los mismos fines para los que las

¹² Hay que señalar que, cuando se emplea en esta época el término Siria, se está hablando de una zona más amplia que el actual país de ese nombre

¹³ La literatura acerca de la situación femenina en Europa durante el siglo XIX es sumamente abundante, a título meramente indicativo señalaré Duby, G. y Perrot, M. (dir.) *Historia de las mujeres*, esp. vol. IV *El siglo XIX*, Madrid, 1993; Anderson, B.S. y Zinsser, J.P., *Historia de las mujeres: Una Historia propia*, 2 vols. Barcelona, 1991; VV.AA. *Textos para la Historia de las mujeres en España*, Madrid, 1994.

usan los bárbaros?

Por otro lado, son ellas mismas las que, abandonadas a su suerte, sólo se ocupan de futilidades, las que se dejan llevar de supersticiones, las que son ignorantes y no hacen nada para remediarlo, aunque la religión las invite a ello:

¿A qué se dedican ellas mayormente? ¿No es a los adornos, los vestidos o los brocados? ¿No escuchamos cómo se clama desde los púlpitos contra esto? ¿Y ellas, qué saben de la educación de los hijos, del cuidado de la casa y su higiene o de la atención a los enfermos? ¿Cuántas no son las supersticiones en las que creen, aunque las prohíban los textos religiosos? No presto atención a las excepciones porque no son significativas.

Bustani aduce que no está hablando de nada que no sea de sobra conocido. Su único interés en el asunto es despertar la conciencia femenina, hacer que las propias mujeres sean conscientes de su situación:

Mi única intención en ello es despertar interés en las mujeres por el conocimiento, a fin de que tengan mayor dignidad,...

De igual modo, intenta atraer la atención de los varones acerca de la *degradada* circunstancia de las mujeres:

... y para atraer a los hombres, con el fin de que miren por la mejora de su situación y las arranquen de las profundidades de su degradación.

Del mismo modo que argumentos de otro tipo, como el hecho de que la mitad de la humanidad la compongan las mujeres o como los datos que aportan estudiosos y científicos, se han dejado de lado, Bustani renuncia a hacer referencia a los textos sagrados de las religiones que apuntan a la dignidad de la mujer y a las razones por las cuales varones y mujeres deberían subsanar la situación de ignorancia en que éstas se hallan:

He renunciado a mechar mi discurso con textos de los libros revelados, de los que habría podido citar muchos, apoyándome en la idea de que aquéllos a los que van dirigidas mis palabras no ignoran las enseñanzas de sus religiones a este respecto.

Hasta aquí, Bustani ha ofrecido un panorama general de la situación, insistiendo en que es de todo el mundo conocida y que necesita remedio urgente: La posición de la mujer dentro de la sociedad árabe es una posición de degradación, cuya única solución posible ha de venir de la

educación:

Puesto que esto ya lo sabemos, vayamos a lo que era nuestro propósito dejar sentado acerca de la necesidad de la educación de la mujer, de sus beneficios y de los perjuicios que se derivan de que ello no ocurra. Hemos de decir que la necesidad de educación de la mujer se deduce de lo que sigue:

Las primeras consideraciones que ofrece el autor se refieren a la fragilidad del ser humano, a su incapacidad para, una vez llegado a este mundo, vivir independientemente. La larga maduración de los seres humanos es bien distinta de la de algunos animales:

Es evidente que el ser humano, varón o hembra, cuando llega a este mundo por el nacimiento, depende totalmente de los cuidados y atenciones de alguien. No alcanza a saber qué hay a su alrededor, no tiene la capacidad para procurarse el alimento ni subvenir al resto de sus necesidades, no es capaz de distinguir entre lo que le beneficia y lo que le daña o lo que es bueno de lo que es malo. Hasta tal punto ello es así que, abandonado a sí propio, perece sin remedio, aun cuando haya alcanzado los cuatro años de edad. En esto es totalmente diferente de lo que vemos en los cuadrúpedos o en el resto de los animales, como es sabido.

El ser humano necesita de un largo aprendizaje y el hecho de que los humanos sean confiados a los cuidados maternos para poder lograrse como hombres y mujeres, refuerza la necesidad de una formación esmerada de la mujer para que ejerza ese oficio de madre de modo adecuado y conveniente:

Hasta esa edad, los miembros del ser humano son débiles, su inteligencia está oscurecida, su capacidad de discernimiento es corta y se limita a un espacio muy estrecho. Sin embargo, mediante las sensaciones naturales y las cuestiones psíquicas que se presentan a sus sentidos, tanto externos como internos, va progresando poco a poco en comprender lo que le rodea, en imitarlo y en dominarlo.

Sus potencias intelectivas y morales se expanden y su constitución física se desarrolla hasta alcanzar, sin merma ni exceso, el grado que el Creador de la Naturaleza le otorgó. De este modo, el ser humano aprende por la experiencia que el fuego quema, que el veneno mata, qué es lo permitido y qué lo vedado,

qué es lo conforme a la moral y qué lo contrario a ella, y todo lo demás.

No cesa el ser humano de ampliar el ámbito de su intelecto, de su cuerpo, de sus cualidades morales, de corregir su conducta y hábitos y demás cuestiones, hasta que se puede decir de él que se ha convertido en la corona que se halla sobre la cabeza de las criaturas.

La lentitud en ese aprendizaje requiere que la mujer esté bien formada, bien instruida, y, desde luego, eso ha de hacerse con sumo cuidado, porque no es fácil, por su propia naturaleza, educar a la mujer:

Es sabido que la mujer, con frecuencia, posee una menor disposición y está más necesitada que el hombre como mostraremos. Por ello y a fin de que pueda llevar a cabo lo que el Señor, ensalzado y glorificado sea, le encomendó al hacerla madre de las criaturas, necesita de mayor cuidado, de más intensa preocupación para su formación, de modo que pueda dar cumplimiento a sus obligaciones y deberes.

La constitución del cuerpo de la mujer, interna y externamente, la debilidad de su estructura y la delicadeza de todos sus miembros nos permiten ver que ella no puede, de modo natural, hacerse cargo de muchos oficios o de tareas pesadas. Por ejemplo, no puede levantar pesos, labrar la tierra, forjar el hierro, construir casas, transportar pertrechos de guerra contra el enemigo, ni otras actividades que demandan una constitución robusta más propia del hombre que de la mujer.

Un simple comentario a estas últimas líneas, ya que la argumentación se ha señalado más arriba y se repetirá con toda clase de detalles: No deja de sorprender en un intelectual como Bustani la insistencia en la debilidad femenina y en su incapacidad para determinadas tareas. Pero quizá la afirmación más sorprendente sea la de que la mujer no es válida para tareas agrícolas, por ejemplo, cuando esta faena ha sido empleo frecuente de mujeres y lo es aún hoy en muchos países árabes. Aún resulta más llamativa la argumentación si, con algunos investigadores, afirmamos que la agricultura es un *invento* femenino.

Bustani, sin embargo, reconoce algunas capacidades en la mujer que no han de desperdiciarse y que la valoran, incluso por encima del hombre, poco dotado para esas tareas. La mujer, en consideración de nuestro autor, no es un simple objeto decorativo:

Sin embargo, la disposición particular de sus miembros y su aptitud natural le permiten llevar a cabo muchas tareas, que se corresponden con esos miembros, y la existencia de determinadas artes, que tienen más relación con ella que con el hombre, nos llevan al convencimiento de que la mujer no ha sido creada para estar en el mundo como un ídolo al que se adora o como un objeto decorativo que se guarda en casa para contemplarlo.

Las propias mujeres, además, han de valorarse a sí mismas y poner en juego sus capacidades, para no ser criaturas ociosas o simples adornos. Aquí es donde aparecen los defectos *tradicionales* atribuibles a la condición femenina:

O bien, para que ellas gasten su tiempo en ocio o en charlas y cotilleos, o que reduzcan sus tareas a barrer la casa, por ejemplo, o a preparar el tabaco y el café o parir hijos y cosas parecidas.

Pero, lo más importante es que las mujeres no confundan sus capacidades con las de los varones e intenten asemejarse a ellos o suplantar sus funciones:

O bien, que se confunda su naturaleza con la del varón y sus tareas con las de él, de tal modo que no haya nada que los diferencie, salvo su distinta constitución, siendo así que no existe nada que dote a la constitución física de la mujer de la fuerza que el hombre posee, por muchos trabajos pesados que soporte, como vemos entre los bárbaros.

Cualquier persona perspicaz, dicho sea con toda la ironía, estará de acuerdo con Bustani acerca de cuál sea la ‘verdadera’ naturaleza de la mujer y cuál su desarrollo lógico, pues:

La mirada de un experto distingue fácil y rápidamente los miembros de una mujer de los de un varón, aunque ella haya pasado en ese estado (viviendo como un hombre) mil generaciones seguidas.

Sin embargo, hay un gran avance, siempre matizado, acerca de cómo considera nuestro autor a la mujer. La mujer tiene un alma, la mujer posee un intelecto y, existe además un argumento de peso; Dios no la habría dotado de ciertas cualidades, sino es con el fin de que las desarrolle y las haga productivas:

De igual modo sucede cuando examinamos las facultades intelectuales y morales que Dios le dio: El discernimiento, la memoria, la capacidad de aprender y enseñar, la propensión al bien y al mal y demás. Descubrimos que

esas potencias no le fueron dadas sin finalidad alguna y, por consiguiente, que ha de tener el derecho de usarlas, desarrollarlas y de ampliarlas según exijan las circunstancias.

No es verosímil que el Creador, ensalzado y glorificado sea, haya adornado a la mujer con estas cualidades y que, en cambio, le haya vedado utilizarlas, o que la única diferencia entre la mujer y la bestia sea que aquélla posee todas esas potencias y ésta no.

Si la mujer no es semejante a las bestias, algo posee que la acerca al hombre y por tanto sus derechos son idénticos a los del hombre, siempre que se mantenga dentro de lo que *conviene a su naturaleza*: No cabe duda, no obstante, de que hemos dado pasos de gigante en la consideración femenina:

Es evidente que la mujer posee peculiaridades de las que carece en absoluto el hombre y al contrario. Sin embargo, ambos participan de idénticos derechos, de algunos de los cuales nos ocuparemos aquí.

La voz, curiosamente laica, de Bustani continúa argumentando:

¿Existe ley religiosa que prohíba al hombre alcanzar lo que sin duda necesita, sólo porque en ese empeño haya de colaborar con él la mujer? ¿Acaso esas tareas le son exclusivas o es él el único que las domina? Entonces, será necesario que no exista ley, costumbre u otro impedimento que prohíban a la mujer disfrutar de sus derechos en el mismo sentido.

De todos modos, Bustani manifiesta una cierta desconfianza hacia las intenciones de los varones. Parece que la *necesidad* del varón no siempre es noble y tiene por objeto fines elevados. Bustani tiene la certeza de que muchos varones *necesitan* únicamente aquello que les proporcione placer y, en ese punto, la mujer es un objeto codiciado. De ahí que su estima de la mujer sea sólo instrumental. Pero Bustani rechaza la actitud de esos varones y recomienda no tomarla en consideración. No obstante, frente a esa disposición del varón a considerar a la mujer como un objeto para su placer, el autor presenta a una mujer pasiva que se ha de sentir frustrada y abandonada cuando ya no sirve de tal objeto o es rechazada. No apunta a ninguna actitud de rebeldía femenina. Ahí también el hombre es el responsable total, da manera que la contradicción se hace manifiesta. Si más arriba Bustani reconocía unas capacidades y, por tanto, una responsabilidad a la mujer, aquí, vuelve a dejarla a merced del varón y de sus *necesidades*, aunque

lo recrimine:

No merece atención quien imagina, sin base alguna, que la mujer fue creada únicamente como objeto de amor y galanteo, y para mantener y perpetuar la especie. No cabe duda de que quien así rebaja a la mujer, no necesita sino de la belleza de su talle y que sea fértil y no estéril; cualquier cosa más allá de esto no le preocupa, porque para ése es como si no existiera.

Está claro que quien no busca más que eso, cuando ese objetivo desaparece, rechaza a la mujer con desagrado, y ella, ¡desdichada!, nada obtiene a cambio de lo que él buscaba, de lo que le indujo a "amarla" o a tenerla por amiga. Según lo que ese (tipo de) hombre sostiene, es preciso que, esa perla preciosa que hay en la mujer, y a la que el hombre inteligente tiende cuando se sobrepone a su embriaguez o despierta de su borrachera, se entierre en los desechos de la ignorancia y el salvajismo.

Está claro, además, que incluso el hombre inteligente puede caer en la confusión de sus *necesidades*. Esos hombres que consideran a la mujer un objeto para su placer están empeñados en hacer prosélitos y pueden tentar al hombre sensato, consiguiendo que la mujer permanezca en el nivel de las bestias irracionales:

A pesar de que la mujer ha superado al hombre en muchos aspectos, sería necesario, según ellos, que permaneciera ignorada, sometida a trabajos y preocupaciones que la rebajan y la sitúan entre los animales irracionales, dejando al margen los daños que eso ocasionaría en diversos aspectos, como demostraremos, si Dios quiere.

¿Cómo se combate, con qué argumentos, a esos que pretenden dejar a la mujer en un estado de ignorancia permanente, de modo que no abandone su única posible obligación y finalidad? Sencillamente, argumentando qué sería de los varones sometidos al mismo trato y el argumento no deja de ser notable:

¿Por qué no decir que el hombre es a la mujer, lo que ésta es a él? Si hubiera entre ambos alguna diferencia, sería tan pequeña que no merecería consideración. Si al hombre se le descuidase por completo y se le vetaran todos los medios de conocimiento y civilización -como ocurre generalmente con la mujer- ¿no lo veríamos rebajado al rango de las mujeres, si es que no caían

más bajo?

La pregunta final arrastra a otra pregunta: Pero, ¿hay un escalón inferior al de la mujer? Sin embargo, queda clara la intención del autor: Lo importante es educar a las mujeres para que los varones alcancen la plenitud de sus derechos. Y volvemos a que es el hombre quien ha de *usar* a la mujer, en definitiva, para beneficio propio:

Además, si damos por supuesto que el hombre tiene derecho a instruirse, a cultivarse y a gozar de los bienes de esta vida y de la venidera, ¿no tendremos también que conceder que es necesario instruir a las mujeres a fin de que al hombre le resulte más factible obtener esos derechos?

Sabido es e indudable que es imposible hallar ciencia en todos los hombres sin que la haya en las mujeres. Así como no caben mujeres sabias en un mundo de hombres ignorantes, por la estrecha vinculación entre ambos y su interinfluencia, y las excepciones no constituyen regla.

De modo que si los varones quieren ser inteligentes han de fomentar la instrucción de las mujeres, no fuera que, por el contacto con mujeres ignorantes, ellos se conviertan en sus iguales. Es sabido que no se ha de andar en malas compañías y, como parece que ésta es inevitable, mejor ponerle remedio.

Por otra parte, y la argumentación no tiene desperdicio, puede darse la desgraciada situación de que, por la injusticia del destino o por la tiranía de las circunstancias, no exista varón que deba o pueda hacerse cargo de los deberes que necesariamente le corresponden. Son, entonces, las mujeres las que han de tomar las riendas del gobierno de una nación, de una familia o de un negocio. Esta es una realidad observable y, caso de que se produzca tan malhadada circunstancia, será mejor que la mujer sea instruida porque, si no lo es, mal andarán los negocios, la familia o el estado:

¿No hemos visto a la mujer ocupar, muchas veces, el puesto del hombre cuando éste es incapaz de ejercer sus deberes, o ha perecido y ella se ve obligada a desempeñar muchas de las tareas propias de él? Incluso, hemos visto al propio hombre necesitado totalmente de la mujer para que le ayude a pensar y trabajar.

¡En cuántas ocasiones hemos contemplado a una mujer, por el simple hecho de nacer en el seno de una familia noble, o de sangre real, ocupar el trono de la autoridad y disponer de los súbditos despótica e independientemente! La

situación la ha obligado a preocuparse del reino y su conservación, hasta el punto de que la felicidad del mismo y su desgracia dependen de su manera de obrar, de su voluntad y su mando.

¿No hemos visto que muchos hombres, al morir, dejan a sus mujeres propiedades, hijos, y demás cosas que han de atender, instruir y regir? ¿Seremos capaces de señalar a una sola persona de este sexo, y afirmar que las vicisitudes del tiempo y la fortuna puedan no colocarla en una de estas situaciones? ¿Qué se deduce de todo esto, sino la gran necesidad y obligación de que las mujeres se instruyan, sin excepción?

Sin embargo, esas circunstancias, en las que la mujer forzosamente ha de tomar el lugar que corresponde al varón y, por tanto, para las que es conveniente esté bien instruida, son circunstancias muy particulares y, aunque frecuentes, no las más comunes. Lo más importante, según Bustani, es que a la mujer le corresponden unas tareas que le son propias y para su desempeño ha de estar educada convenientemente:

No hablemos ya de los deberes particulares de la mujer, que no son pocos, precisamente. Cuando a ello se atiende resulta aún más evidente que la mujer ha de ser instruida, como veremos mediante ciertas observaciones que luego expondremos.

La mujer debe aprender todo lo que le es indispensable para llevar a cabo sus obligaciones específicas con facilidad, precisión, perfección y dignidad, y lo que haga de ella un miembro noble de una sociedad civilizada.

Pero, ¿qué es lo que la mujer ha de conocer y para qué fin? ¿Qué es lo que se corresponde, en el campo del conocimiento, con las tareas que le son propias? Bustani presenta todo un *plan de estudios* adecuado a la mujer. La primera materia es la religión, porque:

...los preceptos de la religión y sus prohibiciones van dirigidas al hombre y a la mujer por igual. Ninguno de ellos puede reemplazar al otro en su conocimiento y puesta en práctica.

Aquí se concede que la mujer posee una conciencia propia y los merecimientos espirituales del esposo, padre o hermano no bastan. Ella ha de conocer los principios y la práctica. Desde luego, esta es una cuestión que tiene más que ver con la situación general de la mujer en el mundo musulmán en el que, tradicionalmente y salvo notables excepciones, la mujer no recibía una

educación religiosa reglada, en tanto que los varones recibían de forma casi obligatoria formación coránica. Sin embargo, conviene señalar que Bustani es cristiano, y sabemos también que la mujer cristiana no recibía una formación religiosa demasiado amplia, salvo en lo que se refiere a la preparación de las fiestas religiosas y su repercusión en las celebraciones familiares, hecho que, por otra parte, entra más en el terreno de las costumbres que en el de la teología. Cosa muy semejante ocurre y ocurría en el judaísmo tradicional.

La segunda materia que las mujeres deben conocer a fondo es su lengua materna:

De manera que sea capaz de expresar lo que desea con corrección fonética y semántica. De lo contrario, se corrompería la lengua de su generación, empezando por la de sus hijos. Porque el hijo aprende de la lengua de su madre, y si la de ésta es correcta, la suya lo será también y al contrario.

Acerca de esto no son necesarias pruebas ni ejemplos: La influencia de la mujer en la lengua de la comunidad es mayor de lo que algunos piensan. Quizá sea la madre uno de los factores más importantes en la diversificación y corrupción de las lenguas.

En este punto, también es necesario comentar la situación lingüística peculiar que afecta al Mundo Árabe en general. La presencia de dialectales y hablas particulares y regionales, junto con la pervivencia de un modelo lingüístico, denominado árabe clásico, provoca un estado de diglosia en los hablantes que crea serias dificultades a la alfabetización. Dicho de otro modo, la lengua nativa, la lengua vernácula y de uso es una y la lengua culta, la lengua de la escritura, es otra. La conciencia íntima de los hablantes de que ambas son en realidad una única lengua, el árabe, impide que sean conscientes de que en realidad poseen una lengua hablada, que no pueden escribir, y que desconocen la lengua culta que es la que pueden escribir o leer. Es sumamente llamativo que se proponga la educación en lengua de las mujeres como medio para luchar contra la diglosia. Es curiosa también la propuesta de Bustani, y sus razones, para invitar a las mujeres a que aprendan una lengua extranjera:

Tal vez, el aprendizaje de lenguas extranjeras sea de gran utilidad a la mujer y le abra puertas para descubrir ventajas perdidas o que no existen sino raramente en la lengua de su pueblo.

Este argumento resulta llamativo, en la medida en que se acusa a los literatos árabes de no ocuparse en producir una literatura apta para niños ni para la gente sencilla:

Esto ocurre en la lengua árabe, cuyos escritores no reparan en la mujer, en los niños o en la gente sencilla. ¡Ojala nuestros contemporáneos no sigan el ejemplo de los antepasados en este sentido!

Hay que señalar que, en el momento en que Bustani redacta su manifiesto, aún colea una cierta decadencia literaria, caracterizada por el alambicamiento huero en la poesía y en la prosa, que sólo comprenden los muy iniciados y que, desde luego, no es literatura del pueblo ni para el pueblo. Quien, por su parte, se conforma con la literatura oral: Las viejas historias de héroes, los cuentos, los refranes o la poesía para ser cantada en fiestas y romerías. Estas viejas historias, la mayoría de ellas fantásticas, son un reducto especial de las mujeres¹⁴.

La materia que sigue en importancia es la lectura, pero no tanto por lo que la mujer puede aprender en los libros, sino porque es una criatura corta de memoria, olvidadiza; especialmente, de sus deberes y obligaciones. Los libros, 'breviarios' más bien, serán la literatura más adecuada para ellas:

La escasa potencia de la memoria en los humanos y su propensión al olvido, de modo particular en la mujer, es algo que nadie pone en duda. La mujer carece de capacidad para tener presentes, en su mente, todas sus obligaciones espirituales y temporales. Por lo tanto, necesita de alguien que no deje de golpear sus oídos y recordárselas. El libro lo garantiza. Pues, es capaz de estar con ella y acompañarla en todo tiempo, lugar y situación. El libro le habla sin voz, le advierte sin atemorizarla ni confundirla y le contesta sin protestar ni aburrirse. La mujer le consulta su opinión cuando quiere, sin recato ni pudor y, si el libro le parece poco seguro, siempre podrá desecharlo o quemarlo, sin que por ello cometa falta alguna.

Mejor si cabe es la argumentación que acompaña a la siguiente materia que ha de ser objeto de estudio por parte de la mujer; la escritura. La mujer analfabeta ha de encomendar a un hombre que escriba sus cartas, así se librará de esta intromisión de persona ajena en su pensamiento:

¿Por qué vamos a prohibir a la mujer el único medio de que su pensamiento llegue a un lugar al que su voz no alcanza? ¿Qué valor poseen las cartas escritas por un hombre que la mujer alquila para que piense por ella y escriba

¹⁴ Véanse Montserrat Rabadán Carrascosa, *La 'jrefitye' palestina: Literatura, mujer y maravilla. El cuento maravilloso palestino de tradición oral. Estudio y textos*, El Colegio de México, México, 2003; *Nahki willa*

en su lugar?

Además, contra quienes objetan por causa del mal uso que la mujer pueda hacer de la escritura:

Los daños que, según imaginan algunos, ocasiona este noble arte a la mujer son vanos y sin fundamento alguno.

No es lícito castigar a todo el género femenino porque uno sólo de sus miembros utilice mal este medio: Por este principio, los mismos hombres se verían obligados a dejar la pluma, pues ellos, con frecuencia, corrompen su uso.

Materia capital, por si las otras no iban enfocadas claramente a la educación de los hijos, es la materia que sigue:

La educación doméstica de los hijos. Una ciencia preciosa y precisa para toda madre: ¿Cómo podrá la mujer desempeñar el derecho de educar a sus hijos si ignora todos los principios y fundamentos en que se basa, obtenidos de la experiencia de numerosas familias y generaciones? ¿Acaso conoce, por propia naturaleza, cuál es el mejor camino para conducir al hijo por la vía del respeto y la obediencia, por ejemplo? ¿No vemos con frecuencia a muchas madres que no saben cómo cuidar a los hijos física y moralmente? Los resultados son demasiado claros para que sea necesario hablar de ellos.

La responsabilidad de la educación de los hijos, en lo físico y, especialmente, en lo moral, recae totalmente sobre la madre. Este modo de concebir las relaciones entre padres e hijos podría atribuirse a la norma religiosa. La responsabilidad de los varones, respecto a sus hijos, es puramente material hasta que alcanzan el uso de razón, según la norma islámica. Entre los 7 y los 12 años, los varones pasan a depender de su padre en otros terrenos, fundamentalmente en su educación para una determinada tarea. Pero esta norma islámica es, más bien, norma social, ya que en sociedades no musulmanas vemos que el proceder de los padres es idéntico y no sólo hasta los 12 años, sino casi hasta la plena mayoría de edad de los hijos, que quedan al cuidado y educación de la madre. Los varones sólo se sienten obligados a «traer dinero a casa», y no estamos hablando de modos de vida del siglo XIX.

En relación con lo anterior, parte esencial de la formación de la mujer es *el cuidado de la casa: servicio, limpieza, costura, cocina, cuidado de los enfermos y demás cuestiones.*

nanam?=dormir o contar? Selección de cuentos maravillosos palestinos de tradición oral, Madrid, 2002.

No hace mucho tiempo, en España, era materia de estudio una llamada «Economía doméstica» de la que, desde luego, quedaban exentos los varones que compartían aula con las chicas y que cursaban el mismo año de Bachillerato. Hoy, las cosas han cambiado algo y la materia ha pasado a denominarse «Pretecnología» y, aunque pudiera pensarse que es algo relacionado con la técnica, está más bien relacionada con la «pre-historia», pues, en muchos casos, lo que se imparte son trabajos manuales o costura de los que, al menos, no son excluidos los varones.

Bustani, por su parte, trata de dignificar el papel de la mujer en esos menesteres, mediante el conocimiento, ya que muchos son los que los consideran serviles y, por tanto, sólo propios de mujer:

¡Ojala existiera una escuela femenina para que aprendiera estas tareas que muchos consideran viles y para las que no es menester ni ciencia ni escuela!

Curiosa es también la propuesta de la *Geografía*, como materia que han de aprender las mujeres. Desde luego para que puedan responder adecuadamente a las preguntas de los hijos:

Esta ciencia es apropiada para desarrollar la inteligencia de quien la aprende y le es de utilidad en muchas cosas. Según yo creo, no perjudica a la mujer ampliar su inteligencia...

La utilidad de esta ciencia para los hijos la conoce quien la oye responderles cuando le preguntan sobre el tema.

Importante es también para la mujer conocer la *Historia*, siempre en función de la educación de los hijos, por el valor didáctico-moral que se le otorga a esta materia:

Su utilidad para ella y para sus hijos es indiscutible.

No cabe duda alguna acerca de la fuerte inclinación de los niños a oír cuentos y noticias. En lugar de pasar la madre el tiempo con los hijos en silencio o con cuentos engañosos e historias vacías e inútiles y, a veces, perjudiciales, puede, por medio de esta ciencia, entretenerlos con relatos históricos verdaderos que les sean útiles también en el futuro.

Si las mujeres supieran historia y los relatos útiles que de ella se derivan, no veríamos a los niños de esta generación sin saber más que el cuento del ogro y de la vieja o cosas parecidas.

La *Aritmética* es la materia que sigue en el temario propuesto por Bustani y que no sólo conviene a aquéllos que poseen qué contar o medir:

Hay quien cree que la Aritmética es una disciplina de escaso provecho: pretenden que sólo es útil a los poseedores de amplias propiedades y numerosos bienes, que no se pueden computar si no es con lápiz y números, o a los funcionarios de archivos y los comerciantes. Si contáramos con suficiente tiempo y espacio podríamos presentarles muchos argumentos que demostrarían la necesidad de la Aritmética para otros muchos y para la propia mujer.

Hasta aquí el catálogo de materias que convienen a la mujer. Bustani, sin embargo, no cierra la puerta a otras posibles cuestiones cuyo conocimiento sea provechoso para la mujer, como no establece, por otra parte, la profundidad que deban alcanzar esos conocimientos:

Por otra parte, no hay modo de precisar cuántos conocimientos debe adquirir la mujer en todas las materias que hemos citado. Tampoco se concluye que la mujer tenga que limitarse a aprender sólo estas cosas, sin que pueda ir más allá.

Lo que dará la medida de hasta dónde será bueno que la mujer se instruya es la argumentación que pone en boca de una mujer:

¡Qué bueno fue lo que escribió en este sentido una ilustre mujer! En resumen, venía a decir que a la mujer es preciso enseñarle lo que la haga sabia sin orgullo, afortunada sin testimonios y útil sin notoriedad; aquello que la conduzca al conocimiento del derecho, a amar la verdad, tener ideas rectas y pulir su mente; que le enseñe a reflexionar, a comparar, a armonizar, a estructurar y ordenar; y que haga que prefiera las cosas auténticas y reales a las frivolidades modernas.

Bustani se plantea, a continuación, cuáles son los beneficios que para la mujer reporta el ser instruida. En resumen son los siguientes: *mejora su capacidad intelectual, despierta su conciencia, depura su voluntad y sus buenas maneras, ordena su conducta, la vuelve más tierna y delicada, le facilita sus tareas, la protege de sus bajas pasiones, la ayuda a refrenar su naturaleza y sus instintos, la ayuda a cumplir con las obligaciones que corresponden a su sexo, logra así el respeto de los demás, todo ello contribuirá a su felicidad.* Pero veamos sus argumentos:

Entre las ventajas que la instrucción tiene para la propia mujer, está la de ampliar y depurar su capacidad intelectual, despertar su conciencia y ponerla sobreaviso; enderezar su voluntad y sus buenas maneras y poner orden en su

conducta. La instrucción hace su corazón más delicado, más tierno, más fino. Simplifica el cumplimiento de sus deberes, facilita sus trabajos y sus esperanzas y la hace valerse por sí misma para defenderse de las pasiones desviadas que hay enraizadas en su naturaleza. La ayuda a refrenar los desboques de su instinto y a reprimir la ruindad en su talante y disposición. La guarda de caer en los abismos de la ignorancia y la necedad. Mitiga sus sufrimientos y alivia sus dolores. Da reposo a su cuerpo, libertad a su conciencia y a su mente, rectitud y acierto a su pensamiento y a su imaginación. Le enseña los deberes y tareas acordes con su constitución e idóneos para su sexo.

Le hace adquirir cualidades y características que suscitan en el corazón de toda la comunidad consideración, dignidad, amor, estima y respeto, y evita que siga siendo considerada como una máquina receptiva, sin voz ni opinión, obligada a obedecer por las buenas o por las malas, la voluntad y las órdenes de su señor, sin indagar ni preguntar...

Instruida, más bien se vuelve apta para ser en el mundo un miembro importante de la comunidad, cuyos sentimientos, opiniones y acciones comparte. Por consiguiente es capaz de vivir con tranquilidad, prosperidad y felicidad en esta vida y, quizás, en la futura. Todo esto no se oculta a los perspicaces y agudos.

Se da por supuesto que la situación normal de la mujer es la de ser esposa y madre y, por tanto, la conveniencia de que sea educada y posea una formación no se plantea desde la perspectiva de una aportación directa a la sociedad en el trabajo, sino en lo que aporta a la familia. De ahí que los beneficios de la instrucción femenina, aparte de a los hijos, a quien afectan directamente es al esposo:

Las ventajas que la instrucción reporta al esposo son evidentes por la relación con él y lo que esta relación implica: Es manifiesto que las relaciones de vinculación entre ambos figuran entre lo más importante que existe en un mundo como el nuestro.

La mujer es el complemento del esposo. Las mujeres ejercen una gran influencia sobre sus maridos y, por tanto, cuanto mayor y mejor sea su formación, más ayudarán a que su esposo alcance el nivel social que le corresponde y su plena realización como miembro prominente y

respetable en su ambiente. No sólo eso, la mujer puede contribuir a la virtud del esposo o convertirlo en un ser despreciable:

Si se examina con cuidado, se ve que el objetivo básico de la mujer respecto al esposo es colmar las lagunas de su naturaleza y hacerlo más completo de lo que es por medio de su relación con él.

La mujer, en la mayoría de los casos, es capaz de conducirlo a la dirección que le conviene, y lo hace más bueno y más feliz, o más malo y malvado de lo que es, según ella desee.

Bustani, a pesar de que acepta el tópico de forma tan clara y rotunda, avanza un paso y admite que el hombre puede igualmente ejercer sobre la mujer buena o mala influencia:

Lo mismo se puede decir del hombre respecto a la mujer.

En este punto, la argumentación de Bustani se proyecta: *La familia es el núcleo básico de la sociedad y la influencia de la mujer en ella tiene gran peso.* Ese núcleo, sumado a otros muchos, constituye la nación. El estado y el gobierno se asientan sobre el conjunto de esas células familiares. Luego, el progreso de una nación se mide respecto al progreso de cada uno de esos núcleos. De alguna manera, y Bustani lo dice explícitamente, la mujer mueve desde la sombra, con su formación o ignorancia, los hilos de la política universal:

Mientras se crea que el rango social de la mujer o de la esposa no debe apenas sobrepasar el de la sirvienta o de la esclava, el progreso de las familias y, por consiguiente, del mundo será lentísimo, porque, en este caso, lo que se puede hacer por la familia, que es la gran base de la Naturaleza, será extremadamente poco.

El instrumento más poderoso de gobierno, que es la ley del amor y la delicadeza, será vano e inútil, y la fuerza callada que la mujer posee sobre la política del mundo, será escasa, débil y de poca influencia. Será pues necesario gobernar por la fuerza del miedo y del castigo. Fuerza que es limitada y con la que no se llega a donde se deseaba de forma completa.

En este punto, y al margen del aspecto central que nos ocupa; es decir la influencia de la condición femenina en el desarrollo político de los estados y del mundo, conviene señalar que el tema del gobierno amoroso y delicado que trata a los súbditos como hijos, es decir como hombres libres, frente al gobierno despótico que los trata como esclavos, es un viejo tópico de la literatura

didáctico-moral árabe más clásica. El buen gobernante ha de preferir gobernar sobre hombres libres con los que se relaciona de igual a igual¹⁵.

Dada esa gran influencia de la mujer en el asunto del gobierno del mundo, el hombre ha de tener mucho cuidado al elegir una compañera:

Cuando el hombre elige a la mujer ha de fijarse en que sea colaboradora en su trabajo, que sea una ayuda en sus opiniones, sus alegrías, sus penas, su pobreza y su riqueza. En que pueda ser la educadora de sus hijos y para que se ocupe de las labores de la casa en su ausencia y en su presencia. Que pueda ser como el amigo más íntimo que le acompañe en todo lugar, en todo tiempo y en toda situación, ya que conoce sus defectos y virtudes mejor que nadie, sin exceptuar a padres y hermanos.

El centro del mundo, sin embargo, sigue siendo el varón. La mujer no deja de ser un elemento auxiliar, aunque deba cargar con la responsabilidad de los males que acontecen. Así, las leves alusiones de Bustani a la igualdad entre los sexos, a la influencia mutua, etc., resultan desnaturalizadas, pues la insistencia en el asunto parece señalar que a esos otros aspectos se alude por un mínimo compromiso con la lógica. La mujer ha de ocupar, necesariamente un papel subordinado:

La mujer está unida al hombre por deberes específicos: cariño, obediencia, fidelidad y demás.

Existe además otro argumento importante para que se cuide la instrucción de la mujer. Ella, por sí misma, no posee el derecho a una fama u honor propios. Su rango y dignidad están en función de los del varón. En la medida en que ella contribuya a enaltecerle, se verá enaltecida:

Dado que el honor de la mujer estriba en la fama del hombre, dado que su corona está en su dignidad y su tranquilidad en su éxito y buena orientación; aconsejarle, corregirle y darle descanso figurarán entre los mayores propósitos y preocupaciones que ella deba tener.

Para el hombre será una gran pérdida no lograr una esposa instruida, pues ella no podrá cumplir con el papel de esposa perfecta, cuyos rasgos se describen con toda precisión:

¿Qué resulta de todo ello, sino es que las ventajas de la instrucción de la mujer son para el hombre, y todo lo que con él se relaciona, múltiples e inesti-

¹⁵ A este respecto y como botón de muestra véase M. Abumalham, «Alejandro 'Du-l-Qarnayn' en el *Kitab adab al-falasifa*», *Anaquel* 2 (1991) pp. 75-118.

mables? ¿Le será posible a ella realizar todo eso o se lo podremos exigir o esperar de ella labores y tareas tales si no se las enseñamos? ¡Qué grande sería la pérdida si la eximiéramos de todo esto a fin de "liberarla" de la carga de su instrucción! Sin instruirla, ¿cómo es posible que sea para su marido una esposa comprensiva, una amiga solícita, una sabia consejera, una esposa fiel en el cumplimiento de sus obligaciones con él, una ayuda en el trabajo, un alivio para sus penas, una educadora para sus hijos, una custodia del orden de la casa y de su gestión, la que modere sus intemperancias, etc., etc.?

Además, un hogar presidido por una esposa ignorante será un yermo insufrible:

Al hombre que pide a la mujer buen carácter, inteligencia, buenas costumbres, además de las cualidades puramente externas, ¿le agradaría compartir la vivienda y la velada con una mujer desprovista de esas cualidades? ¿No sería su casa un gran desierto, o su vida no estaría turbada y agitada, su hogar falto por completo de dedicación, orden y limpieza, y sus hijos abandonados al cuidado del destino y la naturaleza? ¿No carecería de todas las bendiciones, tranquilidad y ventajas de una familia cuya madre es civilizada, coronada con la diadema de su afabilidad y su alegría y que gobierna con sabiduría y perspicacia?

Vuelve el autor a insistir en los beneficios que la instrucción materna proporciona a los hijos, por si acaso no había sido ya suficientemente explicitados:

¡Qué grandes son además las ventajas que obtienen los hijos de la instrucción de la mujer! Porque la mujer prodiga todos sus conocimientos, su cultura y su civilización a sus hijos. El hijo recibe las primeras influencias de su madre, porque ella es lo primero que cae bajo la órbita de sus sentidos y de su percepción.

Quien mira a la luz de su rostro adquiere las primicias de sus pensamientos, mientras que los ojos, la voz y la dedicación de la madre despiertan en el hijo los primeros movimientos del corazón; y dado que es una tierra sin cultivar, no surcada por el arado, ni cosechada por la hoz, recibe de ella esos movimientos, cualesquiera que sean, buenos o malos, nobles o viles, rectos o torcidos, puesto que el niño vigila las acciones y movimientos de su madre por

un fuerte instinto natural, y se orienta hacia ella mediante fuertes afectos, a fin de imitar lo que hace y seguir su ejemplo. Y ellas, entonces, imprimen en el corazón vacío, delicado y tierno del niño todo lo que les parece bueno y acorde a sus gustos.

Pero, en esta parte del discurso, se hace hincapié en la responsabilidad moral que recae sobre la mujer ignorante: Ella será la causa de la buena o mala formación de sus hijos; ella será la responsable de que se formen una recta conciencia y actúen conforme a la moral:

Es evidente que los primeros influjos son los más fuertes y los de más duración, porque penetran en las profundidades del corazón con toda fuerza, y allí viven y crecen, adquiriendo progresivamente un poder que domina todos los demás influjos que sobrevengan más tarde.

Cuando el cuerpo humano envejece y está a punto de deteriorarse la envoltura exterior del alma, perduran en el espíritu aquellas influencias, como una semilla que surge de las cáscaras.

Las sensaciones e ideas que recibe el hijo de su madre cuando es pequeño son las que darán a su conducta la forma y el modo particular que le caracterizarán a lo largo de la vida, que seguirán con él y no le abandonarán hasta la muerte. Cuando la vejez lo alcance con sus flechas y su cuerpo se agoste y se debiliten sus facultades veréis cómo es capaz de recitar poemas que aprendió de su madre en su más tierna infancia y, sin embargo, le será imposible recordar ningún suceso acaecido el día anterior.

Sin citar su fuente, sino de modo muy vago e impreciso, Bustani se hace eco de las teorías evolutivas que señalan con precisión a las marcas indelebles que adquiere un ser humano y que contribuyen a la formación del carácter y la personalidad en los primeros años de la vida:

Como dijo un hombre famoso, el hombre aprende en los primeros cuatro años de su vida más de lo que será capaz de aprender en el resto.

En este aspecto, se insiste hasta la saciedad en la única influencia de la madre, pues es la que, de modo natural, tiene a su cargo al niño. También de modo natural, el padre está forzosamente ausente:

Es evidente que todo este período vive en la escuela de su madre, acompañándola en todo momento, lugar y situación. Raras veces le vemos con

su padre o bajo su dirección y cuidado, porque el padre está, la mayoría de las veces, trabajando en el mercado o en el campo.

Si la «escuela primaria» es la madre y de ella depende el futuro del núcleo familiar, de la sociedad, de la nación y del mundo, el argumento es definitivo: Se ha de educar concienzudamente a la persona que regenta esa escuela primera:

Por eso, si nos proponemos mejorar el mundo, una sociedad o una familia, con esperanza de éxito, es necesario empezar por la reforma de esta escuela e introducir en ella las ciencias, los conocimientos y las costumbres sanas; limpiar y poner todo el esfuerzo en la educación de la madre, que es la maestra de esta escuela y también sus libros, normas, espíritu, vida y todo lo que en ella hay.

Veremos cómo los hijos maman el saber y las buenas costumbres con la leche materna y beben de las limpias fuentes de la civilización el agua de las virtudes, de las ciencias y de la moral elevada, de tal forma que estas aguas, al fluir por sus tiernos miembros, imprimen en ellos un sello cuya influencia no se borrará jamás.

Lograda esa situación, lo que Bustani nos plantea es un panorama idílico, donde la perfección moral, de las costumbres y los modos es absoluta y además permanente. Un futuro de desarrollo ilimitado y progreso sin fin de la humanidad se abre ante los ojos de quien contempla la escena:

Podremos ver a los hijos, en brazos de sus madres o sentados junto a ella, estudiar los primeros ideales básicos y los principios de las ciencias y las artes. Así gozarán de sus apetitosos frutos en la infancia y, más tarde, hasta el fin de sus vidas.

En este lugar, para muchos despreciable e inútil, se configura el embrión del mundo, en él nace y crece. Y desde este comienzo, podemos deducir cómo y qué será el mundo en su totalidad. En él hacemos consistir su felicidad o su desgracia. Porque la mujer -y si se me preguntara mil veces, otras tantas diría, ¡la mujer!- es la que da forma al mundo a su capricho y la que lo coloca en la horma que desea, porque no hay familia pequeña o reino grande en que la mujer no haya tenido la mayor influencia, hasta el punto de que cuando, en un lugar o en un tiempo, la ignorancia es general entre las mujeres, la vemos

extenderse y apoderarse por completo de todos sus habitantes.

Lo que hace a la gente ser bárbaros o civilizados, religiosos o impíos, malvados o buenos, sabios o ignorantes, etc., sólo es la mujer. Ella es la señora de la existencia, quien la conforma en su infancia, su espejo y su modelo en la adolescencia, su árbitro y su guía en la juventud y su tranquilidad y su bálsamo en la vejez. Cuando el hijo está en su regazo o se sienta a su lado, ves cómo llena sus oídos y sus demás sentidos con lo que a ella le place o es conforme a sus gustos y costumbres, y cómo vierte sobre él, con generosidad y ansia, ora las aguas convenientes y dulces de su enseñanza y su cultura, ora el veneno fulminante que fluye de su ignorancia y necesidad.

De este modo, el mundo, en su conocimiento, su cultura, su espíritu, su carácter, su moral será como su madre. ¡Ojala que nuestro poeta pueda decir: Quien a su madre se parece, honra merece. Tal es así que alguno pudo decir: "Cuéntame como es el hombre y te diré cómo fue su madre".

Realmente resulta curioso que, dado el poder infinito que Bustani atribuye a la mujer para conformar el mundo, sus hábitos, leyes y costumbres, la mujer no haya sido capaz de conseguir que ese mundo fuera más a su medida, que las normas por las que se rige fueran más de su agrado e interés. Es difícil entender que la mujer no haya sido capaz de aprovechar esa capacidad para dominar el mundo a su antojo y en su beneficio. También cabría preguntarse, cuál es la situación del varón en esa mitad del siglo XIX, para que empiece a pedir el socorro femenino para conservar sus privilegios o qué estaban moviendo, en ese mismo tiempo, las mujeres que socavaba el terreno de los varones para que éstos buscaran un nuevo modo encubierto de dominio sobre la mujer. Porque hemos comprobado, hasta el hartazgo, que la necesidad de instruir al sexo femenino está en función de una posición de subordinación de la mujer y de ventajas para el varón.

No cabe duda de que el modelo de la mujer occidental debió trastocar el modelo real e imaginario de Bustani, pero no tanto en relación a la propia realidad de las mujeres europeas, sino más bien en el papel preponderante que tenían los varones europeos y su política, incipientemente colonial, sobre el Oriente Medio. Atribuir el éxito y poder de expansión a las naciones europeas en razón de la mayor y mejor formación cultural de sus mujeres es, en definitiva, una forma sutil de descargar a los varones de las responsabilidades históricas del imperialismo colonial y cargarlo sobre las mujeres. Descargar a los varones medio-orientales de su decadencia y sumisión a las

influencias extranjeras y poner el peso de la responsabilidad sobre el cuello de las mujeres árabes, así como señalar que sólo ellas serán la causa de prosperidad o postración de ese mundo, frente al mundo occidental, constituyen otras de las lecturas posibles. No deja de ser una argumentación sibilina, no sabemos hasta qué punto consciente¹⁶.

Los ejemplos de «grandes hombres» que Bustani aporta no son especialmente 'pacíficos'. Son más bien modelo de tiranos, expansionistas y constructores de imperios; ¿van descaminadas, pues, nuestras lecturas sugeridas de este texto?:

Da cuenta de esto el que todos los grandes hombres y famosos de este mundo, como Alejandro Magno, Bonaparte y otros, casi sin excepción, tuvieron madres, o al menos esposas, cultas y sabias. Rara vez escapa nadie a esta regla.

Por fin, Bustani, se dirigirá a mujeres cultas e incultas avisándolas de cuáles son sus verdaderos papeles en el mundo. No cabe duda de que las mujeres instruidas contribuyen al desarrollo, ya hemos dicho que ellas posiblemente sean la causa última de la influencia política de las naciones occidentales, pero algo han de aprender de las mujeres orientales: Que su papel verdadero en el mundo es el de mantenerse en un plano discretamente inferior al de los varones; ¿tal vez, así, igualando a las mujeres y poniéndolas en su lugar se pueda combatir la influencia de las naciones occidentales sobre el Oriente Medio?:

Pero, antes de pasar adelante, diré a la mujer civilizada unas palabras: El hecho de que ella sea en el mundo un miembro útil e importante, en esta medida, para la sociedad, no debe conducirla a caer en un rapto de vanidad y soberbia, ni a mirar por encima del hombro a su marido, aunque sea más sabia que él. Los accidentes no deben anular las esencias, y el rango de la mujer, con respecto al hombre, es bien conocido y no debe, en ningún caso, ir más allá ni sobrepasarlo.

A la mujer ignorante, desde luego, se le recomienda que no se haga ilusiones. Ella también está contemplando el modelo de la mujer europea, pero su estatuto, su consideración, no lo va a alcanzar por el simple hecho de ser mujer:

Y ahora, debo pronunciar unas palabras para la mujer inculta: La dignidad de

¹⁶ Es necesario señalar, aunque sea de pasada, que en los últimos tiempos y como discurso ideológico-práctico de muchas ONG y otras organizaciones, se advierte un retorno a esta argumentación. El futuro del tercer Mundo reposa en la capacidad de gestión y progreso de las mujeres. Intelectuales occidentales, e incluso del Tercer Mundo, abogan por ese planteamiento. A título de curiosidad véase Esteva, J., *Mil y una voces. El Islam, una*

la mujer civilizada y su rango son totalmente diferentes de los de la mujer que no lo es. Por ello, la mujer inculta no tiene derecho a reclamar para sí los derechos que anteriormente hemos concedido a las mujeres, ni de hacerse la ilusión de que es capaz de desempeñar todos los trabajos que creemos específicos de la mujer.

La mujer que decide permanecer en la ignorancia, como si realmente ella pudiera escoger algo según el planteamiento que hemos visto hasta ahora, se ve abocada a ser *ordinaria, sin gusto en el vestir y en otros aspectos, a ser impía y supersticiosa*. De tal modo que ni en lo físico, una de sus armas tradicionales, ni en lo moral tendrá escapatoria:

En cuanto a los perjuicios que resultan de la ignorancia de la mujer tenemos los siguientes:

- La degradación de su gusto, porque le parecerán buenos los vestidos, los adornos y los movimientos que las personas de gusto consideran feos. La verá inventando medios múltiples para embellecer -según ella cree- su talle, su color o su figura, sin conformarse con el molde que le concedió el sabio Creador de la Naturaleza. Hará lo que pueda para ocupar el lugar de un juguetito al que se contempla, sin darse cuenta de que eso sólo le hace ser más fea, más torpe y menos atractiva.

- La corrupción de su fe, porque dará crédito a supersticiones y creerá en los malos agüeros, no sólo inaceptables para una mente sana, sino indicativos de la pequeñez de su mente y de su estupidez; como por ejemplo el mal de ojo, el ladrido de un perro, el aullido del zorro, etc. y otras muchas célebres supersticiones de todo tiempo y lugar.

Conviene señalar que el mundo de la magia y la superstición se atribuyen en exclusiva a la mujer, cuando, como diría Bustani, «todo el mundo sabe» que no va ligada al sexo la inclinación por las prácticas mágicas o de brujería, sino que, más bien, los varones han utilizado las acusaciones de brujería y prácticas mágicas contra las mujeres como un instrumento más de sometimiento.

Otros de los aspectos que marcan la degradación de la mujer ignorante son sus *malos modales, sus gritos, y especialmente la pérdida del instinto maternal*. Es curioso señalar como el ruido, el

reírse a carcajadas o cantar alto son en muchas culturas, desde la más remota antigüedad, indicio de mala educación e incluso en muchas culturas el motivo de que sobrevengan a la humanidad graves desgracias¹⁷:

- La corrupción de las costumbres, que se echará de ver en sus palabras y su comportamiento social. Bien sabéis que las albórbolas de las mujeres en las bodas y en los momentos de alegría, sus gritos en los funerales y momentos de tristeza, prueban su ignorancia y la distancia a que se encuentran de la urbanidad y la buena crianza.

- La pérdida del amor natural incluso hacia sus hijos. Una prueba de ello es la muerte de muchos miles de niños en la India, cuyas madres se ensucian las manos y manchan sus vestidos, cada año, con la sangre de sus hijos.

Tras su largo manifiesto, Bustani resume en pocas palabras toda su argumentación:

En resumen, digo que quien quiera conocer los perjuicios que resultan de la ignorancia de la mujer no tiene más que fijarse en la propia mujer ignorante, en sus palabras, sus vestidos, su comportamiento privado y público, sus maneras, inclinaciones y sentimientos, su casa, su esposo, sus hijos y sus conocidos; cuando está alegre o triste, cuando se la desposa o se la coloca en el rango que le corresponde, en sus acciones, sus movimientos y sus relaciones. Basta que alguien se fije en todo ello para que nos disculpe por no dar detalles o ejemplos y para que no nos imponga demostraciones que prueben que la mujer sin conocimientos es un gran mal en el mundo, si no es el peor de los males que podamos imaginar.

El resultado de cuanto precede es que, si intentamos reformar un pueblo, será la instrucción de la mujer el primer peldaño de la escalera y la puerta que es necesario abrir en primer lugar, comenzando desde la infancia, porque quienes postergan a la mujer y se dedican a enseñar a chicos y jóvenes son

¹⁷ Cuando, de alguna manera, una cultura pretende denigrar a otra, o un grupo humano pretende denigrar a otro, son muy frecuentes entre otras las alusiones a la suciedad o los hábitos alimentarios extraños, los recursos al ruido que emiten o a la costumbre de reírse a carcajadas. Estas acusaciones son tan viejas como la historia misma de la humanidad, podemos ver ejemplos históricos en M. Abumalham (ed.), *Comunidades Islámicas en Europa*, Madrid, 1995, p. 20, o B. Khader, «La inmigración magrebí frente al racismo», *Idem*, pp. 29-307. Este mismo argumento acerca del ruido lo repite J. Goytisolo en la entrevista que transcribe J. Esteva en su libro *op. cit.*, Madrid, 1998, pp. 119-135, y especialmente pp. 133-34.

como quienes ponen un pie en la tierra y otro en las nubes. Se comprobará qué cortas son, por lo general, sus miras y cómo apenas bastan su esfuerzo y su tesón para arreglar lo que la mujer estropea, porque cuando ellos construyen un alminar, ellas destruyen una torre y cuando ellos se elevan un grado, ellas les hacen descender varios.

Dijo el célebre Bonaparte que "lo que el hombre construye en cien años, la mujer lo destruye en uno solo". Todo esto está demostrado con pruebas y experiencias. Quien dude de lo que decimos, que lo verifique y lo tenga en cuenta.

Quizás lo que he dicho sea suficiente como introducción a un tema como éste, del que no se ocuparon las plumas de mis compatriotas en el pasado.

En resumen, la necesidad perentoria de instruir a la mujer se basa en que "aquella que mueve la cuna con su mano derecha, mueve el universo con su brazo".

En definitiva, Bustani se plantea algo que, en su opinión, ningún intelectual árabe se había planteado: La sociedad árabe necesita una profunda reforma si quiere ocupar un lugar en el concierto de las naciones. Esa reforma, necesariamente, deberá empezar por *adiestrar* a la mujer, pues ella es la que mueve el mundo y la que puede destruir en una hora lo que a los sesudos varones les ha costado siglos construir.

A pesar de las limitaciones de la propuesta de Bustani, se observan en ella indudables avances ideológicos. La transformación de la sociedad árabe será más lenta de lo que Bustani mismo podía esperar cuando redactó su manifiesto. Así lo evidencian, por una parte, la realidad y, por otra, los personajes femeninos de ficción que seguirán produciéndose, no sólo terminado el siglo XIX, sino incluso concluido el siglo XX.

Escritores e intelectuales árabes seguirán proponiendo ideales de mujer o mujeres de ficción en constante enfrentamiento con el imaginario y la realidad generales.

CAPITULO VI

SIERVAS, IDEALES, NEUROTICAS, MUERTAS O REALES:

¿QUIENES SON LAS MUJERES?

2ª Parte

¿Mujeres de ficción?

El modelo que Bustani propone para la mujer educada e ilustrada a lo largo de su manifiesto supone, además de las múltiples sugerencias que ya hemos apuntado, la perpetuación del modelo ético y estético acuñado desde la poesía árabe clásica: La mujer es un objeto hermoso, que lo será más adornado con conocimientos.

La transformación propuesta para el modelo femenino no se distancia esencialmente del modelo elaborado por el imaginario masculino anterior, aunque se busca una transformación que lo dote de mayor realidad y pragmatismo. El avance fundamental consiste en que ese objeto hermoso ha de ser útil a la sociedad y completar el papel del varón, que, por supuesto, seguirá siendo el protagonista. Necesariamente, este leve cambio del papel femenino implicará un cambio en el modo en que habrán de manifestarse los varones.

El varón deberá seguir un proceso iniciático de acceso al verdadero conocimiento, al aceptar su papel *profético-poético* en el progreso de su mundo y al aceptar esa transformación del mundo femenino. Si la mujer avanza en su formación y conocimiento, consecuentemente el varón deberá ir más lejos. Es curioso señalar que esa evolución en el desempeño de papeles, tanto en la realidad como en la ficción literaria, se plantea como una pérdida de la inocencia, consecuentemente como la pérdida del 'paraíso'. La necesidad del regreso a la edad de la inocencia y la recuperación del paraíso, pasan por el conocimiento que permite superar esa primera etapa del falso acceso a la sabiduría; el momento en que simplemente se han abierto los ojos a la realidad del mundo. Hay una tensión permanente entre la idea de progreso ilimitado, o simplemente avance, y el regreso a los orígenes, a la época de la autenticidad.

«Verdad» y «progreso» parecen antónimos. En el camino hacia el conocimiento del que se deriva, aparentemente, el progreso, en realidad se descubre que hay una falacia y lo que se desea

como verdadero conocimiento es el retorno a las esencias primeras, a los tiempos primordiales. Mientras Bustani proponía el modelo «real» de mujer del futuro que garantizase el acceso del Oriente Medio a la modernidad de corte europeo, el imaginario literario y poético coetáneo no variaba sus moldes, ni soñaba con otra mujer diferente de la que venía imaginando desde hacía siglos. En esta diferencia básica radica el mérito de Bustani.

Entre cincuenta y setenta años más tarde, en los inicios del siglo XX, los intelectuales y escritores árabes, especialmente los del *Mahyar*¹, comienzan a ofrecer los modelos masculino y femenino que corresponderían al reto planteado por Bustani. El progreso se ha concretado y sus límites se han perfilado: Ya no se trata tanto de lograr una sociedad semejante a la del Imperio Británico o de Francia; se trata, más bien, del puro progreso material a la norteamericana. Es, en ese contacto con el mundo americano, en el que se produce la conciencia de pérdida y la necesidad de encontrar una identidad propia claramente diferenciada y definida.

En este terreno, no estamos hablando de un imaginario masculino, sino simplemente humano. De manera que, de modo natural, los papeles que van a desempeñar los sexos en la ficción literaria se aproximan. Esa aproximación, no obstante, no permanece sólo en el terreno de la creación literaria o poética, sino que se da de hecho en la realidad y como una exigencia de vida. El reto de la modernidad, el progreso material y las pérdidas que lo acompañan son una interpelación urgente que no hace distinción de sexos. De ahí que los papeles asignados a personajes femeninos y masculinos y las vivencias reales de escritores y escritoras no estén separados por experiencias radicalmente opuestas. Es decir, los personajes de ficción, sean varones o mujeres, y los autores literarios, sean varones o mujeres, sufren las mismas experiencias y reaccionan frente a los retos de la realidad con modos muy semejantes².

Sin embargo, mientras los personajes masculinos sometidos a procesos de iniciación en pos de la construcción de su identidad alcanzan el conocimiento y la madurez, los personajes femeninos aparecen bajo una mayor presión del entorno, que no comprende sus demandas de acceso al

¹ Se denomina así a un grupo bastante numeroso de emigrantes a América, casi todos de origen libanés y sirio, que se establecen tanto en la América de habla hispana como en estados Unidos. El grupo más significativo y que impulsa de modo más decidido una renovación formal y conceptual de la literatura árabe contemporánea lo constituye el grupo de *Al-Rabita al-Qalamiyya* (Liga literaria) asentado en Estados Unidos. Véase, por ejemplo, R.I. Martínez Lillo, *Cuatro autores de la «Liga Literaria»*, Madrid, 1994. Para una aproximación a la presencia de los árabes en América latina, véase, entre otras muchas posibilidades, R. Kabchi (coord.), *El Mundo árabe y América latina*, Madrid, 1997. También el Capítulo I de este libro.

² Véase por ejemplo la forma de contemplación de la ciudad de personajes y autores femeninos y masculinos que he comentado en el Capítulo IV.

conocimiento y a una identidad separada, cuando ésta está perfectamente definida por el entorno social tradicional, que los contempla como seres extraviados.

Las mujeres protagonistas de relatos y novelas, rompen con el modelo tradicional, no en tanto son ya mujeres ilustradas y educadas, capaces para cualquier desempeño. Rompen con el modelo porque intentan alcanzar el conocimiento de las verdades últimas, de las razones profundas de las cosas y de las motivaciones de la actitud y los sentimientos de los seres humanos. Estas mujeres pretenden ser algo muy extraño: ellas mismas. Son mujeres que tratan de resolver las contradicciones entre justicia e injusticia, entre libertad y esclavitud, entre el bien y el mal. Son mujeres que se atreven a recuperar el Paraíso perdido, renovar la tierra y devolverle su estado de pureza originaria y esa labor es contemplada por la sociedad como labor propia de los varones; vedada de todo punto a las mujeres.

Si los personajes masculinos han de luchar contra el mal, sufrir extrañamientos y soledades, periplos iniciáticos y vencer a la muerte, los personajes femeninos que sigan ese trayecto, partiendo de las mismas posibilidades que el varón, triunfarán sobre el mal, pero perderán a cambio su vida. Llegarán al conocimiento, pero no podrán acceder al paraíso perdido. Son una especie de nuevo *moisés* que se quedará a las puertas de la tierra prometida en razón de su pecado de ser mujeres.

La astucia y las malas artes, atribuidas tradicionalmente a las mujeres, no podrán ser vía de escape de estas protagonistas femeninas, ya que el reto al que las somete su dignidad no les permitirá usar de argucias y, caso de que caigan en la tentación, no podrán culminar ese proceso, pues su conciencia, que ha alcanzado el discernimiento entre el bien y el mal, no les permitirá quedarse en el estadio propio de las mujeres tradicionales.

Dos relatos de un mismo autor son ejemplos válidos, entre muchos otros a los que aludiré, de lo que se pretende mostrar. Me estoy refiriendo a *El reloj de cuco* y *Yerma*³ de Mijayl Nayma. Al primero de estos relatos ya se dedica un capítulo en este libro, aunque quizá convenga recordar el esquema general en el que se enmarca la historia y que allí resumía así: *El héroe, tras un desengaño, se lanza por una vía de iniciación y extrañamiento que le lleva más allá del mar. Tras esa experiencia y tras haberse enfrentado a la muerte, consigue derrotar al monstruo, el reloj de cuco, y puede regresar a su paraíso perdido. A su regreso ha alcanzado el conocimiento, tras esa larga y costosa iniciación, y puede transmitirlo. El héroe recobra la palabra, la palabra de*

³ Véase la traducción española de este relato en M. Nuayma, *Erase una vez...*, (trad. de M. Abumalham), Sabadell, 1989, pp. 35 a 59.

sabiduría, que se expresa de modo proverbial.

El protagonista de *El reloj de cuco* tiene éxito en su empresa. Aunque en algún momento parezca fracasado, al final, en plena cordura y conocimiento de la «verdad» regresa y recobra su lugar, un lugar prominente, en el paraíso. En definitiva, ha logrado su verdadera identidad, tras enfrentarse al progreso material que entrañaba la pérdida de las auténticas esencias diferenciadoras. El protagonista de *El reloj* aparece caracterizado, como ya se ha señalado, como un profeta transformador de la sociedad, a la que da a conocer dónde se hallan los verdaderos valores y señas de identidad.

Frente a él, la protagonista de *Yerma*, guarda una serie de semejanzas, pero su final será bien distinto. Esta mujer, *Yamila*, bella (como su nombre significa), perfecta, enamorada del hermoso *Aziz* (amado, como su nombre también apunta), lo posee todo. Vive en el paraíso de una princesa de cuento. Los nombres de los protagonistas, al igual que ocurre en *El reloj*, remiten a la tradición cuentística árabe y caracterizan a los personajes mucho más que cualquier descripción morosa que se hiciera de sus rasgos físicos o cualidades morales.

Yamila reúne el colmo de las perfecciones, pues no sólo es hermosa, rica e inteligente, sino que es ya una mujer ilustrada. No bien obtiene su certificado de estudios, puede casarse con su amado *Aziz*. La pareja planeada por Bustani en su manifiesto tiene en estos personajes de ficción su imagen perfecta:

Yamila Bastawi, además de su belleza hechicera, se adornaba de una serie de cualidades que raramente se encuentran en una joven de aquel entorno. En cualquier tertulia, si la conversación la tenía por objeto, tanto si se trataba de hombres o de mujeres o de ambos, lo primero que las lenguas referían era su rara hermosura, para luego pasar a otras cualidades, a sus conocimientos y a su fortuna. El primero decía: Es un ángel, la tierra no la siente pasar. Otro añadía: Es una sabia; dando a entender que había estudiado en un internado para señoritas y se había diplomado.

Por su parte *Aziz*, es el héroe colmado que había imaginado Nayma para el protagonista de *El reloj*, con ventaja sobre éste, ya que *Aziz* no esperó a la madurez para superar su período iniciático y, teóricamente, alcanzó progreso material, conocimiento y verdadera sabiduría, que le devolvieron a su paraíso en plena juventud:

A los dieciocho años abandonó a sus padres. Se fue a América, donde se

empleó en el comercio con gran éxito y reunió una fortuna de cinco mil dólares en un corto espacio de tiempo. Entre tanto, supo encontrar lugar para cultivarse; estudió, aprendió y alcanzó lo que muchos emigrantes libaneses y sirios no lograban alcanzar en decenas de años. Luego, oyendo la llamada de sus padres, regresó al Líbano, construyó una gran casa -la más hermosa del pueblo- y abrió un nuevo negocio. Todo esto lo hizo cuando aún no había cumplido los veinticinco años.

Por otra parte, como hombre ilustrado, Aziz escogerá para sí una mujer culta, siguiendo las recomendaciones de Bustani. Parece evidente, también, que con el objetivo marcado por Bustani: Tener así la mejor madre y educadora para sus hijos.

Pero, es en este punto en el que Yamila rompe con lo mandado, con lo establecido. A ella le basta con el amor de su esposo y, cuando, al transcurrir de los meses no queda embarazada, se empieza a sentir abrumada por los buenos deseos de la gente en este sentido y le dice a su amado:

¿No estás un poco harto de los deseos de esa estúpida gente, de lo de "la alegría por un hijo", que te lo sueltan a cada poco y en todos los lugares, sea lo que sea de lo que se esté hablando?

Pero recibe consternada la respuesta del esposo en quien pensaba encontrar un eco perfecto a su modo de entender la relación amorosa:

¿Es que vamos a insultar a la gente, cuando lo que desea es nuestra felicidad?

Yamila que estaba también en su paraíso, tras su propia iniciación al conocimiento, siente la misma tentación que Eva; compartir algo prohibido con el esposo, continuando la conversación hasta llegar a una pregunta comprometida que pondrá al descubierto la discrepancia entre los esposos.

Pregunta ella:

¿Es que no somos felices sin un hijo? ¿No está completa nuestra felicidad sin niños?

A lo que él replica:

¿Por qué me preguntas eso, corderita? Si Dios nos premiara con un hijo, como nos desea esa gente de la que tan harta estás, ¿no sería más completa nuestra felicidad y no se duplicaría nuestro amor?

La sociedad que rodea a estos dos esposos impone un modelo de perfección en el que la

felicidad de una pareja no está completa sin descendencia. De igual modo, el varón estima que su esposa no lo es del todo si no es, al tiempo, la madre de sus hijos. Esto es así y, además, la esterilidad o la fertilidad son atributos, negativo el uno y positivo el otro, de la mujer. Nadie se plantea la esterilidad del varón, ni qué tipo de frustración podría traer a la mujer descubrir la esterilidad de su pareja. Se da por supuesto que el hombre es fértil, nadie lo cuestiona. Si acaso lo fuera, siempre quedará la duda de que no sea la esposa la estéril.

Este juego de suposiciones se apodera de la historia. La imagen de *Aziz* como hombre dotado de capacidad para engendrar no es cuestión. Ella es la estéril. Ella es la que se verá dejada de lado por su incapacidad para concebir un hijo. Ella deberá peregrinar por médicos y santuarios para lograr que el milagro de la ciencia o el milagro divino aniden en su cuerpo.

Por fin, será la intervención divina, aparentemente, la que le gane la partida a la ciencia. *Yamila* queda embarazada y, automáticamente, recobra el afecto y la atención de su esposo y del resto de la familia. Todos se deshacen en mimos y cuidados. Pero *Yamila* no puede soportar el peso de su conciencia. Ella ha buscado un ardid, una salida innoble, para recuperar el amor de su esposo. Consecuente con su conciencia se suicida y deja una carta explicativa a su esposo:

...Tal día como hoy sellamos los lazos del amor mediante el vínculo del matrimonio. Y hoy, al cabo de once años, la muerte nos separa. ¿Nos encontraremos después?...

Tú no te conformabas sólo conmigo... Tú eras para mí el todo del todo. Mi felicidad estaba completa contigo, pero la tuya no estaba completa con mi amor... Cuando te convenciste de que no había esperanzas de que yo te diera un hijo, me arrojaste de tu vida igual que se tira un hueso de dátil... Tú no conoces el dolor de las heridas en el corazón. La primera herida en mi corazón la recibí de tu mano; fue cuando me convencí de que tu amor por mí no era un amor por mi persona, no era amor por mí como ser humano...

Cuando pensé que yo no tenía, por mí misma, ningún valor ante tus ojos, cuando mi cuerpo o mi espíritu, en tus manos, no tenían otra importancia que la de ser instrumento para procrear, quise morirme...

Tú no sabes cómo destilaba sangre mi corazón, cuando te veía huir de mí y evitar mirarme como si fuera la peste amarilla. Tu padre y tu madre deseaban que Azrael se me llevara para que pudieras tomar para ti una esposa

«paridora»...

La fuerza de mi deseo por complacerte y por recuperar tu amor me hizo cometer un pecado que, si tú eres capaz de perdonarlo, yo no puedo perdonármelo... He sacrificado mi orgullo y la pureza de mi cuerpo para conseguir con ello complacer tus deseos, pero me doy cuenta, ahora, de que lo que he hecho es un pecado imperdonable.

No quiero comprar tu amor con engaños y adulterios... Así que Aziz, yo no era estéril. Tú eres estéril...

Yamila, empujada por la presión del mundo que la rodea y el desamor de su marido, pero, especialmente, porque el modelo al que debe responder es el de la mujer tradicional, echa mano del único recurso que le está permitido a este tipo de mujer que, por su ignorancia, según Bustani, está abocada a toda clase de engaños, a usar de las supersticiones y de la magia, contraviniendo así los principios de la moral y degradándose. Sin embargo, *Yamila*, que ya ha accedido al conocimiento, que ha culminado su proceso iniciático, no se ve capaz de lograr los beneficios que su ardid le proporciona. Convencida de ello, accede a la palabra; expresa con claridad sus sentimientos y sus convicciones en esa carta final, pero no tiene otro camino que el de la muerte. Ella ya no regresará más a su paraíso perdido.

Por fin, como en el célebre cuento de *Las dos palomas* que recoge Ibn Al-Muqaffa`a en *Calila y Dimna*, Aziz lamentará el resto de su vida no haber comprendido a su esposa y haberla juzgado severamente, sin examinar antes las circunstancias reales⁴:

Un amigo de la aldea de Aziz me contó que lo había visto recientemente en Nueva York y que le había preguntado si se había casado de nuevo, pero, suspirando y con voz ahogada, le había respondido: No puede haber una Yamila, después de Yamila.

Yamila es, en fin, un personaje fracasado. No en sí misma, ya que es capaz de redimirse del desvío que su conciencia le señala. Sin embargo, fracasa porque no es capaz de remover los hábitos de la sociedad que la rodea. Ni siquiera es capaz de transformar al esposo quien, a partir de su muerte, se convierte en un fantasma. Acaba tan muerto como ella, aunque siga viviendo.

⁴ El cuento de Ibn al-Muqaffa`a se refiere a una pareja de palomas, macho y hembra, que acuerdan reunir provisiones para el invierno. El calor del verano seca el grano que habían almacenado, que disminuye de volumen. El macho acusa a la hembra de haberse comido las provisiones de reserva y la mata a picotazos, sin escucharla. Al llegar el invierno, con la humedad el grano recobra su aspecto y el macho comprende que mató a la hembra

El autor, en este caso, no ofreció a su personaje femenino más que una salida: La muerte. Pero, existe aún otra consecuencia posible de la frustración femenina: La alienación. Las protagonistas alienadas abarcan toda la gama posible; desde la locura absoluta, hasta esa otra forma terrible de locura que consiste en un exceso de lucidez, pasando por las neurosis más o menos obsesivas. Únicamente, cuando el relato se plantea en un nivel idealizante o idealizado, cuando se trata de un relato que roza lo fantástico o la ensoñación, las protagonistas ganan el pulso a la realidad y obtienen la comprensión del entorno que las rodea, alcanzando el nivel de identidad o de realización personal que anhelaban.

El transcurso del tiempo no ha conseguido alterar este esquema en el comportamiento y destino final de las protagonistas de novelas o relatos breves. Así encontramos los diversos niveles de alienación en el propio Nayma, que escribe en torno a los años veinte, en autoras de los años cincuenta y setenta del siglo XX.

Prestaré ahora atención a la locura absoluta en un nuevo ejemplo de Nayma que también gira en torno al problema de la maternidad. Me refiero al relato que lleva por título *Una madre y otra que no lo era*.

En este cuento corto, escrito en el año 1956⁵, Nayma presenta a dos mujeres: Una anciana estéril que, además, siempre se había jactado de su incapacidad para tener hijos, considerándola una especie de bendición celestial. Sin embargo, el autor pone en el pensamiento de los habitantes del pueblo que la tía Marsha, que así se llama, en la alegre aceptación de su esterilidad como un don, oculta una profunda frustración por no tener descendencia. Había contraído matrimonio conociendo su situación; es decir, se da a entender que el esposo ya sabía que no tendría hijos con ella. No se dice, por otra parte, que se trate de una mujer diferente, en niveles de instrucción, respecto al resto de las mujeres de la aldea.

La otra mujer es una vecina suya, joven, que tiene un hijo de pocos meses. Esta última, debido a sus tareas, no puede atender a su hijo todo el día. En un momento determinado, solicita a la tía Marsha que se ocupe de su hijo. La vieja, no se sabe muy bien porqué, accede. Poco a poco se va encariñando con el niño que le devuelve el contacto con la vida real.

El niño se despierta, llora y patalea y la tía Marsha intenta calmarlo de todas formas. Finalmente:

injustamente, pero ya es tarde y, arrepentido, se deja morir al lado del cadáver de su compañera.

⁵ El cuento que comento apareció en la colección *Al-Akabar (Los importantes)* treinta años después de *Yerma*.

De repente, algo extraño se le ocurrió. Se descubrió el pecho, se inclinó sobre la cama y le alcanzó uno de sus colgantes y vacíos senos al niño. Y sucedió algo inimaginable; el niño se calló al instante y se puso a chupar de la teta con avidez, placer y fruición.

Al tiempo que el niño se calma con aquel pecho de mujer anciana, la tía Marsha descubre una emoción ignorada:

Los minutos pasaron y la tía Marsha gozaba de una alegría que jamás había sentido en toda su vida. Deseaba con todas sus fuerzas que no acabara...

La historia se repite varias veces, creando un vínculo muy estrecho entre la anciana y el niño. Sin embargo, un día el niño llora en casa de su madre, la anciana se apresura a consolar al niño y la madre la rechaza, diciéndole:

- Déjalo que llore. Que llore hasta quedarse sin aliento. Estoy harta de él y de su llanto, has estropeado la educación que le he dado con tantos mimos. Déjalo que se muera.

Como si esta frase, dicha en un momento de excitación, fuera en realidad una premonición o una maldición el niño muere al cabo de dos días. La tía Marsha, al conocer la tragedia, no puede reaccionar, ni siquiera acudir a consolar a la madre. Esta se repone:

El tiempo, con sus dedos mágicos, fue pasando por el corazón de la madre y curó sus heridas, compensándola con otro hijo por el hijo perdido.

Sin embargo la tía Marsha:

... aún sigue encerrada en su casa, corriendo de un lado a otro, estrechando contra su pecho una almohada con una ternura que no puede ser descrita. De vez en cuando, la arroja por los aires, para luego recogerla entre sus manos, mientras le grita a toda voz:

- ¡Ea, ea; ay, ay!, este niño me va a enterrar, me va a enterrar.

Cabe preguntarse, ante este final de la historia, si la presión social no es tan fuerte como para que una mujer, aún habiendo aceptado otro papel en la vida, el que le proporciona su esterilidad, no se sienta alienada o sea finalmente incapaz de aceptarlo. Tal vez, es el propio autor que establece esas coordenadas para el personaje el que, en el fondo de su imaginario, posee una única y verdadera imagen de la mujer/madre que se cuela por los intersticios de su inspiración.

Nayma fluctúa entre dos modelos de mujer; uno más acorde con las exigencias de la modernidad y otro ¿producto de su imaginario o de un imaginario tradicional? En otro relato resuelve esta especie de dicotomía interior, de la que no parece ser consciente, por la vía de la idealidad. Su relato bordea constantemente una especie de ensoñación, de fantasía, de realidad empañada por la niebla.

Un viandante, perteneciente a la misma colección titulada *Los importantes* y que fue publicada en 1956⁶, recoge la extraña historia de una joven postrada por la enfermedad. Esta joven, una mañana, dibuja el rostro de un desconocido y se lo enseña a su madre, quien al ver aquel retrato muestra su perplejidad al reconocer en él a un mendigo que la noche anterior había pedido refugio en la casa y había sido despedido violentamente por el padre.

El padre, al saber del retrato, quiere mandar a alguien que persiga al malhechor que tuvo el atrevimiento de colarse en la alcoba de su hija. Ella niega que aquel hombre fuera real y entrara en su dormitorio, afirma que le vió en sueños y repite lo que él le dijo en ese sueño:

*...te curarás de tu enfermedad el día que tu padre y tu madre se curen de la
suya.*

El padre se niega a aceptar esta versión y, desde luego, a hacer nada por buscar a aquel hombre. Teme fundamentalmente al ridículo en el que caería si trajera, siendo él un hombre influyente, a un mendigo a su casa:

¿Quieres que me convierta en el hazmerreir de todos y de mí mismo?

Ante la insistencia de la madre que ruega para que se vaya a buscar al viandante y sea traído a presencia de la hija que lo solicita y languidece aún más en la espera, el padre se cierra:

*El misterio consiste en que nuestra hija es muy obstinada, es una ilusa y nos
quiere humillar con su obstinación y sus extravagancias.*

La hija solicita algo que pone en ridículo a los padres, que atenta contra su dignidad. Parece que la hija considera muy duro el corazón de sus padres al negar cobijo a alguien de noche y en medio de un bosque. Sin embargo, ésta es una primera lectura simple. En realidad, ella se está permitiendo tener una idea propia, tener la necesidad de la compañía de alguien o de algo que es ajeno a lo ya establecido. La hija está intentando romper con una imagen, con un modo de ser y de actuar y, en ello, le va la vida, pues su curación depende de que sus padres cedan a su deseo, a su necesidad de actuar libremente.

⁶ pp. 79-83 de la traducción española.

Finalmente, el cuento es muy breve, el padre cede y la madre, cuando va a comunicar a su hija que el padre ha decidido ir a la busca del viandante, la encuentra peinándose el cabello de pie ante el espejo y musitando una canción en la que llama al viandante. La salud de la hija está en la libertad.

Sin embargo, como apuntaba más arriba, este pequeño relato pierde fuerza al tener ese tinte irreal y fantástico, en el que el deslinde entre realidad y ensoñación es confuso y difícil. ¿Es muestra, tal vez, de que el autor tiene una idea muy clara a nivel racional, pero más confusa en su interior de cuál es o ha de ser la liberación femenina? ¿Es simplemente un recurso literario?

Al comienzo de los años setenta, aparece una gran novela que ha sido sometida a numerosas lecturas⁷, entre ellas a una lectura feminista que destaca la tensión violencia/sexos⁸, o a interpretaciones de carácter político y premonitorio en torno a la guerra de Líbano. Me refiero a *Los molinos de Beirut*, cuyo autor, Tawfiq Yusuf Awwad (Bahrsaf, 1911 - Beirut, 1989) la escribió en 1969, encontrándose en Tokyo como embajador de Líbano. Esta novela fue editada por vez primera en 1973 y apareció en traducción española en 1992⁹.

En esta novela, Tamima Nassur, la protagonista, sale de su aldea natal, en el sur del Líbano para ir a estudiar a Beirut. La joven, sin experiencia, se encuentra con una Universidad marcada por las revueltas estudiantiles de finales de los años sesenta y dividida por las banderías religioso/políticas de aquellos años. Años que parecen precursores de una mayor libertad, pero que desembocarán en guerra abierta frente a los ataques del Estado de Israel y en guerra interna civil.

En este ambiente convulso y dividido entre la esperanza y la desesperación, Tamima Nassur trata de hallar su lugar en el mundo. No quiere ser una mujer tradicional al modo de su madre, que vive en una permanente espera del marido que emigró a Africa y sometida a un hijo déspota, que la utiliza sólo para conseguir dinero con que pagar su vida de permanente juerga. Tamima desea ser una profesional independiente, pero también sueña con el amor. Tiene una primera relación tormentosa, en la que descubre el sexo, con un hombre algo mayor que la seduce con su pensamiento libre y falto de prejuicios, de esos prejuicios y condicionantes que la vida tradicional impone. Al mismo tiempo, encuentra a un joven compañero universitario del que realmente se enamora. Sin embargo, su hermano interviene para «restaurar» el honor familiar, ya que conoce la relación que

⁷ Véase M. Abumalham, "Sueño y profecía: Simbología de un pasaje de Tawahin Bayrut de T. Y. Awwad", en *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, Granada (1993-94) pp. 7-28.

⁸ Evelyne Accad, , *Sexuality and War. Literary Masks of the Middle East*, New York University Press, 1990. Yo he utilizado la versión francesa, *Des femmes, des hommes et la guerre. Fiction et réalité*, Paris, 1993, pp 116-128.

existe entre su hermana y su primer amante.

Un amigo del hermano, ejecutor de la venganza de honor, ataca a Tamima y le da una cuchillada en la cara que la deja marcada para siempre. Tamima intenta suicidarse, ya que considera que ha sido vencida por los opresores de siempre, pero es salvada de la muerte por una amiga y trata de nuevo de rehacer su vida y de emprender un camino de compromiso con la verdad.

El hermano considera que su venganza no se ha consumado y lo intenta de nuevo, errando por segunda vez y matando de un disparo a la amiga de Tamima. Esta, al conocer el suceso, intenta explicarle a su novio todo lo ocurrido, pero se encuentra con la incompreensión de éste que, a pesar de sus ideas progresistas, no puede superar el hecho de que su novia hubiera tenido relaciones con otro. Ella considera que no podría vivir en la mentira, le abandona y se alista en un grupo de resistencia contra los israelíes.

Con este rápido resumen del contenido de la novela no se le hace, desde luego, justicia a este relato complejo, simbólico, donde lo onírico juega un gran papel. Sin embargo, nos permite establecer un paralelo entre esta historia de protagonista femenina, incardinada en la más absoluta realidad de su momento histórico, y la historia narrada por Nayma en *El reloj de cuco*. En ambos relatos teníamos una huida del lugar paradisiaco y un tránsito iniciático hacia la verdad y la sabiduría, que discurría a través de la lucha con el mal y la muerte.

Como ya comentamos, el protagonista del *El reloj* consigue su propósito y dicta esa sabiduría a un «discípulo». Tamima, por su parte, también escribe su acceso a la palabra en un diario personal que deja en prenda a su enamorado que no la comprende ni la acepta. No sabemos cuál pueda ser la reacción de este personaje, Hani, pues la novela termina con la despedida de Tamima. No resulta difícil, no obstante, pensar en un futuro de Hani semejante al del protagonista de *Yerma*, Aziz, cuando conoce por fin cuál era la verdadera personalidad y amor de su esposa.

A pesar de que las mujeres consiguen acceder a la palabra su mensaje es comprendido tarde, ni siquiera comprendido o bien mantenido en el suspenso de saber si llega a ser comprendido. Esta heroína es también una criatura profética, pero al modo de Casandra, condenada a no ser escuchada ni aceptada. La mujer no puede redimirse de su error, no puede superar el mal que ha hecho o en el que se ha visto envuelta, aun cuando lo venza y rectifique su conducta.

Tamima no es una mujer muerta o alienada, pero sí condenada a un destino de guerra sin fin. Su único camino de salida es la lucha armada y ella así lo declara:

⁹ La edición de las obras completas de T.Y. `Awwad corrió a cargo de Maktabat Lubnan, Beirut, 1987.

*¿A dónde voy?, me voy con la noche hasta donde me encuentre la aurora.
Es probable que tú lo sepas antes que yo misma. Todo lo que puedo decir es
que me voy con este hombre a donde me designen, a donde estén mi deber y mi
obligación. Igualmente, Abu-Sharshur. Está aquí, ahora, a mi lado, esperando
a que termine de escribir estas palabras para ti. Abu Aziz al-Yafawi se va a la
guerra. Eso es lo que dice y todo lo que sabe. En cuanto a mí...*¹⁰

Los dos ejemplos en que nos detendremos, finalmente, serán *Mujer en punto cero* de Nawal al-Saadawi, publicada en 1975, casi contemporánea de la obra de Awwad, y *El carro dorado* de Salwa Bakr, autora también egipcia. Esta obra se publicó por primera vez en 1991, es decir casi veinte años después¹¹.

El primero de estos ejemplos presenta la historia de *Firdaws (Paraíso)*. La ironía del nombre es notable y sus conexiones con ese «paraíso» perdido del que hablabamos muy significativas, si tenemos en cuenta la historia. Como ya comentaba en un capítulo anterior, se trata de una mujer que cumple condena por un asesinato y aguarda su sentencia de muerte. Esta mujer que ha pasado por una ablación de clítoris, por ser objeto sexual de los hombres de su propia familia, para terminar ejerciendo la prostitución y asesinando a su proxeneta, entra en un proceso de lucidez absoluta, cercana en todo a la locura, y rechaza cualquier intento de ayuda o la demanda de un indulto para evitar la muerte. Esta protagonista que ha luchado en las condiciones más adversas para mantener su dignidad, integridad e independencia, va descendiendo escalón a escalón hasta llegar a su «punto cero» en donde el único recurso que le queda es la muerte. Morir dignamente y sin suplicar es su último acto como persona. A lo largo del relato vemos, como en un telón de fondo, que se mueven personajes del mundo musulmán, marcados por la ignorancia y que mezclan, como si de verdaderos valores morales y religiosos se tratara, supersticiones de todo tipo con los más bajos intereses. Pero no es eso lo más grave, en el fondo se trata de una sociedad descompuesta y sin valores, degradada económica y socialmente, que sólo se mueve por intereses materiales y que utiliza a la mujer como mercancía.

Si el panorama que presenta esta novela es desolador, más lo es el que ofrece Salwa Bakr. Se trata allí, también, de una cárcel de mujeres, donde se nos aparece una galería de mujeres reclusas de todas las capas sociales, desde las más aristocráticas y cultivadas a las más humildes e igno-

¹⁰ T. Y. Awwad, *Los molinos de Beirut*, (trad. M. Abumalham), Barcelona, 1992, p. 273.

¹¹ Para estas dos novelas he manejado sólo la traducción española, aparecida en 1994 respecto a la obra de

rantes, cuya condena, más o menos larga, se debe a delitos cometidos en relación con los varones que han formado parte de sus vidas. En todos los casos, se trata de mujeres que han sido utilizadas como objeto y que, al final, han dado con sus huesos en prisión cuando habían sido empujadas al delito por la intervención masculina en sus vidas.

La protagonista y lazo de unión de todas las historias es una mujer culta que, poco a poco, pierde la razón en prisión y muere en ella. Se llama *Aziza*, y aquí también se juega con la ironía del significado de su nombre. Es una mujer originalmente amada y mimada por la vida, que es violada por su propio padrastro de quien se convierte en la amante y a quien, finalmente, asesina, cuando éste, que ha enviudado de la madre de Aziza, decide tomar otra esposa, argumentando que así protege la reputación de su hijastra.

A Aziza, loca y abocada a la muerte en prisión, pues su condena es perpetua, no le queda más salida que soñar con un carro dorado que, como al Profeta Elías, la llevará al Paraíso. Para esta mujer ya no queda otra salida posible. Ha sido expulsada del Paraíso en el que vivía y su único consuelo está en ser arrebatada hacia otro paraíso en el más allá. La sociedad a la que pertenece y que debería comprender y compensarla por las raíces de su locura no le deja escapatoria. Pero no es solamente ella la irredenta, sino que todas las mujeres que están en prisión, incluso aquellas que lo están por un delito menor y con una breve condena, están abocadas a regresar a la cárcel o a perecer en el exterior. De algún modo son más libres entre rejas que en «libertad», porque sólo existe un destino para ellas; ser eternamente explotadas, utilizadas y tratadas como bienes de intercambio.

Frente a ese destino cruel, los personajes femeninos no aparecen como inconscientes de su situación, muy al contrario, conocen la realidad en la que se hallan, saben cómo podrían luchar contra ella, pero todos los caminos posibles se les van cerrando y, cuanto más lúcidas son, cuanto más claramente perciben su realidad, más abocadas parecen a la alienación o a la muerte.

El largo recorrido que hemos hecho desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX, muestra un gráfico que se inicia con una línea ascendente que, a mediados de los años setenta, se quiebra e inicia un descenso vertiginoso. No parece, en el momento presente, que haya ninguna vía de esperanza que permita a esa línea recuperar la dirección ascendente. La esperanza que estaba puesta en la formación de la mujer y, por ella, en la intervención de ésta en los asuntos públicos, se ha interrumpido. No es la educación lo que permite a la mujer ejercer un papel digno en la

sociedad.

Las sociedades árabes que retratan estos relatos no aparecen como dotadas de verdadera cohesión, no parecen poseer un sistema de valores claro, sino aquél que se refiere a la más elemental de las supervivencias, y aún la supervivencia se plantea a niveles mínimos. Son sociedades desestructuradas, en las que las mujeres son las víctimas más significativas, pero donde los varones tampoco presentan un verdadero rostro humano. En la medida en que la literatura refleja una interpretación de la realidad, esa interpretación no deja mucho espacio a la esperanza.

CAPITULO VII

EL YO PERDIDO Y ¿HALLADO?

«Enigmas» de Iliya Abu-Madi¹

La literatura que se genera en la emigración norteamericana (*Mahyar*) a comienzos del siglo XX, a la que ya he aludido en capítulos anteriores, supone, tal vez, el primero de los grandes cambios que habrían de producirse en la Literatura árabe contemporánea a lo largo de todo ese siglo, proporcionándole la madurez de pensamiento, contenido, imágenes y formas de que goza en la actualidad. Si la prosa sufre un vuelco importante, no es menor la transformación de la poesía.

Entre los escritores emigrantes, una de las figuras más señaladas del grupo *Al-rabita al-qalamiyya* (Liga literaria) en la expresión poética es, sin duda, Iliya Abu-Madi². Nacido en Líbano en 1889, tras una estancia de algunos años en Alejandría, emigra a Estados Unidos, estableciéndose en Cincinnati en 1911 y, algo más tarde, en 1916, en Nueva York. En una de sus más conocidas colecciones poéticas, *Al-Yadawil* (Los arroyos), publicada en 1927, se contiene el que posiblemente sea su poema más famoso *Al-Talasim* (Enigmas)³.

Este poema río⁴ está construido sobre cuartetos que constituyen una serie de preguntas cuya única y constante respuesta la da un obsesivo estribillo que nada resuelve. Los cuartetos a su vez se ordenan en una especie de pieza teatral, con varios actos o escenas, según se quiera, donde un nuevo Segismundo se interroga e interroga a la Naturaleza y a la obra del hombre sobre su propio sentido, sobre el sentido de la vida y de la muerte. El diálogo del poeta con los diversos elementos a los que se dirige es, inevitablemente, un monólogo y, como era de esperar por otra parte, sus preguntas sólo consiguen una respuesta negativa que sólo añade incertidumbre y angustia.

¹ Dedico este capítulo a la memoria de Nayib Abumalham (1914-1994).

² Rosa-Isabel Martínez Lillo, *Cuatro autores de la «Liga Literaria»*, Cantarabia, Madrid, 1994, pp. 57-68.

³ Iliya Abu-Madi, *Al Yadawil*, Dar al-'Ilm li-l-malayin, Beirut, 7ª ed. 1968, pp. 139-177. La traducción del poema es mía sobre el texto árabe y sobre la traducción española de Nayib Abumalham, en su Tesis Doctoral, *Elia Abu Madi, gran poeta árabe de ultramar*, Granada, 1976, pp. 221-243. Este texto se ha venido traduciendo por *Talismanes*, sin embargo considero que se compadece mejor con el sentido del poema la traducción por *Enigmas*, sentido que también tiene la palabra árabe. Véase un fragmento en la *Antología* de Leonor Martínez Martín, p. 90, quien también prefiere este título.

⁴ Este asunto aparece tratado, desde otra perspectiva, en Montserrat Abumalham, «Religión, mito y leyenda en autores del Mahyar», *Mito, religión y superstición en Literatura árabe contemporánea*, Cuadernos 'Ilu, Revista de Ciencias de las Religiones, nº 1, (1998) pp. 53-63.

Por otra parte y desde el punto de vista formal, a las primeras cuartetos construidas sobre frases breves, le siguen otras, cada vez más extensas y de sintaxis más compleja, que podrían reproducir una forma de pensamiento más elaborada según la historia del hombre avanza. Dicho de otro modo, las preguntas más arcaicas se resuelven por medio de interrogativas simples y, según la experiencia y el desarrollo del pensamiento avanzan, las preguntas se vuelven más complejas y el modo de expresión también, aunque la incertidumbre final permanezca. Es como si nos señalara que lo que importa no es tanto plantear cuestiones muy elaboradas sino la permanente duda y la ausencia de seguridad en la que se desarrolla la vida humana.

Aún cuando el poema sea obsesivo y reiterativo y, tal vez, excesivamente extenso, no por ello es un poema cerrado. La incertidumbre que proporcionan las preguntas y su respuesta siempre ambigua deja los temas y motivos abiertos. Temas y motivos eternos y sin solución.

No obstante, parte de su carácter abierto se lo debe, no sólo a la falta de soluciones, sino a una exigencia ética que subyace a todo el poema. Algunos de los temas son, en realidad, respuestas que los hombres se han dado, pero el poeta vuelve a preguntar por esos asuntos, porque las respuestas acuñadas no le sirven. Ve en ellas una forma de encubrimiento, un cierto engaño, pretendido o no, y desea, al menos, aportar una crítica que pueda llegar a proporcionar una nueva respuesta más satisfactoria o más justa.

Las primeras preguntas del poema son ésas, a la vez, simples y complejas que se resumen en ¿quién soy, qué hago aquí, de dónde vengo?. Esas primeras interrogaciones que, por otra parte, constituyen una de las preguntas básicas que los hombres de todos los tiempos se han formulado y a las que quizá los poetas, más que los filósofos, han otorgado una cierta respuesta⁵, de forma inmediata, tienen que ver con el espacio y con el tiempo, así como con el destino. En cuanto el destino se hace presente en el poema, aunque sólo sea en el plano de la duda, inmediatamente arrastra a otra duda aún más lacerante: La pregunta por la libertad, en contradicción con la añoranza de un útero materno o cósmico. Es decir, el poeta se debate entre la seguridad y el refugio de la preexistencia, del hombre como proyecto, tal vez, simplemente habitante del pensamiento, o el hombre en la existencia, luchando con sus incertidumbres y ejerciendo su libertad:

Vine, no sé de dónde, pero llegué.

Ante mí vi un camino y caminé

⁵ Véase Antonio Blanch Xiró, *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, 1995, p. 37 y ss.

y seguiré caminando quiera o no.

¿Cómo vine, cómo vi mi camino?

No sé

¿Soy nuevo o antiguo en esta existencia

soy libre y emancipado o un preso encadenado.

Soy yo el que conduce mi vida o soy conducido?

Tengo la esperanza de saberlo, pero...

No sé

Mi camino, ¿cuál es mi camino? ¿es largo o corto?

¿Asciendo o me precipito por él y me hundo?

*¿Camino yo por el sendero o el sendero se desliza,
o estamos ambos parados y el destino es el que corre?*

No sé

¡Ay de mí!, cuando yo estaba en un mundo escondido y seguro,

¿me veíais como si supiera -mientras estaba enterrado-

que un día aparecería y sería

o tal vez parecía como si nada supiera?

No sé

¿Siquiera me veíais -antes de ser persona completa-

me veíais como una nebulosa, me veíais ser algo?

¿tiene este enigma respuesta o será eterno enigma?

No sé... y ¿por qué no lo sé?

No sé

Abu Madi está, pues, planteando aquellas cuestiones que se refieren a la pre-existencia y que sólo pueden ser respondidas mediante un lenguaje metafórico, al modo en que lo resuelven las

diversas religiones⁶, de ahí que el poeta más adelante se dirija también a los hombres de religión en busca de respuestas.

Las preguntas se suceden o se desgranán como cuentas de un collar derramadas a las orillas del mar. El mar con su apariencia de infinitud y eternidad, con sus cambios de humor, con sus mareas y fondos abisales que encierran vida y que aparece, una vez más y como en muchos otros ejemplos literarios, como contrafigura del ser humano, es elegido por el poeta en primer lugar como escenario de sus inquietudes. El mar, no sólo como símbolo del hombre aislado, aparece también, en una personificación constante, como el lugar de los deseos amorosos, de las ambiciones de gloria y poder o como esa superficie serena y falaz que encubre a la muerte y la guerra. Por otra parte, el mar es el lugar de cuyas espumas nace la vida que se derrama sobre la tierra, en las distintas subidas y bajadas de las mareas, que recuerdan el sucederse de las generaciones. Pero es también de donde procede el agua que permite que la tierra fructifique. El mar fecunda a la tierra y sostiene a la vida sobre ella. Sus aguas salobres transformadas en nube, en lluvia y en río encierran el secreto de los ciclos de la vida y de la Naturaleza.

Todo aquello que engendra vida también lleva a la muerte y produce monstruos. El mar es el lugar perfecto para la existencia de dragones terroríficos, mensajeros del terror y de la muerte. El poeta, pues, no sólo hace una reflexión acerca de los orígenes del hombre y de la vida, sino que recogiendo los más antiguos mitos y modelos construye una serie de símbolos que dan nuevo sentido a las explicaciones más arcaicas acerca de la contingencia del ser humano y de sus pasiones. Así el mar aparece también como límite, límite a su vez limitado, falto de libertad, encerrado en sí mismo, a pesar de su anchura en apariencia carente de fin.

El mar

Un día pregunté al mar: Mar, ¿soy yo de ti?

¿Es cierto lo que algunos cuentan de ti y de mí,

o te parece que pretenden calumnia, mentira y falsedad?

Sus olas se rieron de mí y dijo:

⁶ E. Trías, *La razón fronteriza*, Barcelona, 1999 o su librito más reciente, *Por qué necesitamos la religión*, Barcelona, 2000. Aunque Abu-Madi no comparta con Trías el optimismo que éste demuestra acerca de lo que las religiones pueden enseñar.

No sé

*Mar, ¿sabes cuántos milenios han pasado sobre ti?
¿sabe, tal vez, la playa que yace junto a ti?
¿saben los ríos que de ti salen y vuelven a ti?
y ¿qué dijeron las olas al revolcarse?*

No sé

*Eres un prisionero, mar, y qué grande es tu prisión.
Tú como yo, oh poderoso, no eres dueño de ti;
Mucho se asemejan tu estado y el mío, tus excusas y mis excusas.
¿Cuando escape de mi prisión, te liberarás tú también?...*

No sé

*Envías las nubes que riegan nuestra tierra y los árboles.
Te devoramos y decimos comer frutos.
Te bebemos y decimos beber lluvia.
Cuando lo decimos ¿acertamos o erramos?*

No sé

*Pregunté a las nubes del espacio si recordaban tus arenas,
al árbol frondoso si sabía de tus favores,
si las perlas en los cuellos recordaban que venían de ti,
Tal vez me lo imaginé, pero dijeron:*

No sé

*Mientras danza la ola, en tu abismo hay una guerra sin fin.
Crías pececillos, junto a monstruos depredadores;
en tu seno conviven muerte y hermosa vida.
¡Ay de mí, ¿eres cuna o sepultura?*

No sé

*Cuántas jóvenes como Layla y mancebos como Ibn al-Mulawwah⁷
dejaron sus horas en tu playa; ella sus quejas, él sus explicaciones.
Si él hablaba, ella le atendía. Si ella decía, él cantaba.
¿El rumor de las olas es un secreto que ambos perdieron?*

No sé

*¡Cuántos reyes, en tu entorno, levantaron cúpulas
y, al llegar la mañana, no quedaba sino niebla!
¿Regresarán, mar, algún día o no tienen ya retorno,
están quizá en la arena⁸? La arena dijo: Sin duda yo...*

No sé

*En ti, como en mí, oh poderoso, hay conchas y arena,
pero tú no tienes sombra y yo dejo sombra sobre la tierra,
tú tampoco tienes seso, mar, y yo tengo inteligencia,
¿por qué, escucha, yo paso mientras tú permaneces?...*

No sé

*Libro del destino, dime ¿tiene él un antes y un después?
¿soy yo una barca, en tanto fluye él sin límites?
¿no tengo yo objetivo, aunque el destino, en mi caminar, tenga sus metas?
Ojalá supiera, pero, ¿cómo saber?*

No sé

⁷ Se refiere a los célebres amantes Maynun y Layla, representantes del amor `udrí, caracterizado como amor platónico o cortés. Véase Mahmud Sobh, *Historia de la Literatura árabe clásica*, Madrid, 2002, pp. 375-381.

⁸ La pregunta por la pérdida de los reinos que recuerda el motivo clásico del *ubi sunt*, aquí aporta una resonancia más, llevándonos a la época preislámica en la que la pregunta por el destino de los difuntos no se veía compensada por la esperanza de una vida eterna. Recuerda en cualquier caso al célebre verso de Al-Jansa' en una de las elegías por la muerte de su hermano Sajr: *¿Va a estar en su sepulcro día y noche?*; véase J. Sánchez Ratia, *Treinta poemas árabes en su contexto*, Madrid, 1998, pp. 30-31. Véase también M. Abumalham, *Poesía árabe y muerte: del dolor al sarcasmo*, en F. Díez de Velasco (ed.), *Miedo y Religión*, Madrid, 2002, pp. 343-364.

*En mi pecho, mar, hay secretos maravillosos
a los que cubrió un velo; yo mismo soy ese velo,
y cuánto más me acerco más lejos están.
Me miro y cuando casi sé...*

No sé

*Yo, mar, también soy un mar, cuyas costas son tus costas,
entre el mañana ignorado y el ayer; y ambos te abarcan.
Ambos somos una gota, mar, de éste y aquél.
Pero no me preguntes qué es el mañana ni qué el ayer, yo...*

No sé

Las respuestas a estas preguntas sin final parecen estar en el origen de las religiones. En buena medida, creencias o ideologías tratarían de dar una réplica válida a la angustia de la existencia y se alimentarían del silencio del misterio ante las súplicas de los creyentes.

Abu-Madi, perteneciente a una tradición monoteísta cristiana y nacido en un país en donde se reúnen manifestaciones monoteístas como el Judaísmo y el Islam, escoge como segundo escenario de sus reflexiones un símbolo religioso: El convento.

En este punto, hay que señalar que ese símbolo no es gratuito, no ya porque el autor sea cristiano o porque se encuentre inmerso en una cultura marcada por tradiciones monacales y eremíticas, sino porque sobre él también pesa el idealismo romántico de la integración del hombre en la Naturaleza, como verdadero templo de la divinidad, y el consecuente rechazo de la institucionalización de lo religioso o un cierto anticlericalismo heredado del siglo XIX y de la realidad de la influencia, a veces nefasta, de las diversas iglesias y confesiones en su tierra natal.

A esta necesidad de la armonía del hombre con la Naturaleza⁹, hay que sumar otra idea que la acompaña con frecuencia; la de la fraternidad entre los hombres. El regreso a una vida natural no sólo pone al hombre en contacto con lo divino, con el misterio y, por lo tanto, con la Verdad que resuelve las dudas e incertidumbres, sino que dota al hombre de su auténtica dimensión,

⁹ Véase el prólogo de Pedro Martínez Montávez a Montserrat Abumalham, *¿Te acuerdas de Shahrazad?*, Madrid, 2001

contribuyendo al surgimiento de una humanidad nueva más solidaria¹⁰. Así, el apartamiento de los monjes en sus cenobios aparece a los ojos del poeta como un pecado mayor y sin remisión posible. Como el pecado de orgullo y egoísmo que aparta definitivamente al hombre de Dios y de la felicidad, bajo la ficción de una total entrega.

En este punto, hay que señalar que la disposición de los diferentes cantos y sus títulos no es tampoco algo que se produce por azar. La pregunta por la existencia y su sentido abre el poema, junto con las demandas acerca del espacio y el tiempo. A esa introducción, primeros interrogantes y básicos, sigue la reflexión en torno al símbolo del mar. El mar es uno de los lugares clave, en el ámbito de los simbolismos, para los procesos iniciáticos. Así, atravesado el mar, el poeta se presenta ante uno de esos lugares donde parece residir la «sabiduría». El convento representaría el espacio en el que se refugian aquellos de entre los hombres que han recibido una iluminación especial, que han hecho un catecumenado que los ha llevado al acceso al conocimiento y por lo tanto deberían poseer las respuestas definitivas. Sin embargo, allí tampoco existen.

El convento

*Me dijeron: En el convento están los que alcanzaron el secreto de la vida;
pero yo no encontré allí más que mentes petrificadas
y corazones de los que se borró la esperanza; un despojo.
¿Soy yo el que está ciego o lo están los demás?...*

No sé

*Se dijo: Sé que los dueños de los secretos viven en celdas.
Dije: Si dice verdad quien dice, es un secreto a voces.
¡Sorprendente! ¿cómo pueden ojos velados ver el sol,
mientras ojos sin velos no lo ven?...*

No sé

Si el apartamiento es ascetismo y virtud, el lobo es monje,

¹⁰ Este tipo de planteamiento es común a Nayma, como se veía en el *Reloj de cuco*, y a Yubran Jalil Yubran como puede apreciarse en su obra *El Profeta*, trad. Española de F. Corriente y M. Sobh, Madrid, 1983.

*y la guarida del león es un convento digno de veneración.
¡Ay de mí! ¿ese apartamiento mata o da vida a las virtudes?
¿podrá borrar un pecado, si él mismo lo es?...*

No sé

*Vi en el convento rosas entre espinas
conformarse con agua salobre, tras probar el fresco rocío.
A su alrededor hay luz de vida y se contentan con la oscuridad.
¿Es sensato matar el corazón a fuerza de conformidad?*

No sé

*Como un alegre amanecer, entré al convento una mañana
y como noche cerrada lo abandoné al atardecer.
En mi alma había una pena y, luego, fueron más.
¿Del convento o de la noche procede mi dolor?*

No sé

*Entré al convento a preguntar a los ascetas,
pero ellos, como yo, estaban inmovilizados por la duda,
la indiferencia los dominaba y a ella se entregaban,
sobre la puerta estaba escrito*

No sé

*Es sorprendente; el místico asceta, ser inteligente,
abandona el mundo y, con él, todas las bellezas del Creador,
para buscarlo en un lugar desierto.
¿Ha visto en el desierto agua o un espejismo?*

No sé

*Cuánto polemizas, asceta, acerca de la absoluta verdad;
si Dios hubiera querido que no ansiaras las cosas buenas*

te habría construido sin seso y sin espíritu.

Lo que haces es, pues, pecado... Dijo: Realmente yo...

No sé

¡Tú que huyes! es vergonzosa tu huida.

Nada bueno hay en lo que haces, ni siquiera para el desierto.

Eres un criminal y ¡qué criminal! Un asesino sin causa.

¿Puede Dios tener clemencia y perdonar algo así?

No sé

La imagen romántica del hombre en armonía con la Naturaleza se completa en la siguiente escena, en la que el poeta se sienta entre las tumbas. El desasosiego de las dudas parece tener su respuesta pacificadora en la calma de la muerte, en el silencio del cementerio. Allí donde todo se ha consumado y se alcanza, por fin, la verdadera paz. La paz definitiva que es renuncia a las ambiciones del mundo, a las pasiones. La corrupción del cuerpo que iguala a ricos y pobres es el final absoluto o ni siquiera, pues la duda permanece. La paz, sin embargo, parece mantenerse por esa promesa o anhelo de resurrección, de vida eterna que las religiones predicán. Después del viejo tema del *ubi sunt*, esa eternidad del hombre que no es sino una negación de lo evidente de su contingencia, desemboca en una nueva duda, aún más terrible, que plantea qué se hará de la identidad humana más allá de la muerte. El hombre, situado en el otro lado, ¿es un niño de nuevo, es un adulto? ¿Si en vida no se reconocía a sí mismo, cómo se ha de reconocer tras la muerte?

Entre tumbas

Me dije, estando entre tumbas,

¿se puede ver paz y sosiego sino es entre las fosas?

Mi alma apuntó: Los gusanos tienen donde roer en las cuencas de los ojos.

Luego añadió: A ti que preguntas, de verdad yo...

No sé

Mira como todo se iguala en este lugar;

*se confunden los restos del esclavo con los del rey,
aquí se aúnan el enamorado y el que odia,
¿no es ésta la más completa igualdad? y mi alma dijo...*

No sé

*Si la muerte es castigo ¿cuál es la culpa de la pureza?
Si se trata de una recompensa ¿cuál el mérito de la lujuria?
Y si no es ganancia ni pérdida,
¿a qué vienen esos nombres de pecado o virtud?*

No sé

*Tumba, habla. Contadme, despojos.
¿Acabó la muerte con los sueños? ¿ha muerto el amor?
¿quién lleva muerto un año y quién un millón,
o es que el tiempo en las tumbas se convierte en nebulosa?*

No sé

*Si es la muerte un sueño, al que sigue largo despertar,
¿por qué no continúa ésta hermosa vigilia nuestra?
¿y por qué el hombre no sabe cuál es el momento de partir
y cuándo se desvela el secreto y conoce?*

No sé

*Si la muerte es un dormir que colma el alma de paz;
si es libertad, no prisión, si es comienzo, no final,
¿por qué prefiero el sueño y no ansío morir
y por qué los espíritus sienten de ella temor?*

No sé

*Tras la tumba, después de la muerte, ¿hay resurrección,
vida y eternidad, o acabamiento y desaparición?*

¿Son ciertas las palabras de la gente o son falsas?

¿Es verdad que algunos saben?...

No sé

Si tras la muerte resucito en cuerpo y alma

¿te parece que resucitaré en parte o entero?

¿Crees que resucitaré como un niño o lo haré como un hombre?

¿Me reconoceré, tras la muerte, a mí mismo?

No sé

Amigo mío, no me des esperanzas de rasgar el velo.

Después del tránsito, mi entendimiento no se ocupará de lo externo.

Si hoy que comprendo no sé cuál es mi destino,

¿cómo sabré, después de muerto, cuál es mi camino?

No sé

Parece que tras la muerte las preguntas deberían definitivamente cesar, pero un viejo tema literario surge y completa la siguiente escena. Es el tema de las obras del hombre. La única inmortalidad posible es, en definitiva, aquello que queda tras la su muerte y desaparición y perpetúa la memoria. ¿Cuál es el rastro que deja tras de sí el hombre? De ahí a la pregunta por la dignidad humana y su medida. ¿Son las grandes obras las que contribuyen a dejar memoria, a preservar la fama? ¿No son igualmente válidas las vidas modestas, grises o desconocidas que no dejan rastro de su paso por la Tierra? La dignidad no atiende a clases sociales, al poder o a la opulencia. Si todos los seres humanos son iguales qué diferencia existe entre los que viven en palacios y los que habitan en chozas:

El palacio y la choza

Vi un alto palacio de elevadas cúpulas

y dije: Quien te construyó lo hizo para que acabaras en ruina.

Tú eras parte de él, pero no sabes cómo desapareció

y él tampoco sabe qué encierras ¿o lo sabe?

No sé

*¡Proyecto! eras una quimera antes de que te diseñaran tus constructores.
Eras sólo una idea en un cerebro al que cubrieron las sombras,
eras el deseo de un corazón al que devoraron los insectos.
Tú eras el arquitecto que te trazó o no, no...*

No sé

*Cuántos palacios imaginó su constructor para durar y permanecer,
plantados como cimas de montes, excelsos como las estrellas,
pero el tiempo arrastró su cola sobre ellos y ahora son sólo rastros,
¿por qué construimos y por qué construimos para que se destruya?*

No sé

*Nada hay en el palacio que no se halle en una humilde choza,
aquí y allá soy un esclavo entre la duda y la certeza
y prisionero para siempre de ambas: la noche y la clara mañana.
¿Soy yo en el palacio o en la choza más refinado?*

No sé

*Ni en la choza ni en el palacio de mí puedo huir.
Imploro y temo, me compadezco y me enojo,
ya sea mi ropa de seda dorada o de cáñamo.
Y, ¿para qué quiere ropas el desnudo?*

No sé

*Pregunta a la aurora: ¿Tiene la aurora barro y mármol?
Pregunta al palacio: ¿No lo ocultan, como a la choza, las tinieblas?
Pregunta a las estrellas, al viento, al llanto de las nubes:
¿Veis las cosas como yo las veo?*

No sé

Si las obras, destinadas a arruinarse, no dan medida del paso de los hombres por la vida, ni tampoco dan exacta razón de su esencia, tal vez, la memoria pueda apoyarse en algo tan sutil como las ideas, los pensamientos, los proyectos o las reflexiones. ¿Son los deseos mismos los que permiten conservar el recuerdo del hombre? ¿Los deseos son algo, como las ideas, que pueda dejarse en herencia a las generaciones venideras?:

El pensamiento

*Tal vez un pensamiento cruzó el umbral de mi alma con claridad,
y yo lo creí mío. Pero apenas se asentó, desapareció
como un fantasma se refleja en un pozo un instante y, luego, desaparece.
¿Cómo vino y por qué huyó de mí?*

No sé

*¿Lo has visto acaso navegar sobre la tierra de un alma a otra?
¿algo lo apartó de mí y no quiso quedarse
o, tal vez, lo has visto pasar por mi alma como yo atravieso un puente?
¿es posible que antes que la mía otra alma lo viera?*

No sé

*¿Lo has visto, como un relámpago, brillar un instante y desaparecer?
¿Tal vez lo viste como un ave enjaulada que, al fin, echa a volar,
o lo viste como una ola que se inclina hacia mi alma y se hunde?
Tal vez yo lo ande buscando y está en mi interior,*

No sé

Si no son las grandes obras, si no son las grandes ideas las que dan sentido a la vida humana, porque desaparecen como relámpagos absorbidas por la niebla del olvido, tal vez el sentido esté en esa lucha diaria, recóndita, común y que no se desarrolla en el campo de batalla, sino más bien en

los actos de cada día, en las pequeñas cosas por las que los seres humanos se afanan y en las que ponen sus esperanzas más simples.

No son los grandes sueños utópicos ni las proezas dignas de ser cantadas en una epopeya, más bien la medida del hombre es una miserable pelea, sin gloria y sin medallas, que se libra en las calles de las ciudades y en el ejercicio de los oficios más corrientes¹¹. Las grandes respuestas, que nunca aparecen, se resumen, al final, en una especie de burla o de sarcasmo de esa divinidad creadora que le ha dado al hombre ansias de eternidad y de grandeza, cuando lo único que de verdad posee es una vida breve, sin grandes logros ni grandes metas. El hombre es un enigma, cuya magia es un misterio nunca resuelto, a imagen y semejanza de quien lo creó.

Duelo y combate

*Doy fe de que en mi interior hay un duelo y un combate.
Como un demonio me veo a veces y, otras, como a un ángel.
¿Soy acaso dos personas y ésta se niega a unirse a aquélla
o te parece que me equivoco en lo que veo?*

No sé

*Mientras mi corazón conversa, al amanecer, es como una fronda,
y en él hay flores, aves canoras y arroyos.
Cuando llega el atardecer, se vuelve inhóspito y seco como el páramo.
¿Cómo se mudó mi corazón de vergel en desierto?*

No sé

*¿Dónde fueron mi risa y mi llanto de niño,
dónde mi ignorancia y mi reposo de mozo bisoño,
dónde fueron mis sueños, que caminaban conmigo?
Todo ello se perdió, pero ¿dónde se perdió?*

¹¹ De esta misma visión de lo que es importante en la existencia humana participan los otros miembros de la *Rabita al-Qalamiyya*. Estas mismas ideas de con ligeras variantes las encontramos en Nayma y en Yubran.

No sé

Tengo fe. Pero no son mi fe y mi virtud como las que tenía.

Lloro, pero no como solía.

También a veces me río, pero ¿qué clase de risa?

¡Ay de mi vida! ¿qué lo mudó todo?

No sé

Cada día tengo una ocupación, a cada instante unos sentimientos.

¿Soy el yo que era hace noches y meses

o, al ponerse el sol, soy otro que a su salida?

Cada vez que pregunto a mi alma, me contesta:

No sé

Siempre que tuve algo lo desprecié

y, cuando lo perdí, lo deseé.

¿Qué me lo hizo amable, qué odioso,

soy yo la misma persona que se apartó de ello?

No sé

Tal vez, hubo alguien con quien viví, por un tiempo, en alegría y diversión,

o un lugar que fué para mí, con el paso del tiempo, entretenimiento y placer.

Desde lejos, me hace señas y me parece más agradable y más nítido que de cerca,

¿pero cómo permanece la imagen de algo ya desaparecido?

No sé

Tal vez se trate de un huerto cuyos árboles defendí toda mi vida,

impidiendo que nadie cortara una flor de él.

Las aves llegaron al amanecer y picotearon sus frutos,

¿es de las aves del cielo el huerto o mío?

No sé

*Tal vez lo que es malo para Zayd sea bello para Bakr,
y ambos disputan, mientras para Amr es una quimera.
¿Quién tiene razón en lo que pretende, ¡ay de mí!
y por qué no hay medida para la belleza?*

No sé

*He visto que la belleza se olvida, al igual que los defectos,
y el orto se desea igual que se desea el ocaso
y el mal y el bien he visto pasar y volver
¿por qué considero, pues, al mal un intruso?*

No sé

*La lluvia al caer lo hace contra su voluntad,
y las flores de la tierra esparcen su perfume a la fuerza,
no puede la tierra ocultar sus flores ni sus espinas
No preguntes: ¿Cuál de ellas es más deseable o más odiosa?*

No sé

*Tal vez las espinas se vuelvan corona de rey o de profeta.
Y sea la rosa adorno para el ojal de un ladrón o un pecador
¿Envidian las espinas, en el campo, a la flor brillante
o te parece que las menosprecian?*

No sé

*Tal vez las espinas que punzan mi mano me prevengan de un peligro,
mientras el veneno está en el perfume que penetra mi olfato.
Sin embargo, las rosas gozan del favor de mi aprecio y mi ley;
ley que puede ser injusta, pero...*

No sé

*He visto a las estrellas no saber por qué brillan.
He visto a las nubes no saber por qué son generosas.
He visto al bosque no saber por qué se cubre de hojas.
¿Por qué todos me igualan en ignorancia?*

No sé

*Cada vez que creí haber alzado el velo
y cada vez que creí que era mío el secreto, mi alma se rió de mí.
Descubrí desesperación y duda, sin encontrarme a mí.
¿La ignorancia es dulce o un infierno?*

No sé

*Es para mí un placer escuchar el trino de los ruiseñores,
el susurro de las hojas verdes, el murmurar del arroyo,
y ver a las estrellas, como antorchas, brillar en la oscuridad;
¿te parece que el placer viene de ellas o de mí?*

No sé

*¿Te parece que alguna vez fui melodía en una cuerda
o, tal vez, una onda en un río
o que estuve en una brillante estrella?
¿Fui perfume, susurro o brisa?*

No sé

*Dentro de mí, como en el mar, hay conchas, arenas y perlas.
En mí, como en la tierra, hay prados, llanuras y montes.
En mí, como en el espacio, hay estrellas y nubes y sombras.
¿Soy mar o tierra o espacio?*

No sé

Entre mis bebidas están néctar, vino y agua pura.

Entre mis alimentos carne, frutas y verduras.

*¿Cuántos seres en mi ser se han deshecho y mudado
en cuántos seres existe algo de mi ser?*

No sé

¿Soy yo más elocuente y dulce que el pajarillo del valle,

más seductor que la flor, si su perfume es más agradable?

*¿Soy más astuto que la serpiente o más asombroso que la hormiga,
o más insignificante y humilde que ambas?*

No sé

Todos ellos, como yo, viven. Todos, como yo, mueren.

Todos tienen qué beber, como yo, y, como yo, qué comer.

Todos velan y duermen. Todos hablan, todos callan.

¿En que me distingo de ellos? ¡ay de mí!

No sé

He visto a la hormiga procurarse el alimento como yo.

Ella tiene en la existencia objetivos y derechos como yo.

*A los ojos del tiempo, son iguales su silencio y mi hablar;
ambos, un día, nos convertiremos en...*

No sé

Soy como el vino y soy, a la vez, mi vino y mi jarra;

su origen está oculto como el mío y su cárcel es de barro como la mía.

*El lacre que la sella se le puede arrancar como a mí
sin que sepa por qué, y yo...*

No sé

*Se equivoca quien dice que el vino es hijo de la tinaja,
porque, antes de estar en el barro, estaba en las venas de la cepa.
Existía, antes que en las entrañas de la vid, en las nubes.
Sin embargo, ¿antes de eso, dónde estaba?*

No sé

*Hay en mi cabeza una idea, en mis ojos una luz,
en mi pecho esperanzas y en mi corazón sentimientos.
En mi cuerpo hay sangre que corre y se agita
Sin embargo, ¿antes de eso, cómo era?*

No sé

*No recuerdo nada de mi vida pasada.
No sé nada de mi vida por venir.
Tengo un ser, pero no sé en qué consiste.
¿Cuándo sabrá mi ser el misterio de mi ser?*

No sé

*He llegado y paso sin saber.
Soy un enigma. Mi marcha y mi llegada son un enigma.
El que logró este enigma es él mismo un confuso enigma.
No discutas; sensato es quien dijo que yo...*

No sé

Lo único semejante a una certeza que le queda al hombre es la afirmación de la duda y la noble exigencia de plantearse las cuestiones que, como respuesta, sólo lograrán mantener la duda viva. Entre todas las incertidumbres se cuelan aquellas que se refieren a la pre-existencia y a la post-existencia. En definitiva, las preguntas más constantes en el ser humano que siente la necesidad de trascender su existencia contingente y definida por el tiempo y el espacio. Abu-Madi recurre a

temas y motivos que se refieren a la afirmación de la corporeidad del ser humano, en un intento de abolir esa dicotomía cuerpo/alma que algunas religiones fomentan y que no resuelve la cuestión de que el hombre se reconozca a sí mismo fundamentalmente por medio de los sentidos y de su corporeidad. Dicho de otro modo, muchas de las imágenes se refieren a cómo será esa vida trascendente y a la creencia cristiana en «la resurrección de la carne», al tema del alma increada o creada y, finalmente, a la intervención divina en cada instante o en una creación eterna que simplemente se renueva. Por eso, al final del poema cuando el poeta admite que no hay respuesta cierta, el hombre y la divinidad aparecen uno a «imagen y semejanza del Otro» en un insoluble enigma.

La magia de este poema, en cualquier caso, no está en proponer una forma artística estrófica de rimas alternantes y rematada por ese infernal estribillo. Tampoco es su mejor aportación el ritmo acelerado y binario, siempre interrumpido por una pregunta o que mantiene siempre la cuestión en el aire para caer en el abismo de la incertidumbre con esa única respuesta: *No sé*. No es en ningún caso su mayor logro el acumular interrogantes básicos que, al mismo tiempo, demuestran la desconfianza más absoluta hacia las instituciones y ‘certezas’ creadas por el hombre para huir de la angustia.

El mayor logro de este poema, desde mi lectura personal, consiste en vestir el tema con un ropaje nuevo; esa forma estrófica, abandonando la vieja *qasida* monorrima, todavía en boga en el momento en que aparece este poema. Pero, al mismo tiempo, adornar el asunto con toda una serie de alusiones a temas, motivos, figuras e imágenes procedentes de la más clásica poesía árabe de todos los tiempos. De ahí que resuenen en el oído del árabe que oye este poema como una música conocida pero con nuevo ritmo. Constantemente aparecen destellos, aquí y allá, como esa alusión a Maynun-Layla, las tumbas de los príncipes idénticas a las de los esclavos, los conventos en medio del desierto, las nubes generosas que dan de comer, el mar y sus secretos, la búsqueda sin fin del conocimiento, la superación de la muerte que remiten, todas ellas, a elementos lejanos y cercanos en la poesía y en la cultura de la zona. Cada una de esas alusiones nos trae al poeta muerto de amor en época Omeya, al hombre preocupado por su existencia contingente que no conoce su futuro como el poeta preislámico Zuhayr ibn Abi Sulma, a la poetisa preislámica al-Jansa’ que se pregunta por la suerte de los que han muerto, al viejo héroe Gilgamesh corriendo aventuras para lograr la inmortalidad, a al-Mutabnabbi, el gran poeta de los árabes, definiéndose como hombre solitario, a Alejandro Magno preocupado por mantener viva su fama y su memoria. Todos estos

personajes se han movido en algún momento de la historia por el ancho espacio que conforma el Mundo árabe mediorienta y Abu-Madi se siente, a la hora de reflexionar acerca del hombre y de su naturaleza, representante de todos esos héroes y heroínas que han ido marcando a esa cultura milenaria, volviéndose universales.

De este modo, Iliya Abu-Madi, planteando las incertidumbres humanas, demuestra que el árabe no sólo se enfrenta a la misma angustia que todo ser humano, sino que es capaz de buscar en su fondo más antiguo las mismas preguntas y dejarlas sin respuesta como todos esos héroes de la antigüedad hicieron. Los héroes y la angustia compartidas convierten a este hombre árabe en el hombre universal.

CAPITULO VIII

LA ALTERIDAD SOSPECHADA Y EL ESPEJO DE LA PALABRA

En este capítulo, vamos a dedicar una cierta atención a dos textos, uno en prosa, un cuento de Emil Yusuf Awwad y otro poético de Antón Shammas. En ambos textos, que como tantos otros pueden sugerirnos múltiples lecturas, hallamos un modo de plantear el conflicto entre el Yo, el Tú, los Otros y el Nosotros.

En definitiva, nos adentramos en la experiencia humana de la búsqueda de identidad¹, ya sea desde la soledad autorreflexiva o desde la inmersión en lo social, que, por otra parte, supone uno de los puntos nucleares de casi toda la literatura árabe contemporánea, empeñada en la definición y redefinición de la arabidad, tanto individual como colectiva, como ya hemos podido ver en páginas anteriores.

Esta arabidad se plantea como necesidad vital, digna de ser descubierta por el hombre aislado, así como necesidad imperiosa que oponer, tal vez incluso enfrentar violentamente, al Otro/s que no forman parte de esa arabidad. Siempre en un movimiento de celo y recelo ante lo propio y lo ajeno.

El narrador, que nos sirve de apoyo para el comentario, parte de una experiencia mínima, anécdota casi intrascendente a primera vista: *El Yo se crea desde la vida cotidiana, de sus episodios a veces tan nimios que parecen insignificantes, pero de los que nos percatamos*², para plantear, de modo suave y ternurista acaso, la constitución de un Yo en soledad o en sociedad y multiplica sobre ese objeto las miradas del propio Yo, del Otro y del Nosotros.

Emil Awwad parece participar de la afirmación de Gurméndez acerca de que *el Yo que reflexiona tan sólo sobre sí mismo se destruye*³ o bien, con el mismo autor, compartir que *el Unico, el Solitario no puede ser nunca un individuo completo, porque ha perdido los lazos con la*

¹ Montserrat Abumalham, «Construcción simbólica de la identidad en el mundo árabe contemporáneo», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 5 (2000), pp. 7-23; «Literatura emigrante árabe: la búsqueda de una nueva espiritualidad», en *Mutaciones de lo religioso*, ed. Alfar Universidad, nº 100 (en prensa); *Simbolismo y migraciones en el Mundo Árabe*, en *Islam y la nueva Jihad*, Elio Masferrer Khan *et alii* (eds.), México D.F., 2002, pp. 17-29; «La construcción de la realidad desde la racionalidad poética», *Revista 'Ilu de Ciencias de las Religiones*, 6 (2001) pp. 201-220.

² Carlos Gurméndez, *El Yo y el Nosotros, egoísmo y altruismo*, Madrid, 1993, p. 56.

³ *Idem*, p. 57.

Naturaleza, con la propia materia, y su búsqueda de la verdad acaba por quemar su ser social⁴, pues, sin duda, son también los Otros quienes crean los sentimientos del Yo⁵.

La individualidad no se mide por la dosis de soledad que un hombre es capaz de aguantar, sino por la dosis de comunidad social que un hombre puede aceptar⁶. Así, el protagonista de la historia, como veremos, sale de su Yo ensimismado, aunque regresa a él periódicamente, para entrar en contacto con los Otros y, sobre todo, constituirse en individuo al sentirse responsable de la imagen que desempeña y transmitir un modo de identidad colectiva.

Esta cuestión de la identidad, además, se plantea de modo concreto y definido y el personaje del cuento se precipita sobre una imagen estática que lo define, evitándose la angustia de las mutaciones inevitables de la identidad. Dicho de otro modo, el autor, a través del protagonista de la historia, escoge una seña de identidad bien definida y, consciente, una vez más, de la extinción del modelo, la consagra como inmutable. De manera que Awwad se empeña en presentarnos una especie de estereotipo, no exento de ternura y humor, para definir la identidad de un varón árabe, frente a otros extraños.

Por su parte, en Shammas se produce una contemplación de uno mismo simultánea, en una especie de juego subjetivo/objetivo, en el que predomina la angustia de no llegar a saber si el ojo que objetiva es el del sujeto o el del objeto. Es una contemplación externa e interna a un tiempo, en la que hay como una tercera sombra, tal vez femenina, que contrasta el mirar del varón que se examina a sí mismo. Es una imagen de abandono angustiado, una imagen sin salida. Cerrada sobre el espejo y lo reflejado en él que no es otro que el mismo ojo que contempla.

Se trata, en medio de la búsqueda de un sí mismo, de la búsqueda de la expresión poética: en el fondo la única posible afirmación de la existencia del poeta es la consecución del poema que se vuelve esquivo⁷, mientras ese ‘ella’ (la inspiración?) se halla lejos, pero parece ser la sombra que ronda por la habitación que, hecha labios, se niega a hablar.

El poeta, encerrado en su habitación, especular en el fondo y la forma, da cuenta de sí mismo a través de algunos objetos que le prestan identidad y, de este modo, *el Yo se expresa a través de los objetos, porque nada de lo que hay en una casa es extraño a los seres que la habitan, y todo revela*

⁴ *Idem*, p. 59.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Idem*, p. 102.

⁷ Encontramos en este poeta palestino una forma de aproximación a la identidad que se asemeja grandemente a la identidad como creador/redentor que propone Bayati para el poeta. Véase el capítulo V.

*una biografía o una leyenda de las personas que la habitaron*⁸.

Vayamos, pues, con el relato de Emile Yusuf Awwad⁹. Se trata de una pequeña historia titulada *Ante el fotógrafo*¹⁰ (*Amama al-musawwir*), en la que el autor contempla a un personaje, Mansur al-Hiwari, hombre aldeano, en el momento en que ha recibido una carta de su hermano con una petición muy simple:

*Recibió Mansur al-Hiwari una carta de su hermano, el que había emigrado a América, en la que le pedía le enviara una fotografía suya sin tardanza*¹¹.

El autor o el propio personaje, se hace difícil separarlos ya desde estas primeras líneas, opinan que la demanda es sencilla, aunque difícil:

Era una petición bien simple, aunque difícil de cumplir. Tomó la carta y volvió a leer estas palabras:

La dificultad para saber porqué se presenta como compleja una tal petición proviene de cómo el personaje y su autor, así como otros personajes que intervienen en la historia, contemplan la propia imagen y la ajena y qué significado le otorgan. La carta del hermano de Mansur nos va acercando a la cuestión:

Dime que no has dejado de vestir con zaragüelles y bonete; esas dos prendas causan aquí hilaridad. Pero yo sigo gustando de ponermelas para recordar la aldea y, también, a los muchachos del pueblo. Tendrías que verme, cuando llega la noche, abriendo el armario, revolviéndolo todo y aspirando el perfume del hermoso pasado. Te ruego que me envíes tu fotografía. No estoy haciendo retórica cuando te digo que he visto miles de individuos con bigote, pero a mí sólo me gustan unos bigotes. Tus mostachos rubios, rizados, no tienen par. Poseen una fuerza y una belleza que provocan envidia. Ten la seguridad de que tu fotografía estará en el lugar principal del salón de mi casa.

⁸ C. Gurméndez, *Op. cit.* p. 15.

⁹ Emile Yusuf Awwad nació en Bahrsaf (Líbano) en 1925. Hermano de Tawfiq, de quien he comentado algún fragmento de sus *Molinos de Beirut*, se dedicó al periodismo y escribió una serie de colecciones de narraciones breves entre 1946 y 1986. Uno de sus cuentos, *La rosa roja*, ha sido objeto de traducción francesa, junto con otros cuentos (Michel Barbot, *Là haut sur la montagne*, Beirut, 1987) y de traducción española en M^a Jesús Viguera y Marcelino Villegas, *Narraciones árabes del siglo XX*, Madrid, 1969. Otros muchos de sus cuentos han sido traducidos a otras lenguas, entre ellas ruso, italiano y alemán. En noviembre de 1991, en Bahrsaf, tuve ocasión de compartir con él deliciosos desayunos de *za`tar bi-zzayt*, sobre un delicioso pan que él mismo traía caliente del horno, en casa de su sobrina Yumana Awwad de Arístegui.

¹⁰ Aparecido en la traducción de Barbot (texto bilingüe).

¹¹ La traducción de este cuentecillo es mía.

La primera afirmación relativa al atuendo tradicional ya nos pone en contacto con dos miradas diferentes; la del hermano que considera la visión que los americanos tienen acerca de los árabes vestidos a la usanza tradicional y la suya propia. A aquéllos les produce hilaridad, a él le devuelve al mundo de la nostalgia y la patria lejana, patria que es el lugar de la juventud y de las promesas. Pero interviene otro elemento, la mirada sobre aquél que va a recibir la carta y que posee los bigotes más notables que, quien escribe, recuerda. Además esos bigotes, por sí mismos, son señal de fuerza y belleza, pero tal fuerza y belleza provocan algo en una mirada que contempla: provocan envidia. Son un signo evidente de algo que no se alcanza aún.

Sigue Mansur reflexionando acerca de la petición y tomando iniciativas bien meditadas:

Mansur relejó estas líneas cien veces, sintiendo algo parecido a la felicidad.

Esta carta valía más que un cheque por mil dólares.

Mansur se sitúa frente a sí mismo, animado por la mirada de otro, y se siente feliz, más feliz que si hubiera recibido una inmensa fortuna. No es sólo apego a su figura, su figura con los mostachos rubios signo de fuerza y belleza es símbolo de algo más, por ello Mansur sigue contemplándose:

Se acercó al espejo a contemplarse, mientras se retorció las guías del bigote, con la cabeza levantada y el pecho inflado, sonriéndose a veces y frunciendo el entrecejo otras.

No es la mirada de un ‘narciso’ la mirada con la que Mansur se contempla a sí mismo reflejado en el espejo. Con una breve pincelada que describe un gesto, *la cabeza levantada y el pecho inflado*, Awwad nos está presentando a un individuo orgulloso de sí mismo. Pero no tanto por su personal valía o su buen porte, sino porque posee una señal distintiva, sus mostachos, que lo convierten en un modelo representativo de una colectividad. Por eso Mansur toma una decisión importante:

A la mañana siguiente bajaría a Beirut y se haría una fotografía. Los fotógrafos de la aldea no tienen ni idea de cómo tomar una foto bien tomada. Esta foto la tenía que enviar a América y tendría su emplazamiento en el lugar más noble de la casa, no le quedaba más remedio que enviar algo que quedara muy bien.

La decisión era arriesgada y necesitaba una consulta con persona de autoridad. Así Mansur va al alcalde a pedirle su opinión. No está en juego sólo la identidad individual, está en juego la identidad, el honor y la dignidad colectivas y, por eso el alcalde así lo entiende inmediatamente

y razona su consejo, poniendo el ejemplo de un infeliz que salió del todo desfigurado en una fotografía:

Pero, fue a consultar con el alcalde del pueblo y éste le dijo: Ve a Beirut. El fotógrafo de Beirut es un artista que sabrá tomarte la fotografía.. El te ayudará a componer el porte, te arreglará el cabello y los bigotes y te dirá qué postura has de tomar. La fotografía tiene sus reglas. No es como el fotógrafo que le sacó la foto a Abu-Yusuf. ¿Viste tú la fotografía de Abu-Yusuf? Una mano alzada y la otra caída. Un mechón de cabellos para la derecha y otro para la izquierda. Y eso no era todo. Tú conoces a Abu-Yusuf que es rubio y blanco como la nieve, pobre, en la foto era un negro, un negrazo como el carbón. Guárdate de cometer el mismo error. Tu fotografía ha de servir de alegría y orgullo para tu hermano y no dejes que los americanos se rían de nosotros.

La última frase es clave. No se podía cometer un error con esa fotografía porque si no los americanos terminarían riéndose de todos los de la aldea, de los del país y de todos los árabes en general. El buen resultado de la fotografía no sólo dependía de un fotógrafo experto, sino de que el modelo ofreciera su mejor aspecto. Por ello Mansur:

... abrió el armario y llamó a su hermana Ester:

- Toma y límpiame los zaragüelles y la chaqueta, plánchalos, cepilla el bonete y limpia los zapatos con grasa de almendras y no dejes de frotar hasta que brillen como un espejo.

De inmediato se metió al baño y se lavó con agua caliente y se frotó el cuerpo con estropajo hasta casi hacerse sangre, temeroso de que en cualquier rincón quedara la más mínima partícula de porquería. Luego, tomó un trozo de lienzo, lo empapó y sobre él puso un poco de sal y se frotó los dientes. Allí, entre sus incisivos, había uno quebrado. ¿Qué hacer con ese diente? Mantendría bien cerrada la boca y no se vería en absoluto. Le diría al fotógrafo que no había cosa que odiara más que ver la imagen de un hombre riéndose. El hombre, en una fotografía, ha de ser un hombre con todo lo que la palabra significa; grave, con el entrecejo firme, con señales en la mirada de dominio a pesar de las calamidades y, especialmente estos mostachos, y extendió la mano para atusarselos, no cuadran más que con una imagen heroica.

Cómo se concibe Mansur a sí mismo, en la imagen que habrá de dar en la fotografía, nos permite ver que el personaje se siente el héroe que representa a toda una nación, por eso mismo, el autor le escoge un nombre propio de un brillante guerrero, de un caudillo, *Mansur*, ‘el victorioso’. El es un mito encarnado y ese mito no puede aparecer con una imagen blanda o con una sonrisa bobalicona, sobre todo si esa sonrisa permite ver un defecto en su dentadura. Los héroes no tienen fisuras. Ha de aparecer como un hombre serio y cargado de preocupaciones, pero que hace frente a las calamidades con elegancia y sobriedad, características que adornan al modelo, al menos en el imaginario, del caballero del desierto. En definitiva, aparece el viejo héroe de las gestas preislámicas, el sufrido héroe de la poesía antigua, por eso él mismo califica su porte de ‘antari’, es decir el propio del poeta y forzado Antara de las antiguas gestas heroicas del hombre del desierto¹².

Puesto que las aguas lustrales antes de la batalla decisiva contra los monstruos son imprescindibles en el proceso de conversión en un héroe, así y tras asearse concienzudamente, en un ritual que se asemeja a una purificación, parte el hombre hacia Beirut en busca de un artista capaz de recoger en su placa todas estas señas de representación. Pero, la preocupación no le abandona, dada la grave responsabilidad que se juega en el asunto:

Ahí está, al día siguiente, en el autobús, camino de Beirut. Empezó a imaginar que ya estaba frente al fotógrafo. No hay duda de que los fotógrafos son incordiantes. Hablan sin cesar y sus manos parecen afectadas de movimiento continuo. Parecen creer que aquel que desea retratarse es un niño; haz esto y lo otro, ponte derecho, retrocede, adelántate unos pasos, retrocede otra vez y levanta la cabeza, abróchate la chaqueta, hincha el pecho, mira aquí, no te muevas. Ya te has movido, has quemado la foto...

Llegado a la gran ciudad, Mansur se enfrenta al dilema de escoger al fotógrafo. Pero uno de aquellos avispados comerciantes encontrará el modo de ganárselo y llevarselo como cliente. La fórmula que toca a la dignidad es la que gana:

El autobús llegó a la plaza del Bury en Beirut. Mansur descendió con la cabeza pesada de tanto pensar en el fotógrafo. Echó a andar sin rumbo fijo, pero, apenas se había aproximado al monumento a los mártires, cuando las

¹² Véase M. C. Lyons, *The Arabian Epic...*, vol. I. Pp. 94 y ss.

voces de los fotógrafos, apostados tras sus máquinas de madera de los comienzos de la historia de la fotografía, atacaron sus oídos:

-Profesor, por favor, hazte una fotografía.

-Hermano, sácate una foto de recuerdo.

-¿Effendi, permitís, que os tome una foto?

-Un segundo, bey. Gran jeque, no deseamos vuestro dinero, tan sólo deseamos tomaros una fotografía.

Miró hacia este último con el corazón palpitante:

-¡Deseas una foto mía!

-Si tú lo permites. Lo único que quiero es ponerla en el cristal de mi máquina como reclamo.

El fotógrafo se le aproximó contemplando sus mostachos:

-¡Dios bendito, qué bigotes más impresionantes!

Aquel pícaro había dado con el modo perfecto para ganarse a Mansur y aún encontró otro argumento mejor:

Mansur creyó en su palabra:

- Quiero tomarme una fotografía y, para que te des cuenta de la importancia del asunto, te voy a leer esta carta.

Cuando Mansur terminó de leer, el fotógrafo posó su mano sobre el hombro de Mansur y dijo:

Tú no me conoces. Yo soy el más grande de los fotógrafos del país. Miles de americanos han venido a que los fotografiara. Ahora, te ruego que te me entregues y me traspases todas tus preocupaciones.

Se remangó los brazos, se frotó las manos, tomó la máquina con una mano, alzó la otra y comenzó su tarea.

Retrocede unos cuatro metros.

El fotógrafo lo miró a través de la lente y fijó la máquina. Luego, se adelantó hacia él y le abrochó todos los botones de la chaqueta. Tomando un peine, le colocó los cabellos. Le atusó los bigotes y le dijo:

A partir de este momento se va a producir una escena jocosa en la que se cumplen todos los vaticinios de Mansur a cerca de la pesadez de los fotógrafos. Pesadez que por otra parte simboliza las terribles pruebas por las que el héroe atraviesa antes de alcanzar su propósito,

sólo que en clave de humor:

-Enderézate de modo natural y mírame.

El fotógrafo regresó junto a su máquina.

Mansur estaba perplejo ¿qué era eso de enderezarse con naturalidad? Se empezó a sentir rígido.

-Adelanta un pie al otro. Mansur lo hizo.

-Levanta la cabeza

-Ríete un poco.

Mansur sonrió a pesar suyo, componiendo una mueca de boca apretada y cerrada.

-Baja las manos

-Hincha el pecho.

-Adelántate un poco.

-No, demasiado.

Retrocede un paso.

-¡Bravo!

-Pon los hombros rectos.

-Inclina la espalda un centímetro.

-Te he dicho que te inclines, pero has bajado la cabeza también.

Mansur estaba a punto de arder, tieso como un monigote, bajo los abrasadores rayos del sol. El sudor le caía copioso y empezaba a sentirse fatigado, sin embargo, obedecía paciente las órdenes del fotógrafo, como un soldado obedece a su capitán.

El fotógrafo se dió cuenta de que Mansur no resistiría un minuto más y le gritó:

- Mira aquí. No te muevas. Uno, dos... ya te has movido, se quemó la foto.

-Después de toda esta tortura, ¿se ha quemado la foto?. Te ruego que te dejes de fotos artísticas y me tomes una a mi gusto y que Dios te lo recompense.

El fotógrafo se secó el sudor que le corría por la frente y le dijo:

-Está bien.

Entonces, Mansur, decepcionado, toma las riendas de su vida, de su identidad, de su dignidad. No deja que el profesional le componga una imagen diferente de la que él quiere dar. Al fin el

héroe es dueño de la situación:

Mansur volvió a plantarse en su lugar. Tras atusarse las guías de los mostachos, enarcó las cejas, levantó la cabeza con orgullo e hinchó el pecho. El fotógrafo tomó la instantánea.

Mansur cogió la fotografía sin poder creer que había salido y no se había quemado. La miró y a su mente volvió la frase: ¡Dios bendito, qué bigotes más impresionantes!. Colocó la foto en un sobre y la echó al correo. Hubiera querido viajar con ella y participar de la gloria que iba a disfrutar en el lugar más noble de la casa de su hermano en América.

Aquella sí era la fotografía deseada. Ella daría verdadera cuenta de la identidad individual y colectiva. Ella devolvería la consideración debida e impediría que los árabes aparezcan como ridículos ante los ojos ajenos. Mansur ha culminado con éxito su proeza. Este breve cuento, tocado de un cierto aliento nostálgico como ocurría con la obra de Frayha que comentaba unos capítulos atrás, parece señalar que, de alguna manera, en ese modelo del pasado se encuentra la verdadera identidad. Sin embargo, no es sólo un retorno al pasado, sino más bien la necesidad de encontrar elementos que acaben con la distorsión identitaria. Así hemos visto cómo en la ciudad, en el espacio del mundo contemporáneo cargado con sus avances técnicos, en el poder del dinero, el hombre no se halla a sí mismo. Es en ese símbolo de los zaragüelles y de los mostachos donde el hombre recupera una imagen de sí mismo que puede reconocer como propia y diferenciada y se ve como el viejo héroe de su larga historia sobre la tierra, como un Antara o como un Gilgamesh, como un beduino ante la torre de la Giralda, independientemente de que en su vida real sea esto o aquello, vista a la occidental o viva expatriado. En definitiva está recuperando el viejo concepto de *'ird*, el honor beduino¹³. Resulta difícil dar el salto entre la imagen y la realidad y no quedarse estancado en que la imagen es la que representa totalmente y de manera cierta a la realidad. La imagen es el síntoma. La imagen es el nivel del deseo, pero también el espacio confortable en que uno, ante una historia dura, de marginación y desprecio, se siente reconciliado con su pasado, incluso con su presente y trata de proyectar para el futuro.

Aquí es el individuo el que se presenta ante sí mismo, pero que al tiempo representa a la colectividad. Ahora me ocuparé del hombre solo, pero que, al igual que Mansur, siente la necesidad de salir de sí mismo de objetivarse y objetivar su lugar en el mundo. Si es poeta, como

¹³ Véase Bichr Farès, *L'honneur chez les arabes avant l'islam*, Paris, 1932.

lo es Shammās –como era Bayatī– no le quedará otro remedio que preguntarse por la función poética y su seña de identidad irá inmediatamente ligada, necesariamente ligada, a la inspiración poética, a la palabra creadora y transformadora del mundo. Resulta difícil distinguir entre autor y personaje. Awwād escogía el camino del humor, del aparente retrato de costumbres o de tipos. Shammās se representa a sí mismo en el juego del poeta abandonado en medio de las tribulaciones. Pero Shammās, como Awwād, podrían ser los dos Mansur y, al tiempo, el poeta que ha perdido la palabra. Ambos van en busca de una imagen de sí mismos que a la vez es una imagen colectiva y a la vez es una imagen transformadora: La realidad que los demás ven del mundo árabe, de los árabes, no es la auténtica. La imagen que han de ver es la imagen transformada mediante el uso de la palabra creadora.

El comentario que sigue se publicó en el Volumen de Homenaje a la Profesora Soledad Gibert¹⁴, pero estaba pensado para ocupar este lugar y por ello aparece de manera ligeramente distinta. No obstante, se mantiene la mayor parte del contenido con algunos añadidos, porque, cuando se me comunicó la decisión de dedicar un volumen de homenaje a la Profesora Gibert, inmediatamente acudió a mi mente una lejana lectura de sus diversos trabajos acerca del poeta andalusí del siglo XIV d.C. Ibn Jâtima¹⁵. En aquellas publicaciones y en algunas notas sueltas publicadas en la revista *Al-Andalus*, que he releído con gusto, se destacaba una serie de peculiaridades de la poesía tardía andalusí, que en su concepción estética mucho se asemejaba a esos dos oficios en los que los árabes también han sido y son maestros; la taracea y la orfebrería.

En los textos aludidos, Soledad Gibert, entre otras cuestiones, reflexionaba acerca de artificios retóricos como las figuras poéticas del *ṭaynīs* (alusión o metalepsis) o a los versos con «eco» o las «repeticiones», y sus posibles conexiones con figuras retóricas de otras literaturas hispánicas, la frecuencia de uso de estos recursos en poetas españoles de casi todos los siglos, hasta llegar a nuestros días, o su antigüedad. Pero, de forma especial, apuntaba en el comentario al empleo de estos recursos particulares que condicionan, más allá de la rima única obligada o del metro (complicaciones formales ya suficientes en sí mismas para demostrar el dominio de la forma en poesía árabe), terriblemente el oficio de poeta.

Insistía Soledad Gibert¹⁶, digo, en cómo estos recursos en buena medida, si bien embellecen al

¹⁴ Montserrat Abumalham, «El juego de los espejos y otros artificios poéticos», *Anaquel de Estudios Arabes*, vol. 11 (2000), vol I, pp. 37-45.

¹⁵ *El Diwan de Ibn Jâtima (Poesía arabigoandaluza del siglo XIV*, introducción y traducción Soledad Gibert, Barcelona, 1975; «Algunas curiosidades de la poesía árabe-andaluza», *Al-Andalus*, XXXIII, pp. 95-122.

¹⁶ Fallecida en 2007, sirva esta mención a sus trabajos como cálido recuerdo.

poema, desde una determinada estética, no es menos cierto que alejan el contenido y dificultan su comprensión o, desde otro punto de vista, pueden mostrar una falta de originalidad en las ideas y contenidos que se suple mediante la complicación formal. Es cierto que ella matizaba en sus trabajos mucho más todas estas afirmaciones de lo que hago aquí.

Recordando, pues, y releendo sus trabajos, me vino entonces también a la memoria el poemario de un poeta palestino contemporáneo que traduje hace algunos años y del que se han publicado, aquí y allá, algunos fragmentos¹⁷. Una de las características de aquel *Diwan*, publicado originalmente en árabe en Jerusalem en los años setenta, que podríamos achacar a influencia francesa, por ejemplo¹⁸, consistía en la constante ruptura de los esquemas formales de las palabras, su alargamiento, su quiebra interna, la repetición de sílabas con valor onomatopéyico, la suma de palabras y consecuente creación de compuestos en alguna medida aberrantes, etc. Este manejo «irreverente» de la estructura morfosintáctica y fonológica de la lengua se acompañaba, a lo largo de casi todo el poemario, con una disposición formal de los versos que acentuaba su intención sonora, como en el caso del poema siguiente:

.....
Pasó un cortejo de mujeres encinta
sobre sus cabezas llevaban cestas llenas de mejillas
y las sobrevolaban las aves del cielooooo
deseé que tus palmas cubrieran tus ojos
pero
ca
ye
ro
n
ante
ti
como perlitas -tás -tás -tás
que el estío picotea, mientras pa

¹⁷ En Pedro Martínez Montávez (ed.), *Taracea de poemas árabes*, Sevilla, 1995, p. 259; Montserrat Abumalham, «Selección de Poemas de A. Shammas», *Pliegos de Poesía Hiperion*, nº 3, Madrid, 1986, pp. 54-63.

¹⁸ Pensemos simplemente en el «Dadaísmo».

sa diciendo:

¡No hay quien compre un verso!

Pero, el poema de Antón Shammás¹⁹ que más claramente se dibujó en mi memoria fue el que sigue:

<i>Tú estás lejos</i>	<i>Todo en mi habitación,</i>
<i>en el absurdo, como el principio de un poema.</i>	<i>son labios</i>
<i>que quieren hablar y se pintan con el pincel del silencio.</i>	

<i>Sentado en un extremo del periódico,</i>	<i>como los zapatos</i>
<i>mientras tú andas por la imaginación descalza,</i>	<i>vacíos,</i>
<i>como unos guantes me siento</i>	<i>y la mano</i>
<i>se dispone a pasar, se resiste, desaparece, se esconde</i>	
<i>en caminos de perdido recuerdo.</i>	

	<i>Vuelve,</i>
<i>desde el fondo del verso, la rima,</i>	<i>se va</i>
<i>hacia atrás en el cuerpo del poema,</i>	<i>cruza</i>
<i>el puente de las primeras palabras,</i>	<i>se queda,</i>
<i>en el blanco de los vacíos, sola,</i>	<i>trae</i>
<i>la pluma del silencio</i>	<i>y me dibuja,</i>
<i>sobre el extremo del periódico,</i>	<i>sentado</i>
<i>como unos zapatos, mientras tú, en la imaginación, eres unos pasos</i>	
	<i>/fugitivos</i>

Cuando digo ‘se dibujó’ lo hago con expresa conciencia de que, aun cuando el contenido del poema me interesa para una consideración acerca de la contemplación objetivo/subjetiva del «yo poético», en realidad el primer impacto de este poema no es conceptual, ni siquiera sonoro, sino visual.

¹⁹ Nacido en Fassuta (Galilea) en 1950, es también un conocido periodista y narrador. Su novela *Arabescos*, originalmente escrita en hebreo, se publicó en español y otras lenguas, incluido el árabe, al final de los años noventa. Su *Diwan* fue traducido por el propio autor, al menos fragmentariamente, al hebreo y publicado en Israel. Actualmente reside en Estados Unidos.

Así como el primer fragmento que citaba era fundamentalmente un fragmento sonoro, este segundo poema posee una disposición plástica que es la primera que impresiona a los sentidos.

Si examinamos estos juegos retóricos, comparándolos con los de Ibn Jâtima que recogía la Profesora Gibert, notaremos algunas semejanzas, en particular, en el peculiar modo de componer poemas usando figuras retóricas como la del *taynîs al-tasrî*, en el que la semejanza de sonidos se encuentra al final del verso, donde, en palabras diferentes y correlativas, se repiten las dos últimas sílabas²⁰, creando un a modo de «eco»²¹.

El juego de Shammās con la ruptura de la palabra *cayeron*, que se desmembra letra a letra en cascada, como si las consonantes se precipitaran por una escalera, crea un juego visual y sonoro que se refuerza con la repetición de la última sílaba de la palabra *perlas*. Este juego me obligó a usar un diminutivo para reproducir, al menos en parte, ese efecto sonoro, aunque se perdió el efecto de gota de agua derramada, que tiene la repetición de la sílaba *lu'* de la palabra árabe *lu'lu'a*. De este modo, a un efecto visual sigue un efecto sonoro que a su vez lleva a una vieja metáfora en la que la gota de agua y la perla se confunden y remiten necesariamente la una a la otra, recobrando de este modo simple una imagen acuñada por siglos por la poesía árabe clásica, en la que perlas y agua se emparejan incesantemente²². En un poema, pues, aparentemente rompedor, sin embargo, se recupera una imagen del pasado que es una señal de identidad velada, encubierta, no tan visible como unos mostachos, pero igual de efectiva a los ojos de quien mira sabiendo.

El segundo poema de Shammās ni siquiera juega con los sonidos, sino que separa las palabras, creando un espacio vacío entre las dos partes de los versos que, poco a poco, terminan mezclándose como se verá más detalladamente. Sin embargo, podemos pensar que prima aquí el efecto visual sobre el sonoro y que de un poema con «eco» nos trasladamos a un poema en «espejo», pero no deja de ser un artificio que responde a una esencia muy semejante; la repetición. Y en este punto, no debemos olvidar que una figura reina en la poesía árabe, desde los tiempos más antiguos y probablemente ligada a una estética que hunde sus raíces en lo más profundo de las lenguas semíticas más lejanas en el tiempo, es precisamente el paralelismo, sea éste natural o antitético (*muqâbala* o *tibâq*). Si además atendemos al significado primero del término *muqâbala*,

²⁰ S. Gibert, *El Diwân de Ibn Jâtima...*, p. 39 y ss.

²¹ S. Gibert, *op.cit.*, señala las expresiones *al-wisâli sâli, li-l-yamâlî mâlî*, p. 39.

²² Las posibilidades combinatorias de términos como ‘agua’, ‘perla’ y ‘plata’ son infinitas. Véanse algunas de ellas en H. Pérès, *Esplendor de Al-Andalus*, trad. M. García-Arenal, 2ª ed. española, Madrid, 1990. Curiosamente en este completísimo estudio no se menciona más que indirectamente la relación entre agua y perla que, por otra parte, puede verse, entre otros muchos, en el «Poema de la Fuente de los Leones», trad. E. García Gómez, en *15 Siglos de Poesía Árabe*, Mª Paz Torres Palomo, Pedro Martínez Montávez *et alii*,

podemos pensar sin gran esfuerzo en una acción que remite a un movimiento de confrontación o puesta frente a un espejo.

El poema de Ibn Jâtima, aparte de esta complicación retórica, no posee ninguna innovación peculiar en cuanto al contenido. Es un poema amoroso del corte de cientos de ellos, producidos tanto en Oriente como en Occidente, y que han llevado a hablar de la insinceridad de esta poesía que no refleja sentimientos reales, sino que toma temas y motivos como excusa para un ejercicio de virtuosismo verbal²³.

La vida de Ibn Jâtima transcurre entre 1300 y 1369, una época turbulenta en la que se entrecruzan los afanes conquistadores e imperialistas de los soberanos meriníes del Norte de Africa, los de los reyes musulmanes de Granada y los de los reyes cristianos del Norte de la Península ibérica, que se disputan los mismos territorios que pasan de una mano a otra constantemente. Es una época también en que el reino de Granada ve procesos de usurpación del trono y exilio del monarca depuesto. Esta época revuelta e inestable posiblemente produciría en las mentes más lúcidas una sensación de pérdida de espacio vital y una cierta conciencia de que su identidad se hallaba en constante peligro, debatiéndose entre la asimilación con los habitantes del otro lado del mar o con la absorción por los vecinos del Norte.

La cultura en esta situación turbadora sufre un estancamiento. Aunque tal vez quepa preguntarse si la repetición de los modelos conceptuales de la poesía no supone un modo de aferrarse a aquello que más propio e identitario parece, y los poetas sólo, o precisamente por ello, se empeñan, como Ibn Jâtima, en los artificios del lenguaje. Pues no hay que olvidar que para la cultura árabo-islámica, desde sus inicios, la lengua árabe y sus bellezas formales son una seña de identidad de primer orden.

Anton Shammas es un poeta palestino, y no es necesario insistir en la pérdida de identidad del pueblo palestino en general, que lleva más de cincuenta años viendo recortado su territorio y, lo que es peor, no viéndolo reconocido como patria legítima. Shammas, que escribe tanto en árabe como en hebreo, lo que muestra su necesidad de integrarse en el entorno, finalmente tuvo que expatriarse, (una vez más a los Estados Unidos) de manera que se ha visto abocado a definir y redefinir su identidad. Su *Diwân* es todo él un gran grito de búsqueda de una identidad poética, como único reducto del hombre solo ante sí mismo. De manera que existe, a mi modo de ver, una cierta semejanza entre las situaciones histórico-políticas que, *mutatis mutandis*, nos permite hacer

Granada, 1988, pp. 244-245.

²³ *Op. cit.*, poema nº 26, p. 124.

un acercamiento de estas dos figuras como hombres de letras a la busca de una seña de identidad irrefutable. Quizá también de ahí venga esa necesidad de hacer tan suya la lengua que les da identidad que la convierten en un juego de ecos y espejos que les devuelva su propia imagen en riesgo de perderse asimilada o arrebatada.

Cuando nos enfrentamos a la literatura árabe contemporánea corremos el peligro de establecer conexiones con las modas de la literatura occidental, como argumento último de la búsqueda de nuevas dimensiones expresivas o en el tratamiento de los temas. No cabe duda de que, desde el movimiento romántico, pasando por el simbolismo, hasta el surrealismo y sus variantes intermedias, estos movimientos han producido un efecto de influencia directa sobre la literatura árabe del siglo XX. En este caso, el de Shammas, podemos rastrear en el movimiento surrealista o en el «Dadá» franceses elementos que pudieran ser el antecedente de estos ensayos poéticos de ruptura de la forma o de dibujo de formas extrañas que, más que las propias palabras, remitan a una realidad poética que se «retrata»²⁴ o se intenta aprehender como seña de identidad.

No obstante, incluso admitiendo esa conexión con el Dadaísmo, hay que señalar que este movimiento se produce en y tras la terrible experiencia de la Primera Gran Guerra (1914-1918) y que, lo que parece una ruptura formal con los compromisos del lenguaje poético o convencional, en realidad señala a una búsqueda de pureza y de identidad específica del hombre-poeta.

En este sentido, la poesía 'inocente', de la que puede ser un ejemplo magnífico el poema de Paul Eluard que sigue:

Amour des fantaisies permises

Du soleil

Des citrons

Du mimosa léger.

Clarté des moyens employés

Vitre claire

Patience

Et vase à transpercer.

Du soleil, des citrons, du mimosa léger

Au fort de la fragilité

Du verre qui contient

Cet or en boules

*Cet or qui roule*²⁵.

Ofrece una serie de semejanzas sonoras, gracias a las repeticiones y aliteraciones, y una imagen de vaso frágil en su disposición material, que remiten más bien a esa poesía pretendidamente ingenua, pero sobre todo, a un modo de escritura y uso del lenguaje que 'dibujan' ese vaso imaginario o subconsciente. Es decir, el poema, al igual que los de nuestros poetas Shammas e Ibn Jâtima, juega con impactos directamente dirigidos a los oídos y a la vista, para dibujar una imagen que sólo existe en el interior de la imaginación poética, una imagen que permita al poeta identificarse en un entorno hostil.

Del Dadaísmo se ha dicho en muchas ocasiones, como también de mucha de la literatura árabe de los años veinte del siglo pasado²⁶, que se veía fuertemente influida por los avances en la Psicología aportados por las obras de Freud o Jung. Es decir, por la consideración de la importancia del subconsciente, tal como la plantea el psicoanálisis, mostrándolo como el motor profundo de las acciones de los seres humanos y no tanto viendo a éstas como producto de una voluntad consciente.

Desde esta perspectiva y admitiendo que en la obra de Shammas pueda haber una resonancia de Dadaísmo o pensando que existe esa conexión sutil entre diversas mentes e imaginaciones poéticas que sufren el acicate de épocas hostiles y de pérdida del sentido y la identidad, no cabe duda de que el poema más significativo es el segundo, que, además de su lectura total puede ser sometido al ejercicio de supresión de alguna de las mitades del texto:

Tú estás lejos

en el absurdo, como el principio de un poema

que quiere hablar y se pinta con el pincel del silencio.

De la primera estrofa del poema resulta sencillo eliminar aquellas palabras del extremo de

²⁴ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, FCE, México, 1983, en particular Capítulo XIV.

²⁵ En M. Raymond, *Op. cit.*, p. 239.

²⁶ Esta cuestión se ha señalado repetidamente respecto a la obra narrativa de Mijail Nayma, por ejemplo.

cada verso que parecen allí ser un simple eco de las voces ya pronunciadas y que, por sí mismas, podrían constituir una estrofa separada y con pleno sentido:

*Todo en mi habitación,
son labios*

que quieren hablar y se pintan con el pincel del silencio.

Sin embargo, el poeta las mantiene alejadas del cuerpo de cada verso y como perdidas en el extremo de la línea, creando así dos espacios que podrían ser los de realidad/ensueño, los de lo objetivo frente a lo subjetivo. Cada espacio responde, pues, a una realidad diferente, y ambos espacios se deben a realidades cuya existencia para el poeta tiene densidad propia e idéntica. Aquí encuentran pleno sentido las palabras de Pierre Reverdy: «El poeta está en una posición difícil y a menudo peligrosa, en la intersección de dos planos cuyo filo es cruelmente acerado, el del sueño y el de la realidad. Prisionero en las apariencias, carente de espacio en este mundo, por otra parte puramente imaginario, con el que se contenta el vulgo, franquea el obstáculo para llegar a lo absoluto y lo real: allí su espíritu se mueve con soltura. Y allí habrá que seguirle, porque lo que *es* no es ese cuerpo oscuro, tímido y despreciado, con el que tropezáis distraídamente en la acera -ése pasará como el resto-, sino esos poemas ajenos a la forma del libro, esos cristales depositados después del contacto efervescente del espíritu con la realidad»²⁷.

Estamos, pues, en un juego interior/exterior o de contemplación en espejo que poco a poco va desdibujando sus perfiles separadores, transgrediendo el límite y borrando las fronteras, y así el último verso reúne a ambos textos separados volviéndolos uno e indistinto.

En la segunda estrofa, la eliminación se ve dificultada desde el tercer verso, pero aún con todo y sin eliminar de manera radical las palabras en «eco» o «espejo», la estrofa tiene pleno sentido:

*Sentado en un extremo del periódico,
mientras tú andas por la imaginación descalza,
como unos guantes me siento
y la mano
se dispone a pasar, se resiste, desaparece, se esconde
en caminos de perdido recuerdo.*

Un elemento de ese mundo de la ensoñación sirve de puente entre lo que se esconde tras la superficie del espejo y la realidad que en él se refleja; *la mano*.

De la tercera estrofa, cuyas palabras en eco constituyen por sí mismas un poema con sentido pleno:

*Vuelve
se va
cruza
se queda,
trae
y me dibuja,
sentado
como unos zapatos, mientras tú, en la imaginación, eres unos pasos
/fugitivos.*

No podemos llevar a cabo el proceso de su eliminación total, porque si ellas conservan sentido, la parte física del poema que se corresponde con lo «real» pierde completamente su significado:

*desde el fondo del verso, la rima,
hacia atrás en el cuerpo del poema,
el puente de las primeras palabras,
en el blanco de los vacíos, sola,
la pluma del silencio
sobre el extremo del periódico,
como unos zapatos, mientras tú, en la imaginación, eres unos pasos
/fugitivos.*

Podemos decir, pues, que en esta última estrofa se ha dado no sólo la eliminación de la frontera entre realidad/ensueño; ese «acerado filo» que mencionaba Reverdy, sino que, definitivamente este último ha ocupado el lugar del primero y es él quien lo dota de sentido.

Considerando que la pregunta obsesiva de todo el *Diwan* es: *¿Así cómo va a venir el poema?*,

²⁷ P. Reverdy, *Le gant de crin*, Plon, 1926, p. 15; Cfr. M. Raymond, *Op. cit.*, p. 235.

podemos decir que éste es un texto que trata de describir la experiencia poética. De ahí que se produzca ese juego especular entre el poeta, sentado sólo en su habitación en la que parecen revolotear los fantasmas de las palabras, y la inspiración que será quien con su mano haga venir a la palabra poética.

Pero, este juego de la espera de la inspiración en definitiva no es sino un juego falaz, ya que es el propio poeta el que recrea su identidad poética. Tal vez por eso mismo la disposición del poema sea tan teatral, porque en realidad es el propio Shammas quien se desdobra en su 'yo natural' y su 'yo poético', de manera que estamos ante una contemplación de uno mismo simultánea, en una especie de juego subjetivo/objetivo, en el que predomina la angustia de no llegar a saber si el ojo que objetiva es el del sujeto o el del objeto. Es una contemplación externa e interna a un tiempo, en la que hay como una tercera sombra, tal vez femenina, que contrasta el mirar del varón, aunque emane de él, que se examina a sí mismo. Esa sombra femenina a la que se alude, flota en el espacio físico que separa a los dos cuerpos internos del poema, es como una vaga ilusión visual que recorre el escenario, cuyo olor podemos rastrear, cuyos pasos intuimos en un leve rumor.

Como decía al principio, la imagen que el poeta da de sí mismo es una imagen de abandono angustiado, una imagen sin salida. Cerrada sobre el espejo y lo reflejado en él que no es otro que el mismo ojo que contempla. Pero, poco a poco, su verdadera identidad poética se apodera de él, devolviéndole toda su realidad, devolviéndole la única identidad posible; un poeta no es un hombre que lee el periódico a solas en su habitación, es sobre todo un hombre capaz de atrapar entre las sombras las palabras pronunciadas por unos labios que son sólo un sueño, un delirio de su imaginación.

Estamos, pues, ante un poema que, por una parte recurre a un artificio especular y, por otra, crea el espacio vacío, el agujero oscuro, en el que se percibe la angustia que media entre el deseo inconsciente y la realidad, hasta que el inconsciente o la imaginación poética se enseñorean de toda la realidad. Uno y otro artificios tienen una larga historia en la retórica árabe, pasando por la posible o más que probable influencia del psicoanálisis y de su impronta en la experiencia poética, de manera que podríamos decir que Shammas no inventa nada, a pesar de lo aparentemente arriesgado y rompedor que es su uso del lenguaje y esto lo podríamos considerar como un lastre en su poesía. Pero, al igual que en el artificioso modo de componer poesía de los dadaístas o de Ibn Jâtima vemos a la angustia disfrazarse de ingenio o de 'inocencia' y 'espontaneidad', podemos ver en Shammas que el recurso a la identidad poética salva al hombre de su alienación. Dicho de otro modo, la poesía cura la angustia de vivir en el

permanente riesgo de perder la identidad.

Esta terrible experiencia del riesgo de la desaparición del individuo o de una colectividad hay quien la resuelve con una sonrisa y amparado en unos mostachos sobresalientes y rubios y quien se repliega en un gesto fetal a buscar en su interior su única razón de ser; la de su ser poético.

EPILOGO I

EL GRAN MANIPULADOR

En un capítulo de este libro, ejemplifiqué la pervivencia del modelo beduino entre los árabes mediante un fragmento de un célebre poema de Abu-l-Tayyib al-Mutanabbi. Me detendré un instante más en ese poema para cerrar este trabajo.

Al-Mutanabbi es el poeta más significativo de la Literatura árabe de todos los tiempos. Poeta apreciadísimo por los árabes y poco o casi nada comprendido por la crítica occidental que considera -y esto es ya casi un tópico- que la estética de Mutanabbi, fingidamente beduina, está trasnochada y lo estaba ya en su propia época y resulta, además, sumamente distante de los gustos poéticos actuales.

No obstante, pretendo hacer un análisis de este poema que muestre algunos aspectos que para mí son significativos y explican el predicamento de que goza en el Mundo árabe este poeta y cómo, desde mi punto de vista, la crítica occidental no lo ha entendido en absoluto. Para ello me valdré de una comparación que a primera vista pudiera parecer peregrina.

El poema es en principio un poema de ocasión. Este género era sumamente frecuente en época medieval. Se componían loas, panegíricos, poemas amorosos o descriptivos con la excusa de un acontecimiento o una situación cualquiera. A primera vista, este texto no es sólo un poema de ocasión, sino una loa al emir protector y mecenas de Mutanabbi.

La situación es la siguiente: Un poeta envidioso del favor que goza Mutanabbi ante su señor, el príncipe de Alepo, Sayf al-Dawla, critica al poeta y siembra la duda en el príncipe que empieza a mostrar cierto desapego hacia Abu-l-Tayyib. En ocasión de una audiencia, el poeta percibe el desdén con que le recibe el príncipe y compone este poema para llamar su atención, para quejarse de su desapego y para hacer protestas de fidelidad y afecto a su señor.

El poema, pues, comienza describiendo esa circunstancia en que el poeta percibe la actitud distante y desdeñosa de Sayf al- Dawla¹:

¹ La traducción es mía sobre la edición de Nasif al-Yazi. Existen otras ediciones críticas más apreciadas por los estudiosos, pero he utilizado ésta porque es un texto que mi padre estudió al cursar su bachillerato y que con gran

*Ardía mi corazón por quien tiene un corazón helado
y, por su causa, mi cuerpo y mi estado eran los de un enfermo.
¿Qué he de hacer? ¿he de ocultar un cariño que debilita mi cuerpo
mientras las naciones pretenden amar a Sayf al-Dawla?
Si el amor nos unía por su misma fuerza,
ojalá que por el poder del amor nos conjuremos (contra todos).
Le visité, y las espadas indias estaban envainadas,
pero al mirarle, vi que chorreaban sangre.*

Se inicia la queja con el tono y los timbres de una queja amorosa. El amante desdeñado se siente enfermo de amor por la frialdad del amado. Podríamos sospechar que se trata de un poema de quejas amorosas si al llegar al segundo verso no nos encontráramos con el nombre expreso de a quién va dirigido el poema. Esta queja de amor, sea a quien sea que vaya dirigida, parece una queja tópica y un estereotipo ya acuñado desde antiguo en la poesía árabe. Las viejas *qasidas* preislámicas, como ya se ha dicho en otro lugar, empezaban obligadamente por un llanto quejumbroso por la ausencia de la amada; el género del *nasib* o «lamento de amor», y, desde luego, las señales de enfermedad que aquejan a un enamorado, palidez, insomnio y estado febril, son una constante en la poesía amorosa de casi todos los lugares, obligada fórmula en la árabe y especialmente bien descrita por Ibn Hazm de Córdoba².

El poeta se aproxima al «amado» y aunque éste no porta armas ve en su mirada espadas no sólo alzadas sino chorreantes de sangre y amenazadoras. Así, los tiernos encuentros de antaño se han transformado y aparecen en este momento cargados de hostilidad. Los tópicos de la poesía amorosa se encadenan sin aparente originalidad. Nada nuevo en la poesía árabe al uso durante siglos.

Visto el semblante oscuro de su señor y su desamor, el poeta se lanza a una loa cerrada, alabando en su dueño lo que es obligado aparezca en cualquier panegírico: la bravura en el combate, el temor que infunde en sus enemigos, su generosidad al intervenir personalmente en la batalla para proteger con su valor a sus hombres y que se pone aún más de manifiesto en cómo

afecto me regaló hace años.

² *El collar de la paloma*, trad. E. García Gómez, Madrid, 1967, en particular el capítulo II de «Las señales del amor». Traigo aquí a este autor andalusí por ser quizá uno de los que mejor presentan los diversos tópicos que aparecen en la poesía amorosa árabe.

carga con más responsabilidades para aliviar a sus súbditos, etc. Así se adorna el elogiado con todas las virtudes que deben adornar al jeque ideal de una tribu árabe. De manera que el modelo del hombre del desierto es también el modelo que constituye a este príncipe urbano del siglo X:

*El es la mejor de las criaturas todas de Dios
y el mejor de los mejores en un ataque.
Muere el enemigo al que tú persigues victorioso,
en tanto escondes tu aflicción y tu misericordia.
De ti ha desaparecido el pavor, y has escogido entregarte,
cosa que no hacen ni siquiera los héroes.
Te obligas a algo a lo que nadie se obliga:
ni la tierra ni los montes sirven de escondite a los enemigos.
¿No es cierto que cada vez que persigues a un ejército, hay una huida
y que tras sus huellas tu voluntad te lleva?
Tomas sobre ti, en cada combate, el deber de hacerlos huir
¿qué vergüenza te deparan, si huyen por su cuenta?
¿No consideras dulce la victoria si no es aquélla
en la que las blancas espadas y los excesos de arrojo se dan la mano?*

Este compendio de virtudes, este hombre justo y misericordioso, lo es con todos excepto con aquél que más le ama y que le es más fiel. Pero, adornado como está con todas las perfecciones, el poeta no puede dejar de amarle:

*Tú, el más justo de los hombres, salvo en lo que a mí toca,
en ti habita la disputa, pues tú mismo eres querella y juez.
Pido refugio a tu justa mirada;
que te des cuenta de que la grasa en algunos es puro nervio.
¿Qué provecho saca del mundo, hermano,
quien iguala la luz con las tinieblas?
Todos habrán de saber, entre los que se juntan en nuestra compañía,
que yo soy el mejor de los colaboradores.*

El elogio cerrado se desliza por un camino sorprendente de modo inesperado. Este hombre todo sabiduría y bienhacer resulta que no distingue la luz del día de la noche, ni la carne magra de lo que son nervios. Es decir, es un pobre inepto, en realidad, que no sabe dónde tiene la mano derecha. Es incapaz de juzgar rectamente a quienes le rodean: *Pido refugio a tu justa mirada; que te des cuenta de que la grasa en algunos es puro nervio. ¿Qué provecho saca del mundo, hermano, quien iguala la luz con las tinieblas?* No es capaz, ese hombre superior -y la ironía se vuelve sangrienta y más agresiva que las espadas chorreantes de sangre- de darse cuenta de que entre todos los que le rodean: *yo soy el mejor de los colaboradores.*

Pero ha habido aún otro deslizamiento curioso. El poeta recibe el privilegio por parte del príncipe de asistir a las reuniones galantes que éste convoca, pero, de manera insensible esas tertulias dejan de ser brillantes por ser las del príncipe y empiezan a tomar importancia y verdadero valor, porque el poeta está presente: *nuestra compañía.*

¿Por qué son prestigiosas esas tertulias? El poeta las realza con su presencia y su buen hacer poético:

*Yo soy aquel cuya buena educación puede ver un ciego,
y escucha mi bien decir hasta un sordomudo.
Yo duermo muy tranquilo ajeno a las excepciones (en mis versos),
mientras velan gentes a las que los errores y las rivalidades arrastran.*

Los ciegos ven y los sordos oyen. El poeta es tan perfecto en sus modales, en su capacidad y méritos que hasta los menos dotados pueden darse cuenta. La imagen del príncipe cada vez aparece más encogida y, al tiempo, se va alzando la figura majestuosa de Mutanabbi. Y otro deslizamiento asoma en el horizonte; no sólo se ha mudado el príncipe de sabio en necio, sino que aquellos que le vituperaban y habían conseguido apartarle del favor del príncipe, van a quedar corridos y escarnecidos:

*Hay un ignorante que, con su pertinaz ignorancia, me hace reír,
(pero eso será) hasta que una mano y una boca depredadoras le alcancen.*

Poco a poco Mutanabbi ha ido saltando de un género al otro, usando los temas y motivos conocidos, manipulándolos a su placer, para terminar con un largo autoelogio; el género del *fajr*, tan caro al gusto árabe. Género que sirve para expresar el orgullo de sí mismo y, en definitiva, la afirmación rotunda de una identidad sin fisuras. Por eso, las imágenes que se desgranán en ese autoelogio serán una vez más las imágenes del desierto: El poeta es como un león, es un caballero solitario, con el único compañero que puede seguirle y que es como un *alter ego*, su caballo, con el que parece formar un todo y sus armas son la pluma y la espada. Es decir, el ingenio y el arrojo en la batalla. Guerrero temible y poeta; ese es el modelo de caballero del desierto:

*Si ves que asoman los colmillos del león
no se te ocurra pensar que el león sonríe.
Esa vida es la mía, por la voluntad de su dueño,
yo la he alcanzado con gloria, y su espalda es sagrada.
Sus dos pies son uno solo y sus manos, una,
y actúan según quieren la palma y el pie.
Como afilada espada he marchado entre ejércitos numerosos,
y cuando al fin daba un tajo, era la bofetada de una ola de sangre.
Caballos, noche y desierto me conocen,
y la espada, la lanza, el papel y la pluma.
Por los desiertos hice compañía a la soledad yo solo,
tanta era que se asombraron de mí alcores y colinas.*

Los versos que comenzaban en un lamento de amor terminan siendo un canto al propio valer. El llanto por un amor esquivo concluye en el único amor verdadero el de sí mismo y de los valores más señeros de su larga tradición. Autoafirmación cerrada de individualismo, pero también de conciencia de la pertenencia a un modo de vida largamente sostenido a través de la dureza de siglos y desierto. ¿Por qué los árabes están orgullosos de Mutanabbi? Porque sienten el mismo orgullo de sí mismos, como herederos de una tradición milenaria que hunde sus raíces en las arenas doradas del desierto de la Península Arábiga y se identifican con él. Porque Mutanabbi es el gran manipulador de la palabra, además de rescatar la memoria de la propia identidad. Finalmente, porque aunque no se reconozca de manera general y se les coloque en la misma dimensión, si hay

en la historia de la Literatura universal algún otro texto que se pueda comparar al poema de Mutanabbi en ingenio y capacidad de discurrir desde un aparente discurso humilde y doliente para devenir, de manera paulatina y casi imperceptible, en una arenga apasionada, revolucionaria y rebelde, justiciera y soliviantadora, ése es el discurso de Marco Antonio ante el cadáver de Julio César, en la tragedia homónima de Shakespeare:

(Acto III)

Antonio:

¡Amigos romanos, compatriotas, prestadme atención! ¡Vengo a inhumar a César, no a ensalzarle! ¡El mal que hacen los hombres perdura sobre su memoria! ¡Frecuentemente el bien queda sepultado con sus huesos! ¡Sea así con César! El noble Bruto os ha dicho que César era ambicioso. Si lo fue, era la suya una falta grave, y gravemente la ha pagado. Con la venia de Bruto y los demás -pues Bruto es un hombre honrado, como son todos ellos, hombres honrados-, vengo a hablar en el funeral de César. Era mi amigo, para mí leal y sincero; pero Bruto dice que era ambicioso, y Bruto es un hombre honrado. Infinitos cautivos trajo a Roma, cuyos rescates llenaron el tesoro público. ¿Parecía esto ambición en César? Siempre que los pobres dejaban oír su voz lastimera, César lloraba ¡La ambición debería ser de una sustancia más dura! No obstante, Bruto dice que era ambicioso, y Bruto es un hombre honrado. Todos vistéis que en las Lupercales le presenté tres veces una corona real, y la rechazó tres veces. ¿Era esto ambición? No obstante, Bruto dice que era ambicioso y, ciertamente, es un hombre honrado ¡No hablo para desaprobar lo que Bruto habló! ¡Pero estoy aquí para decir lo que sé! Todos le amasteis alguna vez y no sin causa. ¿Qué razón, entonces, os detiene ahora para no llevarle luto? Oh raciocinio! Has ido a buscar asilo en los irracionales, pues los hombres han perdido la razón... ¡Perdonadme un momento! ¡Mi corazón está ahí, en ese féretro, con César, y he de detenerme hasta que torne a mí!...

¡Ayer todavía, la palabra de César hubiera podido prevalecer contra el universo! ¡Ahora yace aquí, y nadie hay tan humilde que le reverencie! ¡Oh señores! Si estuviera dispuesto a excitar al motín y a la cólera a vuestras mentes y corazones, sería injusto con Bruto y Casio, quienes, como todos

sabéis, son hombres honrados. ¡No quiero ser injusto con ellos! ¡Prefiero serlo con el muerto, conmigo y con vosotros, antes que con estos hombres tan honrados! Pero he aquí un pergamino con el sello de César. Lo hallé en su gabinete, y es su testamento. ¡Oiga el pueblo ésta su voluntad -aunque, con vuestro permiso, no me propongo leerlo- e irá a besar las heridas de César muerto y a empapar sus pañuelos en su sagrada sangre! ¡Sí! ¡Reclamará un cabello suyo como reliquia, y al morir lo transmitirá por testamento como un rico legado a su posteridad!

¡Sed pacientes, amables amigos! ¡No debo leerlo! ¡No es conveniente que sepáis hasta qué extremo os amó César! Pues siendo hombres, al oír el testamento de César os enfureceréis llenos de desesperación. Así, no es bueno haceros saber que os instituye sus herederos, pues si lo supiérais, ¡oh!, ¿qué no habría de acontecer?

¿Tendréis paciencia? ¿Permaneceréis un momento en calma? He ido demasiado lejos al deciros esto. Temo agraviar a los honrados hombres cuyos puñales traspasaron a César. ¡Lo temo!

¿Queréis obligarme, entonces, a leer el testamento? Pues bien: Formad círculo en torno del cadáver de César y dejadme mostraros al que hizo el testamento. ¿Descenderé? ¿Me dáis vuestro permiso?

¡No os agolpéis encima de mí! ¡Quedáos a distancia!

Si tenéis lágrimas, diponéos ahora a verterlas. ¡Todos conocéis este manto! Recuerdo cuando César lo estrenó. Era una tarde de estío, en su tienda, el día que venció a los nervios. ¡Mirad: Por aquí penetró el puñal de Casio! ¡Ved qué brecha abrió el envidioso Casca! ¡Por esta otra le hirió su muy amado Bruto! ¡Y al retirar su maldecido acero, observad cómo la sangre de César parece haberse lanzado en pos de él, como para asegurarse de si era o no Bruto el que tan inhumanamente abría la puerta! ¡Porque Bruto, como sabéis, era el ángel de César! ¡Juzgad, oh dioses, con qué ternura le amaba César! ¡Ese fue el golpe más cruel de todos, pues cuando el noble César vió que él también le hería, la ingratitud, más potente que los brazos de los traidores, le anonadó completamente! ¡Entonces estalló su poderoso corazón, y,

cubriéndose el rostro con el manto, el gran César cayó a los pies de la estatua de Pompeyo que se inundó chorreando sangre!... ¡Oh, qué caída, compatriotas! ¡En aquel momento, yo, y vosotros y todos, caímos, y la traición sangrienta triunfó sobre nosotros! Oh, ahora lloráis, y percibo en vosotros la impresión de la piedad! ¡Esas lágrimas son generosas! ¡Almas compasivas! ¿Por qué lloráis, cuando aún no habéis visto más que la desgarrada vestidura de César? ¡Mirad aquí! ¡Aquí está él mismo desfigurado, como veis, por los traidores!

¡Deteneos, compatriotas!

*¡Buenos amigos, apreciables amigos, no os excite yo con esa repentina explosión de tumulto! Los hombres que han consumado esta acción son hombres dignos. ¿Qué secretos agravios tenían para hacerlo? ¡Ay! Lo ignoro. Ellos son sensatos y honorables y no dudo que os darán razones. ¡Yo no vengo, amigos, a concitar vuestras pasiones! Yo no soy orador, como Bruto, sino, como todos sabéis, un hombre franco y sencillo, que amaba a su amigo, y esto lo saben bien los que públicamente me dieron licencia para hablar de él. ¡Porque no tengo ni talento, ni elocuencia, ni mérito, ni estilo, ni ademanes, ni el poder de la oratoria que enardece la sangre de los hombres! Hablo llanamente y no os digo sino lo que todos conocéis. ¡Os muestro las heridas del bondadoso César, pobres, pobres bocas mudas, y les pido que ellas hablen por mí! ¡Pues si yo fuera Bruto, y Bruto, Antonio, ese Antonio exasperaría vuestras almas y pondría una lengua en cada herida de César capaz de conmover y levantar en motín las piedras de Roma!*³

En caso de vernos precisados a optar por uno de estos dos textos, quizá en la lid saliera beneficiado el texto de Mutanabbi, porque en muchos menos versos logra esa transición de la expresión doliente y quejumbrosa hacia el orgullo y el rescate de la dignidad propia. Desde el lamento al gozo de sí mismo.

Si los árabes adoran a Mutanabbi porque expresa el sentimiento de la propia dignidad, heredera de siglos de civilización, están justificados para amarle y otorgarle el título de

³ William Shakespeare, *Obras Completas*, estudio preliminar, traducción y notas Luis Astrana Marín, 9ª ed., Madrid, 1949, pp. 1316-1319.

«príncipe de los poetas árabes», igual que los ingleses y la crítica occidental conceden ese título a William Shakespeare. Toda la Literatura árabe, al menos la más señera, ha rescatado la memoria del pasado y le ha devuelto y le devuelve la dignidad a lo árabe en cada presente.

EPILOGO II

EL GRAN VIAJERO

La Literatura árabe ha sido conocida durante mucho tiempo, fuera de sus fronteras, por una obra menor, *Las Mil y una noches*, que, sin embargo, se ha convertido en el estandarte de la arabidad y la proveedora de imágenes acerca de la arabidad. Tan intensa ha sido su influencia que los árabes mismos han debido luchar contra esa imagen para no sentirse reflejados por ella, aunque algunos cayeran en algún momento en la tentación de verse a sí mismos bajo el cristal que reflejaba a esos princesas y príncipes, a esos mercaderes o aventureros, a esos magos y hechiceras, a esos pícaros y alcahuetas que pueblan las narraciones de las *Noches*.

A pesar de no representar a la Literatura árabe más que de una manera parcial, *Las Mil y una Noches*, como toda obra de origen popular y oral, encierra, no obstante, mucha sabiduría. A pesar de que sus historias provienen de fondos muy diversos y fueron originadas en contextos sociales, culturales, políticos y religiosos ajenos al mundo árabe, si entraron a formar parte de la cuentística aceptada por lo árabe, como tantas otras cosas llegadas y adoptadas por la arabidad, y tomaron carta de naturaleza es porque sin duda convenían a esa naturaleza. Dicho de otro modo, son préstamos que se nacionalizan con facilidad porque son escogidos entre otras muchas posibilidades y porque convienen y se emparejan fácilmente con la mentalidad y los modos de entender la realidad de su patria de acogida.

Dos personajes, entre los muchos que pueblan las *Mil Noches* han tenido, dentro y fuera del mundo árabe, un gran éxito. Por una parte la narradora de las noches, Shahrazad¹, que supone un canto a la memoria que da vida y, por otro, ese extraño viajero, el más viajero de todos, Sindbad, el marino.

Pero, hay varios Sindbad, todos ellos de ascendencia más oriental, desde la perspectiva de lo árabe, que juegan sus diversos papeles en la narrativa árabe. Varios de ellos, además, quedan recogidos en las *Mil y una noches*². No voy a detenerme en su descripción e historia particular porque no es este el lugar de hacerlo. Sólo recordaré que hay un Sindbad rey que sirve de

¹ Véase en M. Abumalham, *¿Te acuerdas de Shahrazad?*, Madrid, 2001, el Prólogo de Pedro Martínez Montávez.

² Véase la traducción de J. Vernet, 2 vols. Barcelona, 2000.

ejemplo de hombre impulsivo y, en consecuencia, injusto, cuya historia y la de su halcón de caza recuerdan bastante el planteamiento ético de la historia de «las dos palomas» recogida por Ibn al-Muqaffa' en *Calila y Dimna*³. Está, también, el célebre Syntipas, el sabio, y sus consejos acerca de la maldad de las mujeres⁴. Por fin, Sindbad, el marino y Sindbad, el porteador; el primero, viajero y aventurero, el segundo el receptor de las aventuras del primero.

En la literatura árabe, Sindbad, el marino, es el prototipo del viajero y, además, modelo de hombre ávido de experiencias. No sólo procede de una narrativa de aventuras anterior, sino que sirve de modelo a la literatura contemporánea donde desempeña diversas funciones.

Sindbad, el marino, tal como aparece en las *Mil y una noches*⁵, protagoniza siete viajes⁶. El primero de ellos se origina porque Sindbad, cuyo padre acaba de morir dejándole una gran fortuna, se dedica a dilapidarla en francachelas hasta que se arruina. Una vez sin dinero, decide vender lo poco que le queda, comprar unas mercancías y hacerse a la mar como comerciante.

Este primer viaje le llevará a vivir una serie de aventuras entre las que la más notable es que, habiendo anclado su barco y desembarcado los pasajeros y parte de la tripulación en una isla, ésta resulta ser un gigantesco animal marino que, importunado por los visitantes, se despierta y se sacude. Muchos de los embarcados consiguen huir a tiempo, pero no Sindbad que, agarrado a un madero, llega a una tierra donde le acogen y donde medra. A pesar de llevar una buena vida en aquel lugar, añora Bagdad y sueña con regresar.

Pasado algún tiempo, atraca en aquella ciudad el barco en donde él se embarcó por primera vez, el capitán le devuelve sus pertenencias con lo que aumentan sus riquezas y regresa en el mismo barco a su ciudad natal. Sindbad, pues, vuelve inmensamente rico y comienza a vivir con gran esplendor, pues, además partiendo de esta fortuna adquirida consigue con sus negocios en la ciudad aumentar sus riquezas.

Empezamos a conocer las aventuras de Sindbad, el marino, porque otro Sindbad aparece en escena. Se trata de un porteador que, agotado por el esfuerzo que le demanda su trabajo, se sienta en un banco a la puerta de la casa de Sindbad, el marino. Allí, al ver el esplendor de la casa a cuya puerta está, se queja de cómo la fortuna favorece a unos y se niega a otros. El

³ A este apólogo he hecho alusión en otro lugar de este libro.

⁴ Véase Juan Vernet, *Literatura árabe*, Barcelona, 2002, pp. 129-130.

⁵ No voy a detenerme en los orígenes de los 'viajes' y en las múltiples conexiones que tengan sus temas internos y motivos con otras literaturas. Sobre ello mucho se ha escrito, aunque siga siendo una obra de referencia la de Nikita Elisséef, *Thèmes et motifs des Mille et une nuits*, Beyrouth, 1949.

⁶ Desde la noche 537 a la noche 566.

dueño de la casa le obliga a entrar y comienza a contarle las fatigas que debió pasar en su primer viaje como justificación de su riqueza.

Narrada la primera historia, Sindbad el marino, invita a Sindbad el porteador, a que comparezca al día siguiente y así le seguirá contando las muchas fatigas que debió pasar para conseguir su actual situación de bienestar. La invitación a escuchar la narración de sus aventuras va acompañada de la invitación a cenar, del regalo de un traje y de una bolsa de monedas de oro. De manera que, historia tras historia, el porteador acaba siendo un hombre rico.

Esta primera aventura, situada en un cuento marco: el porteador que sirve de excusa para la narración; posee, sin embargo, el esquema típico de una epopeya o de un viaje iniciático, muy semejante a otros que aparecen en las diversas narrativas del fondo semita⁷, aunque su origen provenga de la India.

En estas epopeyas, el héroe, que tiene la vida asegurada, sufre una desgracia⁸ y se ve abocado a una restitución. En este caso, Sindbad, no tiene que llevar a cabo una ‘venganza de sangre’ ni tiene que perseguir a los responsables de la muerte de su padre porque se trata de una muerte natural⁹. De manera que, únicamente, ha de continuar el negocio de su padre. Sin embargo, dilapidada, como el hijo pródigo evangélico, su herencia, por lo que ha de abandonar su ciudad.

De manera que Sindbad aparece como un joven inmaduro que deberá pasar por una prueba para alcanzar la madurez y volverse responsable y adulto. Es significativo, en este sentido, que en esta primera aventura, la experiencia la proporcione un monstruo marino que, ni el capitán del barco, ni los tripulantes, ni mucho menos Sindbad, son capaces de reconocer como tal. Tanto es así que lo confunden con una isla, recurso muy viejo, pero que resulta muy efectivo sobre todo para mostrar las dimensiones del monstruo.

En este sentido, el monstruo marino juega un papel importante en este primer viaje, como viaje iniciático, porque es la misma imagen de la mitología semita que representa a la muerte. Es decir, el temor a la muerte o el enfrentamiento directo con la muerte es lo que, como a Gilgamesh¹⁰, obliga al hombre a iniciar su marcha de experimentación y acceso a la madurez.

⁷ Véase Jean Bottéro, *Mesopotamia. La escritura, la razón y los dioses*, 1ªed. española, Madrid, 2004.

⁸ La muerte del padre es un motivo frecuente.

⁹ Véase Bichr Farès, *L'honneur chez les arabes avant l'islam*, Paris, 1932.

¹⁰ Jorge Silva Castillo, *Gilgamesh o la angustia por la muerte. Poema babilonio*, El Colegio de México, 4ª ed.

Sindbad, pues, desde su vida muelle se ve abocado a iniciar su viaje por su mala cabeza, su inmadurez, y a luchar o escapar del monstruo marino, es decir de la muerte. Tras esa experiencia, llega a otro lugar donde también consigue el bienestar, pero, entonces descubre algo más importante: el hombre ha de estar en el lugar que le corresponde. Aquí ese conocimiento, esa convicción, se expresan por medio de la nostalgia de la patria.

Por otra parte, el primer territorio al que Sindbad llega huyendo del naufragio aparece como un lugar de exilio. El exilio constituye, en la narrativa semita, el espacio perfecto para el acceso a la maduración y la sabiduría. El prototipo de exilado en el mundo semita sería Moisés y el prototipo en la cultura árabe sería, además de Moisés, Abraham¹¹ y el propio Profeta Mahoma.

En este sentido, es importante también el hecho de que esa tierra de exilio sea una isla, porque existen directas conexiones en la cultura árabe entre el océano y el desierto, entre las islas y los oasis.

De manera que Sindbad, exilado en esa isla, siente añoranza de su Bagdad; es decir se da cuenta de que no será el mismo hombre si no regresa a su tierra y a su espacio natural, por muy rico y considerado que sea en esa otra isla en la que está refugiado. Por otra parte, al igual que Gilgamesh, Sindbad no será el hombre que ha de ser si no acepta su condición humana y si no cifra su felicidad en su propia realidad.

La segunda travesía de Sindbad podría considerarse algo así como una repetición de la primera o una simple prolongación de la misma. En ella se da el episodio del pájaro ruj, que aún aparecerá en otro de los viajes. La forma en que se narran los acontecimientos nos podría hacer pensar, si no fuera porque no conocemos el orden en que estas narraciones se producen, sólo cómo aparecen, que se trata de un *El viaje de Sindbad II*, al modo en que se producen las modernas películas que se agotan en sí mismas por tanto estirar los argumentos, lo que lleva a estas narraciones cinematográficas a rayar el absurdo y la aventura por la aventura.

No obstante, el motivo del pájaro es un motivo que aparece no sólo repetido en otro de los viajes de Sindbad¹², sino que aparece en otros cuentos de las *Mil y una noches*, de manera que hace pensar más en una cuestión de gusto por el motivo que se adhiere a un personaje con el que se empareja bien.

Pero llegamos al tercer viaje y aquí el absurdo se dispara. Compuesto fundamentalmente por

corregida, México, 2000

¹¹ La forma en que Abraham se comporta en el texto coránico es prefiguración del Profeta Mahoma *Qur.*, XIX

un motivo de larga tradición: el gigante caníbal. Sin embargo, se inicia con una arribada a la isla de los monos y la reacción de los marineros y mercaderes frente a la agresividad de los monos es de total impotencia. Nadie se plantea ninguna estratagema para defenderse de la agresividad de los monos. Pero la parte central de la aventura la constituye el enfrentamiento con una nueva versión de Polifemo, que, además, va a tener su prolongación, más o menos retocada, en el quinto viaje.

No obstante, quizá el más significativo en la línea de la pérdida de sentido sea el cuarto viaje. Sindbad se embarca y su nave naufraga. Es arrojado a un territorio en donde unos antropófagos engañan a sus compañeros que se dejan llevar por la gula y ella los ofusca de manera que no se dan cuenta del peligro. Sólo escapa de manera accidental Sindbad y se establece en una floreciente ciudad, donde logra el afecto de un mercader que lo casa con su hija. Demasiado tarde descubre que la costumbre de los habitantes de la ciudad consiste en enterrar juntos a los esposos, a la muerte de uno de ellos. La fatalidad quiere que pronto muera su esposa y él es arrojado a una sima junto con el cadáver de su esposa. A los vivos a los que se arroja a la cueva se les dan viandas para que aguanten unos días. Sindbad entonces se oculta y, según van cayendo vivos con sus viandas, los mata para tener de qué comer. De este modo, una narración que comienza con una cierta recomendación moral acerca de la gula y las desgracias que acarrea, termina con el héroe convertido en asesino para robar un poco de comida.

Es llamativo este episodio, porque Sindbad en otras ocasiones, con el pájaro ruj, por ejemplo, o con el gigante caníbal, ha hecho gala de gran astucia y poder de convicción, como lo hará también en el quinto viaje. Sin embargo, en esta ocasión, se comporta como un villano sin recursos. Tan falto de astucia está, que se queda en aquella horrenda cueva por una larga temporada, hasta que descubre que un perro entra allí por algún lugar a comerse los despojos humanos, lo sigue y encuentra otra abertura en el otro extremo de la montaña que rodea a la ciudad. Por allí sale y se libra, cuando un barco lo distingue en la costa y lo rescata.

En este cuarto viaje da toda la impresión de que ya Sindbad ha perdido totalmente cualquier intención de llevar a cabo un viaje como proceso para alcanzar sabiduría, pues no sólo se comporta como un necio, sino como un desalmado. Tal vez, si pensamos que una de las más terribles pesadillas es la de ser enterrado vivo, en la fantasía de Sindbad, en este viaje, se cumple ese terrible designio. El héroe cae en aquello de lo que huía, la muerte, pero del peor

¹² N. Elisséef, *Op. cit.*, p.181.

modo posible.

En cualquier caso, los restantes viajes también se producen, como el segundo, el tercero y el cuarto, por la simple razón de que Sindbad de repente siente la necesidad de embarcarse sin que se dé otra causa de más peso. Sólo en el séptimo se relaciona su nueva aventura con que unos mercaderes vienen a visitarle en Bagdad, cuentan sus hazañas y él desea vivir las suyas propias. Sin embargo, en el cuento marco que sirve de apertura y cierre a cada uno de los viajes, Sindbad invita al porteador homónimo, le agasaja, le regala trajes y oro sólo, al parecer, para asegurarse de que tiene un oyente para sus historias. Así que Sindbad, el porteador, se convierte de alguna manera en el *alter ego* de Sindbad, el marino, y su única misión es la de escuchar.

La lectura continuada de los viajes, pues, parece señalar que Sindbad viaja o ha viajado únicamente para poder contar algo. De tal manera es así, que parece que Sindbad no alcanza nunca la madurez y tiene que probar una y otra vez y correr mil aventuras para ver si alcanza la sabiduría. Sin embargo, este viaje iniciático, una y otra vez repetido, se convierte paulatinamente en una caricatura absurda, y el valiente muchacho del primer viaje desaparece, convertido en un ricachón aburrido, que no sabe qué hacer con su tiempo y que se enreda en una huida tras otra. Así pues, si las fantasías, que son construcciones de la imaginación que se apoyan en la realidad, se vuelven cada vez más delirantes hasta presentar al personaje como un ser vil y abyecto, estaremos ante un héroe que ni siquiera en el delirio alcanza sus objetivos¹³. Cuando ya a instancias de su familia se resigna a no salir más en pos de aventuras, se busca a este oyente comprado para revivirlas una y otra vez.

Siguiendo las sugerencias que Gaston Bachelard nos proporciona en su *Poética del espacio*¹⁴ podríamos decir que Sindbad es el hombre encerrado fuera de sí. Parecería que Sindbad es el hombre incapaz de vivir «dentro de sí» o «consigo mismo» que, al expatriarse constantemente, a pesar de su declarada añoranza por Bagdad, por la que está haciéndose levemente consciente de que ha perdido su yo y su lugar interior, queda definitivamente condenado a ese extrañamiento de sí mismo¹⁵.

Pero, incluso, cuando parece renunciar a sus viajes, a su ‘afuera’ o su ‘allí’, para permanecer en su ‘aquí’, necesita imaginarse a sí mismo en ese ‘allí’, narrando sus historias, para, en el

¹³ Carlos Castilla del Pino, *El delirio, un error necesario*, Oviedo, 1998, p. 52.

¹⁴ 4ª reimp., FCE, Madrid, 1994, pp. 250 y ss.

último de sus viajes, quedar totalmente anclado en ese ‘fuera de sí’, en esa alienación¹⁶, porque su historia es recogida por escrito por orden del califa Harun al-Rashid.

Así como en *la Historia interminable*, Michael Ende decía que un exceso de fantasía es locura, Sindbad representa el exceso de maduración que es otro modo de locura. Por ello mismo, quizá, el califa entiende que esta historia ha de quedar recogida y servir de escarmiento y enseñanza.

Por otra parte, está la cuestión del miedo. El miedo empuja. Se actúa porque se necesita estar en constante actividad para no pensar en el miedo a la muerte. Sin embargo, el proceso iniciático entrevisto en el primer viaje debería acabar, como en Guilgamesh, con la aceptación de la condición humana emparejada irremediablemente con la muerte. Pero, Sindbad que llega, probablemente, a esa conclusión, por otra parte inevitable, quiere aún evitarla y pone en juego toda su imaginación. Inventa nuevas rutas y nuevos viajes, nuevas experiencias, que tienen un componente onírico, de ahí la apariencia de absurdo, porque de lo que se trata es de repetir la alienación respecto al temor¹⁷.

En resumidas cuentas, Sindbad que tras su primer viaje habría alcanzado la madurez y se habría reencontrado a sí mismo, se extravía en los seis viajes restantes y, perdido su yo, no le queda más que reconocerse en otro que recibe sus historias. Sindbad, pues, es un alienado, enumerando ante su psicoanalista sus síntomas una y otra vez.

¹⁵ *Idem*, pp. 255 y ss.

¹⁶ C. Castilla del Pino, *Op. Cit.*, pp. 67 y ss.

¹⁷ Gaston Bachelard, *El derecho a soñar*, 1ª reimp. Española, FCE, Madrid, 1997, pp. 136 y ss.

EPILOGO III

EPOPEYA DE CIERRE Y APERTURA

A lo largo de este libro hemos estado leyendo Literatura árabe del último siglo y medio, es decir, de la época contemporánea, que nos da por una parte la clave de ese uso frecuente de los mitos y símbolos traídos del pasado y de muy diversas procedencias y, por otra, que nos explica cómo se enfrenta, desde dentro, la larga crisis que azota al Mundo árabe. Es decir, cómo se encara este largo tiempo de ondas que llevan de la esperanza a la desesperanza a los pueblos árabes y por qué, para expresar ese deseo de salir de la desesperanza y la depresión, se utiliza ese lenguaje mítico y simbólico.

Parecería que ésta es, en definitiva, una moda del presente, dada la frecuencia con que se plantea este esquema y con que se recurre a esos elementos tomados de los mitos, para, finalmente, construir un nuevo mito o «modelo ideal» válido para tenerlo como meta en un horizonte de presente-futuro.

Sin embargo, cuando se echa la vista atrás, como hemos visto en el «epílogo I», en el «epílogo II» y en otras referencias dispersas, nos encontramos con que un autor del siglo X, de plena época islámica, con el islam bien asentado y desarrollado, informando toda la cultura desde hace ya tres siglos, deja paso a un modelo de «caballero» que no se adorna con las virtudes musulmanas, sino que se presenta a sí mismo, orgulloso de sí, porque reconoce en su modo de actuar y en su carácter los rasgos del viejo caballero beduino. Nos encontramos con que artificios que parecen deberse a las búsquedas y rupturas de la literatura más novedosa, en el fondo tienen una conexión directa con una estética largamente cultivada y desarrollada en auténticas filigranas de orfebrería poética. Por otra parte, también encontramos cómo ya en los entornos del siglo X, cuando se construye la figura de Sindbad, en realidad se está hablando de esa infinita amargura que supone el viaje sin rumbo o el viaje que no permite, como proceso iniciático, alcanzar la sabiduría. Siempre algún monstruo ajeno se interfiere entre el héroe y su destino. La emigración o el exilio no tienen sentido ninguno, pues prácticamente no hay patria a donde regresar, no hay paraíso que recobrar.

Tanto el poeta, como las formas como el héroe viajero, expatriado, profético o frustrado, se convierten en el modelo más señero de la idiosincrasia árabe y en el preferido por los oyentes-

lectores de todos los tiempos, cuyas imágenes, con variantes, se repetirán a lo largo y ancho del mundo árabo-islámico hasta el día de hoy, con una fidelidad al modelo verdaderamente notable, por muy fingido que el modelo sea.

De manera que habrá que ir más atrás en el tiempo para ver si somos capaces de hallar el origen de tan viejos modelos, porque, como dice Todorov, *si la literatura no nos enseñara algo esencial sobre la condición humana, no nos preocuparíamos por regresar a los viejos textos de hace dos mil años; y si la verdad literaria no se deja reducir a los procedimientos comunes de verificación, es porque podrían existir varios tipos de verificación... las verdades desagradables -para el género humano al que pertenecemos o para nosotros mismos- tienen más posibilidades de ser expresadas en una obra literaria que en una obra filosófica o científica. Ciertamente el pensamiento literario no se presta a pruebas empíricas o lógicas, pero pone en marcha nuestro aparato de interpretación simbólica...*¹ Así pues, si el modelo literario de época islámica o el modelo contemporáneo tienen elementos en común que no son propiamente islámicos, habrá que echar mano del modelo pre-musulmán.

Sin embargo, mucha de la crítica literaria nos ha venido diciendo desde antiguo que o bien ese modelo preislámico de *qasida* es un modelo inventado tras el islam, para dotar de antigüedad a una cultura hundida en las arenas del desierto y de la que son portadores unos cuantos pastores nómadas y unos pocos salteadores de caminos y vagabundos, o bien, en otra versión también aportada por la crítica, que se trata de un modelo literario muy «primitivo», en el sentido de poco desarrollado o sólo desarrollado formalmente, pero anquilosado, poco productivo y que, desde luego, se verá mejorado y redefinido por la poesía posterior.

Sinceramente, jamás ninguna de estas dos explicaciones me ha satisfecho. La primera no dudo que no tenga ciertos visos de verdad. Parece difícil que de una cultura puramente oral se hayan conservado tantos textos, tan elaborados y variados, pero al tiempo, también se hace difícil pensar que alguien o unos pocos se dedicaran a construir todo ese arsenal de poemas sólo para justificar una antigüedad cultural. Aceptaría que tal vez un treinta por ciento fuera falso, pero se ajusta tan bien a los modos que se hace muy difícil separar lo auténtico de lo reconstruido. La segunda opción, a la que se añade la coletilla explicativa de que estos árabes del desierto escriben una poesía que se aleja de nuestra sensibilidad cotidiana y actual tanto que casi no nos parece poesía,

¹ Tzvetan Todorov, *La vida en común. Ensayo de antropología general*, trad. Héctor Subirats, Ed. Taurus, Madrid, 1995, pp. 12-13.

también me desconcierta: ¿Cómo es posible que estos individuos ágrafos fueran capaces de componer larguísimos poemas monorrimos de métrica única, en los que además el poeta se ve obligado a entretener al menos tres géneros literarios diferentes y, por qué, si somos capaces, en un mundo globalizado de intentar la comprensión y la sensibilidad de poetas y pensadores de cualquier rincón de la tierra, no somos capaces de sentir con estos poetas del desierto?

Mi propuesta es leer estos textos no como una forma residual de una poesía primitiva que se transformará en una poesía esplendorosa tras el islam y su aporte civilizador, sino como una poesía que hunde sus raíces más allá, en un fondo muy antiguo y que lo que aparece es como resumida, decantada y quintaesenciada. Pues, como dice Carlos Gurméndez, *la experiencia de las relaciones humanas demuestra que los Yoes no se separan del espejismo ideal de lo que desean ser o creen que son, sin serlo realmente*², de manera que lo quizá tengamos ante los ojos sea una forma constante de contemplación del Yo que permanece fiel a «lo que quisiera ser», aunque no lo sea. Podríamos añadir que ese Yo no se refiere a un Uno en un momento dado, sino un Uno en un momento fundante y fundacional que puede ser real o tan mítico que en sí mismo sea ya una construcción del Yo.

Dicho de otro modo y ligado a la naturaleza y el paisaje, escenario concreto de una experiencia humana, que ese modelo ejemplifique la forma primera de conciencia del ser humano, uno y plural, que trata de hallar explicación de su presencia en ese marco y del fin que persigue allí donde se halla y ésta no sea una experiencia de hoy, sino presente desde que el hombre lo es sobre la Tierra.

Casi toda la literatura del Antiguo Oriente, sumado el antiguo Egipto, tiene fuertes conexiones entre sí, como no podría ser de otro modo al producirse en un espacio concreto y marcado por unas muy determinantes condiciones físicas, como pueden ser la relación entre desierto y agua, entre llanura o vaguada pelada y monte escarpado, entre tierra firme o roca y arena, entre noche y día. Los restos literarios de época babilónica, los cantos, himnos, mitos y oraciones sumerios, así como los cananeos y fenicios, las novelitas y las narraciones del Antiguo Egipto poseen muchas cosas en común que han sido suficientemente estudiadas en su repercusión en la Literatura bíblica. Todos sabemos que una de las más antiguas epopeyas del mundo la constituye el poema babilónico de Gilgamesh³ que responde con cierta nitidez al proceso que señalábamos sufre el protagonista del

² Carlos Gurméndez, *El Yo y el Nosotros, egoísmo y altruismo*, Madrid, 1993, p. 162.

³ Jorge Silva Castillo, *Gilgamesh o la angustia por la muerte. Poema babilonio*, traducción directa del acadio,

Reloj de cuco. Es decir que posee el esquema básico de lo que hemos dado en llamar una epopeya: El hombre arrojado del paraíso o de una situación de bienestar se enfrenta a un reto en el que se juega la vida o quiere superar a la muerte, emprende un periplo iniciático que le servirá de proceso de maduración y, al fin, cuando ha adquirido experiencia puede regresar a su «verdadero lugar en el mundo».

Mi propuesta es una lectura de la poesía preislámica desde esta clave. Es decir como una epopeya. Para ello, propongo tomar como modelos contrapuestos la *mu'allaqa* de Imru'-l-Qays y la de Zuhayr ibn Abi Sulma. Ambos autores se distinguen por un rasgo muy claro; el primero de ellos muere joven, el segundo alcanza una edad muy avanzada y sabemos, porque se hace explícito en el poema, que éste es obra de ese momento de su ancianidad. De manera que si la epopeya se refiere a una experiencia vital fundante, necesariamente el tratamiento que a la epopeya le ha de dar un anciano ha de ser diferente de la que le dé un autor joven.

Al hablar de géneros literarios en árabe, en otro lugar, y siguiendo el modo tradicional de enseñanza de estos, me refiero a la *qasida tradicional*, ésta de la que hablamos aquí, como un poema que reúne al menos tres géneros: *Nasib*, *Rahil* y *Madih o Damm*. El primero de ellos se entiende como un prelude amoroso, el segundo sería más bien un género descriptivo provocado por un viaje o un desplazamiento y el tercero sería un elogio o un vituperio. Este último sería el núcleo del poema y el centro de interés, mientras que los dos precedentes serían algo así como una introducción obligada que sólo serviría al poeta para mostrar su habilidad en transitar de un género a otro, distraer al oyente para sorprenderle al fin con lo que realmente era el objeto primero de su interés: elogiar o insultar a alguien.

Los dos textos que comentaré cumplen de manera peculiar con este ritual literario. El primero de ellos sólo consta de los dos primeros géneros, esos que podríamos considerar sólo de adorno, y el segundo texto añade un cuarto género no habitual.

Imru'-l-Qays, autor del primero de los poemas, como señala F. Corriente⁴, *ha sido llamado por los árabes 'príncipe de los poetas', tanto por su alcurnia real, como por el elevado estro de sus poemas que, sin discusión, son considerados flor y nata de la poesía preislámica*. Tras enumerar los principales acontecimientos políticos, las alianzas y peleas de la dinastía a la que pertenecía el poeta, Corriente lo define como un joven sin interés por los asuntos de Estado y aficionado al vino,

introducción y notas de, El Colegio de México,^{4ª} ed. corregida, México, 2000.

⁴ *Las Mu'allaqat: Antología y panorama de Arabia preislámica*, HIAC, Madrid, 1974, pp. 67 y ss.

las juergas, las mujeres y, por supuesto, la poesía. A la muerte violenta de su padre, no obstante, el poeta, como añade muy acertadamente Corriente, *beduino*, toma sobre sí el cargo de vengar la muerte de su padre y reponer el honor mancillado⁵. Esta venganza que lleva aparejada todo un ritual de prohibiciones y abstenciones de beber, copular, afeitarse o perfumarse, obliga al poeta a emprender una larga travesía en pos de los ofensores y para lograr apoyos y alianzas. En ese periplo, es asesinado lejos de su patria y muere sin haber completado su venganza y sin lavar su honor.

Sólo conocemos de manera aproximada la fecha de su muerte, en torno a 539-540 d.C.⁶, y la anécdota que da lugar a la composición de su célebre *mu'allaqa*. El pretexto amoroso que le da lugar⁷, hace suponer que era un hombre muy joven, que aún no había contraído matrimonio. Es, pues, muy posible que anduviera por la veintena de años. Por otra parte, esta anécdota del encuentro con la amada, que se correspondería con el *Nasib*, explica la extensión del tema en el poema, cuarenta y cinco versos que, tras un verso de transición, se transforma en un *rahil*, en el que el poeta habla de sí mismo, de la Naturaleza y de su relación personalísima con su montura. Aquí, en torno al verso ochenta, el poema se detiene y queda inconcluso si atendemos a las normas poéticas. Pero, es natural que un hombre joven, inmaduro e irresponsable, pues estando destinado al gobierno de su pueblo parece totalmente despreocupado de su obligación, empeñe sus mejores fuerzas en componer poemas a la mujer amada y lucir sus propias habilidades y no tanto a sacar consecuencias de una experiencia que no posee. Esa experiencia es la que puede llevar a un poeta, o a cualquiera, a sacar consecuencias y conclusiones acerca de las cuestiones que observa. Es lo que permite enjuiciar si alguien es posible objeto de alabanza o sátira. Imru'-l-Qays no está en condiciones de sacar esas conclusiones. Su vida no ha hecho sino empezar. No ha cumplido su periodo de iniciación, únicamente lo ha entrevistado en sus largas cabalgadas por el desierto en pos de una bella mujer, pero termina más entretenido en ponderar a su caballo que en recordar unos bellos ojos, como haría un adolescente de hoy mucho más orgulloso y apegado a su moto que a su novia.

Por su parte, Zuhayr ibn Abi Sulma, muerto en torno al 615 d. C. con algo más de ochenta años, ha sido considerado por la crítica árabe como un poeta 'sabio'⁸ y, en cierta medida, atípico en

⁵ Véase Bichr Farès, *L'honneur chez les arabes avant l'islam*, Paris, 1932, pp. 72-75

⁶ Y. Zaydan, *Ta'rij Adab al-Luga al-'Arabiyya*, Beirut, , s/d. Vol. I, pp. 74 y 97.

⁷ Véase F. Corriente, *Op. Cit.*, pp. 69-70 y Y. Zaydan, *Op.cit.*, pp. 100-101.

⁸ Y. Zaydan, *Op. Cit.*, p. 101

función, particularmente, del tema tratado en su célebre *mu`allaqa*; el elogio de dos hombres que consiguen parar una guerra entre tribus, pagando los rescates por las víctimas, cuando no tenían intervención directa en el conflicto. Es significativo que este poema dedique al *nasib* y al *rahil* apenas 15 versos. Un hombre de ochenta años no está ya para cortejos amorosos ni para cabalgadas extenuantes por el desierto, pero posee la suficiente sabiduría para saber qué es ético y digno de alabanza y no se contenta con decirlo a lo largo de veinticinco versos, sino que añade otros quince que constituyen un hermoso rosario de proverbios, en los que resuenan de manera magnífica las viejas sabidurías del Oriente Medio antiguo⁹.

Así pues, estos dos poetas legendarios en buena medida, constituyen ellos mismos y su obra un modelo ideal: El primero sin cumplir, el segundo, cumplido. Si examinamos estos poemas a la luz del esquema de la epopeya, deja de importar si son auténticos o no, si encajan o no con nuestra sensibilidad estética o no. Lo que cobra verdadero interés es que, como otras obras literarias imperecederas –el muy viejo poema de Guilgamesh de que tanto uso hemos hecho a lo largo de estas lecturas– ofrecen un resumen de la existencia del hombre, de los viejos temores a la muerte y, más aún, del terrible temor a la vida que lleva aparejada el sufrimiento, el dolor, las pérdidas, los cansancios, las frustraciones y otras terribles consecuencias, pero que son las únicas vías posibles por las que el hombre llega a reconocer, con bastante esfuerzo, la felicidad, la bondad, lo bello y lo amable del vivir cotidiano. En fin, todo ese cúmulo de avatares que si la muerte no los trunca a edad temprana, permiten al hombre llegar a la edad adulta, incluso a la ancianidad, dueño de sí, resignado a su ser humano y cargado de paciencia y sabiduría.

Así es como, desde las arenas del desierto y desde los tiempos más antiguos, el árabe se ha visto a sí mismo o se ha querido ver. Esa es su aspiración: Vivir sabiendo para qué se vive. Pareciera que la historia contemporánea no ha dejado de segar y torcer esa posibilidad tan simple.

⁹ Véase M. Abumalham, «Poesía árabe y muerte: del dolor al sarcasmo» en F. Díez de Velasco (ed.), *Miedo y Religión*, Madrid, 2002, pp. 356 y ss. Véase también la traducción parcial de este poema en J. Sánchez Ratia, *Treinta poemas árabes en su contexto*, Madrid, 1998, pp. 35-37.

BIBLIOGRAFIA

- ABU-MADI, I., *Al Yadawil*, Dar al-`Ilm li-l-malayin, Beirut, 7ª ed. 1968.
- *Al-Jama'il*, Dar al-`ilm li-l-malayin, Beirut, 5ª ed. 1963.
- ABUMALHAM, M., *Erase una vez....*, Sabadell, 1989.
- «El paraíso perdido o la isla feliz», en *Homenaje a Pedro Martínez Montávez*, IEEI, Madrid, Madrid, 2003.
- (ed.), *Mose ibn Ezra, Kitab al-Muhadara wal-Mudakara*, 2 vols. Madrid 1986.
- *Mito, religión y superstición en Literatura árabe contemporánea*, Cuadernos 'Ilu, revista de Ciencias de las Religiones, Madrid, 1998
- “Religión, mito y leyenda en autores del Mahyar” en M. Abumalham (ed), *Mito, religión y superstición en Literatura árabe contemporánea*, Cuadernos 'Ilu, Revista de Ciencias de las Religiones, nº 1, 1998, pp. 53-63
- *El poeta rey*, (Memoria de Licenciatura), Madrid, 1973
- «Poesía árabe y muerte: del dolor al sarcasmo», en *Miedo y Religión*, F. Díez de Velasco (ed.) Madrid, 2002, pp. 343-364.
- (ed.) *Comunidades islámicas en Europa*, Madrid, 1995
- «Alejandro 'Du-l-Qarnayn' en el *Kitab adab al-falasifa*», *Anaquel* 2 (1991) pp. 75-118.
- «Sueño y profecía: Simbología de un pasaje de Tawahin Bayrut de T. Y. Awwad», en *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, Granada (1993-94) pp. 7-28.
- «Construcción simbólica de la identidad en el mundo árabe contemporáneo», *'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 5 (2000), pp. 7-23
- «Literatura emigrante árabe: la búsqueda de una nueva espiritualidad», *Mutaciones de lo religioso*, ed. Alfar Universidad, nº 100 (en prensa)
- «Simbolismo y migraciones en el Mundo Árabe», en *Islam y la nueva Jihad*, Elio Masferrer Khan et alii (eds.), México D.F., 2002, pp. 17-29
- «La construcción de la realidad desde la racionalidad poética», *Revista 'Ilu de Ciencias de las Religiones*, 6 (2001) pp. 201-220
- «El juego de los espejos y otros artificios poéticos», *Anaquel de Estudios Arabes*, vol. 11 (2000), vol I, pp. 37-45.
- «Selección de Poemas de A. Shammas», *Pliegos de Poesía Hiperion*, nº 3, Madrid, 1986, pp. 54-63.
- *¿Te acuerdas de Shahrazad?*, Madrid, 2001
- *Textos de la tradición religiosa musulmana*, Madrid, 2005

- *El Islam. De religión de los árabes a religión universal*, Madrid, 2007
- ABUMALHAM, N., *Otros Horizontes*, El Escorial, 1972
- *Remembranzas del Líbano*, Ceuta, 1945
- *Elia Abu Madi, gran poeta árabe de ultramar*, (TD) Granada, 1976
- ACCAD, E., *Des femmes, des hommes et la guerre. Fiction et réalité*, Paris, 1993
- DEL AGUA PÉREZ, A., *El método midrásico y la exégesis del Nuevo Testamento*, Valencia, 1985
- AL-JARRAT, E., *Alejandro, tierra de azafrán*, trad. Carolina Frías, ed. Libertarias, Madrid, 1992.
- AL-SAADAWI, N., *La mujer que buscaba*, trad. A. Devoto, ed. Martínez Roca, Barcelona, 1998.
- *Mujer en punto cero*, trad. M. Bofill, ed. Las femineras, Madrid, 1994.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R., *La leyenda del Rey Bermejo*, Barcelona, Arte y Letras, 1890
- AMICIS, E. De, *Spagna*, en *Romanzi e Racconti Italiani dell'ottocento* (ed. A. Baldini, vol. II ed. Garzanti, 1946 s/l. capítulo «Granata:L'Alhambra», pp. 83-101,
- *España*, ed. esp. Banco de Bilbao, 1987
- ANDERSON, B.S. Y ZINSSER, J.P., *Historia de las mujeres:Una Historia propia*, 2 vols. Barcelona, 1991
- ARBOS, F., (Abd al-Wahhab al-Bayati) *Escrito en el barro*, Madrid, 1987
- *Mito y símbolo en la poesía de Abd al-Wahhab al Bayati*, Madrid, 1996.
- *Autobiografía del ladrón del fuego*, (trad. F. Arbós, Madrid, 1991
- AWWAD, E.Y., *Là haut sur la montagne*, trad francesa y ed., Michel Barbot, Beirut, 1987
- AWWAD. T.Y., *Obra Completa*, Maktabat Lubnan, Beirut, 1987.
- *Los molinos de Beirut*, trad. M. Abumalham, ed. P&J., Barcelona, 1992.
- AYALI, M. y GIRÓN, L. F., *Te voy a contar un cuento... Parábolas de los rabinos*, Madrid, 1992.
- BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*, PUF, 5ª ed. París, 1992; versión española *La poética del espacio*, 4ª reimp., FCE, Madrid, 1994
- *La tierra y los ensueños de la voluntad*, 1ª ed. franc. París, 1947, 1ª ed. española, trad. B. Murillo Rosas, FCE, México, 1994
- *La Psychanalyse du feu*, París, Gallimard, 1949
- *El derecho a soñar*, 1ª reimp. Española, FCE, Madrid, 1997
- BAKR, S., *El carro dorado*, trad. A. Ormaetxea, ed. Txalaparta, Tafalla, 1997.
- BAYATI, A-W., *Mi experiencia poética*, trad. de Carmen Ruiz, Madrid, 1986
- BLACHÈRE, R., *Histoire de la Littérature Arabe des origines à la fin du XVème. siècle de J.C.*, 3 vols. París, 1952

- BLANCH XIRO, A., *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, 1995
- BOTTÉRO, J., *Mesopotamia. La escritura, la razón y los dioses*, Madrid, 2004
- BRETON, A., *Manifestos del Surrealismo*, 5ª ed. Barcelona, 1992
- BULWER-LYTTON, E. G. *Leila or The Siege of Granada*, (Philadelphia, Lippincott, 1881)
- CARRASCO URGOITI, Mª S., *El moro de Granada en la Literatura*, Madrid, 1989
- CASTELAR, E., *El suspiro del moro*, Leyendas, tradiciones, historias referentes a la conquista de Granada, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1885-1886, 2 vols.
- CASTILLA DEL PINO, C., *El delirio, un error necesario*, Oviedo, 1998
- CIRLOT, E., *Diccionario de símbolos*, 9ª ed. Barcelona, 1992
- CORRIENTE, F., *Las mu`allaqat: antología y panorama de Arabia preislámica*, Madrid, 1974
- CHATEAUBRIAND, F. R. de, *Les Aventures du dernier Abencérage*, (Bibliothèque de la Pléiade, ed. Gallimard, Paris, 1969, tomo II, pp. 1359-1401)
- CHELHOD, J. , *Les structures du sacré chez les arabes*, Paris, 1964
- *Introduction à la sociologie del'islam: de l'animisme à l'universalisme*, Paris, 1958.
- *Le droit dans la société bédouine: recherches ethnologiques sur le 'orf ou droit coutumier des bédouins*, Paris, 1971
- CHEVALIER, J. Y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1995
- DUBY, G. y PERROT, M. (dir.) *Historia de las mujeres*, Madrid, 1993
- ELIADE, E., *Imágenes y símbolos*, 9ª ed. Madrid, 1999
- ELISSÉEF, N., *Thèmes et motifs des Mille et une nuits*, Beyrouth, 1949.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, S. *Cristianos y moriscos y El collar de las Perlas*, Sevilla, 1991, 123 pp., ed. Guadalmena, col Textos andaluces nº 12
- ESTEVA, J., *Mil y una voces. El Islam, una cultura de la tolerancia frente al integrismo*, Madrid, 1998.
- FANJUL, S., *Al-Hamadani, Venturas y desventuras del pícaro Abu-l-Fath de Alejandria* (Maqâmât), Alianza Ed., Madrid, 1988.
- FARÈS, B., *L'honneur chez les arabes avant l'islam*, Paris, 1932
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar (Dios es grande) Leyenda de las tradiciones del sitio y conquista de Granada*, Sanz, Granada, 1849 reed. 1982
- *Los monjes de las Alpujarras*, reed. 1990,
- FRAYHA, A., *Escucha Rida*, trad. J. Fórneas, ed. IHAC, Madrid, 1978.
- GARCÍA GUAL, C., *Prometeo: mito y tragedia*, 2ª ed. Madrid, 1995
- GIBERT, S., *El Diwan de Ibn Jatima* (Poesía arabigoandaluza del siglo XIV, introducción y traducción Barcelona, 1975

- «Algunas curiosidades de la poesía árabe-andaluza», *Al-Andalus*, XXXIII, pp. 95-122
- GONZÁLEZ FERRIN, E., *El Modernismo de Muhhamad Àbduh*, Madrid, 2000
- GRANJA, F. DE LA, *Maqâmas y Risâlas andaluzas, traducciones y estudios*, 2ª ed., Ed. Hiperión, Madrid, 1997
- GUICHARD, P., «Les villes d'al-Andalus et de l'Occident musulman aux premiers siècles de leur histoire. Une hypothèse récente», en *Genèse de la ville islamique en Al-Andalus et au Maghreb occidental*, P. Cressier y M. García-Arenal (comp.), Madrid, 1998, pp. 37-52.
- GURMÉNDEZ, C., *Teoría de los sentimientos*, FCE, 2a. reimp., Madrid, 1993
- *El Yo y el Nosotros, egoísmo y altruismo*, Madrid, 1993
- *Ontología de la Pasión*, FCE, Madrid, 1996
- IBN HAZM, *El collar de la paloma*, trad. E. García Gómez, Madrid, 1967
- IRVING, W., *Cuentos de la Alhambra*, 2ª ed. Madrid, 1948
- JALIL YUBRAN, Y., *El Profeta*, trad. Española de F. Corriente y M. Sobh, Madrid, 1983.
- JOMIER, J., *Le commentaire coranique du Manar*, Paris, 1954
- JURI, N., *El barrio cristiano (Jerusalem)*, trad. S. Alami, ed. CantArabia, Madrid, 1996.
- KABBANI, N., *Poemas amorosos árabes*, traducción y prólogo de P. Martínez Montávez, Madrid, 1988.
- KABCHI, R., (coord.), *El Mundo árabe y América latina*, Madrid, 1997
- KILPATRIK, H., «The Egyptian novel., from Zaynab to 1980», en M.M. Badawi, *Modern Arabic Literature*, Cambridge, 1992.
- LAFAYETTE, Comtesse de, *Zayde, (Romans et nouvelles*, ed. de E. Magne, Paris, Garnier, 1970, pp. 37-235)
- LYONS, M.C. , *The Arabian Epic*, 3 vols., Cambridge University press, 1995.
- MAHFUZ, N., *Amor bajo la lluvia*, trad. Mercedes del amo, ed. CantArabia, Madrid, 1988.
- *El ladrón y los perros*, trad. I. Bejarano y Mª L. Prieto, ed. P&J, Barcelona, 1991.
- *El callejón de los milagros*, trad. H. Valentí, ed. Alcor, Barcelona, 1988.
- MAKBOUL, F., *Fadwa Tuqan, attraverso le sue poesie*, Roma 1982,
- MARTÍNEZ, L., *Antología de Poesía Contemporánea*, Madrid, 1972
- MARTÍNEZ LILLO, R., *Cuatro autotres de la «Liga Literaria». Yubran Jalil Yubran, Mijail Nuayma, Iliya Abu-Madi, Nasib Arida*, Madrid, 1994
- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, P., *Introducción a la Literatura Árabe Moderna*, Madrid, 1974.
- *Al-Andalus, España, en la Literatura árabe contemporánea*, Madrid, 1992
- (Nizar Qabbani) *Poemas amorosos árabes*, traducción y prólogo de, Madrid, 1988.
- (coord.), *Tiempo de poesía árabe*, Murcia, 1983

- «Sevilla y la Giralda en la literatura árabe contemporánea», *Cuadernos Almenara*, 1 mayo (1988), pp. 4 y ss
- «Al-Andalus y Nizar Kabbani: La Tragedia», en M. Abumalham (ed.), *Mito, religión y superstición en Literatura árabe contemporánea*, *Cuadernos 'Ilu, revista de Ciencias de las Religiones*, Madrid, 1998, pp. 9-24.
- (ed.), *Taracea de poemas árabes*, Granada- Sevilla, 1995
- *Literatura árabe de hoy*, Madrid, 1990
- «Lectura de Américo Castro por un arabista: apuntes e impresiones», *Revista del Instituto de Estudios Islámicos de Madrid*, vol XXII (1983-84) pp. 21-42.
- «Prólogo» en Montserrat Abumalham, *¿Te acuerdas de Shahrazad?*, Madrid, 2001
- MARTINEZ MONTAVEZ, P., Y TORRES PALOMO, M^a P. et alii, *15 Siglos de Poesía Árabe*, Granada, 1988
- MERNISSI, F., *El harén político: El profeta y las mujeres*, trad. Inmaculada Jiménez Morell, Madrid, 1999.
- MINA, H., *El ancla*, trad. C.M^a. Thomas, ed. CantArabia, Madrid, 1988
- MONFERRER, J. P., *Encuentro*, Córdoba, 1998
- MONTEIL, V., *Anthologie bilingüe de la Littérature arabe contemporaine*, Imprimerie Catholique, Beyrouth, s/d
- MOTOS LÓPEZ, C., «La forma exegética *masal* en *Qohélet Rabbah*», *'Ilu Revista de Ciencias de las Religiones*, 6 (2001), pp. 79-131
- MUNIF, A., *Memoria de una ciudad*, trad. L.M. Cañada y M^a L. Comendador, ed. del oriente y del mediterráneo, Madrid, 1996.
- MUSLIM, *Al-Sahih*, 9 vols. Dar al-Fikr, Beirut s/d
- NASR, S.H., *Vida y pensamiento en el Islam*, Barcelona, 1985
- NAYMA, M., *Erase una vez...*, trad. M. Abumalham, ed. AUSA, Sabadell, 1989.
- OLMO LETE, G. del, *Mitos, leyendas y rituales de los semitas occidentales*, Madrid-Barcelona, 1998
- PÉRÈS, H., *Esplendor de Al-Andalus*, trad. M. García-Arenal, 2^a ed. española, Madrid, 1990
- PÉREZ DE HITA, G., *Historia de los vandos de Zegries y Abencerrajes, cavalleros moros de Granada*, 1^a parte *Guerras civiles de Granada*, 1595
- PÉREZ FERNÁNDEZ, M., *Literatura rabínica*, en G. Aranda Pérez et alii, *Literatura judía intertestamentaria*, Estella, 1996, pp. 417-562

- RABADÁN CARRASCOSA, M., *La 'jrefiyye' palestina: Literatura, mujer y maravilla. El cuento maravilloso palestino de tradición oral. Estudio y textos*, El Colegio de México, México, 2003
- Nahki willa nanam?=dormir o contar? Selección de cuentos maravillosos palestinos de tradición oral, Madrid, 2002.
- RAYMOND, M., *De Baudelaire al surrealismo*, FCE, México, 1983
- REVERDY, P., *Le gant de crin*, Plon, 1926
- REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, 4ª ed. Madrid, 2003.
- RUIZ BRAVO-VILLASANTE, C., *Un testigo árabe del siglo XX: Amin al-Rihani en Marruecos y en España* (1939), 2 vols. Madrid, 1993.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C., *Ibn Ammar de Sevilla*, Madrid, 1972
- SÁNCHEZ RATIA, J., *Treinta poemas árabes en su contexto*, Madrid, 1998
- SHAKESPEARE, W., *Obras Completas*, estudio preliminar, traducción y notas Luis Astrana Marín, 9ª ed., Madrid, 1949
- SHAMMAS, A., *Diwan*, Jerusalem, 1971
- SILVA CASTILLO, J., *Gilgamesh, o la angustia por la muerte, poema babilonio*, 4ª ed. corregida, México, 2000
- (ed.), *Nomads and Sedentary Peoples*, México, 1981
- SIMONET, F. J., *Leyendas históricas árabes*, Imprnt. Martínez, Madrid, 1858.
- *Almanzor, una leyenda árabe*, Madrid, 1986, ed. Polifemo, col. El espejo navegante nº 3, Madrid, 1986.
- SOBH, M., *Historia de la Literatura árabe clásica*, Madrid, 2002
- SOBH, M. Y RUÍZ GIRELA, F., *Cuentos eróticos de Las Mil y Una Noches*, ed. Silex, Madrid, 1986.
- STERN, D., *Parables in Midrash. Narrative and Exegesis in Rabbinic Literature*, Harvard University Press, 1994.
- TUQAN, F., *Wahdi ma'a al-ayyam*, El Cairo, 1952
- TODOROV, T., *Simbolismo e Interpretación*, 2ª ed., Caracas, 1992
- *La vida en común. Ensayo de antropología general*, trad. Héctor Subirats, Ed. Taurus, Madrid, 1995
- TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, Barcelona, 1999
- *Por qué necesitamos la religión*, Barcelona, 2000
- VVAA *Al-Andalus frente a España: Un paraíso imaginario*, en Revista de Occidente, nº 224, (Enero 2000).

- VV.AA. *Textos para la Historia de las mujeres en España*, Madrid, 1994.
- VERNET, J., *Mil y una noches*, 2 vols., Barcelona, 2000
- *Literatura árabe*, Barcelona, 2002
- VIGUERA MOLINS, M^a J., «Al-Andalus como interferencia» en M. Abumalham, *Comunidades islámicas en Europa*, Madrid, 1995, pp. 61-70
- VIGUERA, M^a J. Y VILLEGAS, M., *Narraciones árabes del siglo XX*, Madrid, 1969.
- AL-YAZIYI, N., *Kitab al-`Arf al-Tayyib fi Diwan Abi-l-Tayyib*, Beirut, 1305h. (1927)
- ZAYDAN, Y., *Ta'rij Adab al-Luga al-`Arabiyya*, 2 vols. Beirut, , s/d.
- ZIYADA, J., *Viernes y domingos*, trad. .N. Paradela, ed. del oriente y del mediterráneo, Madrid, 1996.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
I EL PÁJARO DEL MAL	13
II EL PARAISO PERDIDO O LA ISLA FELIZ	33
III EL FUEGO ROBADO Y LA MUJER-CIUDAD O EL PRINCIPIO DE LA CIVILIZACIÓN	51
IV CIUDADES SOLARES, CIUDADES AÑORADAS	75
V LA TIERRA CONTEMPLADA, LA TIERRA ENSOÑADA	107
VI SIERVAS, IDEALES, NEUROTICAS, MUERTAS O REALES: ¿QUIENES SON LAS MUJERES? 1ª Parte	119
VI SIERVAS, IDEALES, NEUROTICAS, MUERTAS O REALES: ¿QUIENES SON LAS MUJERES? 2ª Parte	155
VII EL YO PERDIDO Y ¿HALLADO?	171
VIII LA ALTERIDAD SOSPECHADA Y EL ESPEJO DE LA PALABRA	193
EPILOGO I, EL GRAN MANIPULADOR	213
EPILOGO II, EL GRAN VIAJERO	223
EPILOGO III, EPOPEYA DE CIERRE Y APERTURA	231
BIBLIOGRAFIA	237
INDICE	245