

REVISTA HISPÁNICA DE CULTURA ÁRABE ACTUAL



© Ángela Ruiz

ISSN: 1136-9256

Depósito legal: M-39228-2010.

Dirección-Redacción:

Rosa-Isabel-MARTÍNEZ LILLO.

Juan ORTEGA MARÍN.

Carmen RUIZ BRAVO-V.

Clara María THOMAS DE ANTONIO

Colaboraciones, fotografías, textos. En este número:

- ♦ Assir ALI اثير محمد علي
- ♦ Bahia Mahmud AWAH بهية محمود أوّاه
- ♦ Tawfiq AL-HAKIM توفيق الحكيم
- ♦ Mohamed EL-MADKOURI MAATAOUI محمد المذكوري المعطاوي
- ♦ Fatena AL-GURRA فاتنة الغرة
- ♦ Najwa NAJJAR . نجوى نجار .
- ♦ Salwa AL-NEIMI . سلوى النعيمي .
- ♦ Angela RUIZ PLAZA.
- ♦ Christina STEPHANO DE QUEIROZ.
- ♦ Patricia TABASCO.
- ♦ Clara M^a THOMAS DE ANTONIO.

Para reproducir contenidos de esta revista es imprescindible obtener de *CantArabia* el previo permiso por escrito y citar la fuente completa.

© Los textos, traducciones y fotografías, de cada autor y, en su caso, de sus herederos, y de

© CantArabia editorial.

info@cantarabia.org

karmibravo@yahoo.es

C/ Marqués de Valdeiglesias, 4.

28004 Madrid.

(00 34) 91 5470396

IDEARABIA. 10

INDICE

MEDIO AMBIENTE

- Cooperación al desarrollo y arquitectura.*
Desarrollo sostenible del oasis de Mhamid. El sueño de habitar el desierto.
 Por **Ángela RUIZ PLAZA** 5-20.

ORIENTES Y OCCIDENTES

- Magreb y Maxrek. Conexiones y desconexiones*
 Por **Mohamed EI-MADKOURI MAATAOUI**21- 36.

LITERATURA

Poesía saharauí.

- Bahia uld Awah, el caballero andante de las letras saharauis.*
 Por **Bahia Mahmud AWAH** 37- 43.

Crítica literaria.

- Neoclasicismo y badī '. Hacia una nueva interpretación.*
 Por Rosalía **LÓPEZ-HERRERA**.....44-60.

Tawfiq al-Hakim

- Entre la Scherezade y el Montmartre de Tawfiq al-Hakim*
 Por **Assir ALI** 61-69
مونمارتر (Montmartre)
 Por Tawfiq **AL-HAKIM**..... 70-75.

Salwa al-Neimi

- En la gran jaula de "cristal" de Salwa al-Neimi.*
 Por **Clara M^a THOMAS DE ANTONIO** (presentación y traducción) ..76-.
Cristal
 Por Salwa **AL-NEIMI** 77-79.

Fatena Al-Gurra

- Excepto yo, de Fatena AL-GURRA. Traducción de Rosa Isabel MARTÍNEZ LILLO.*
 Reseña por **Patricia TABASCO**80-81.

CINE

- El cine como diálogo. Entrevista con Najwa NAJJAR.*
 Por **Christina STEPHANO DE QUEIROZ**82-85.

MEDIO AMBIENTE

*Cooperación al desarrollo y arquitectura.**Desarrollo sostenible del oasis de Mhamid.**El sueño de habitar el desierto.*Por **Ángela Ruiz Plaza***Los sueños son el motor de la vida.**A veces, cuando uno empieza a soñar, no se imagina que hasta los sueños más imposibles pueden llegar a hacerse realidad. Lo único que hay que hacer es creérselo y luchar por ello.*

♦Hace años comencé un proyecto imaginario, de estos que hacemos en la Escuela de Arquitectura para aprender a ser arquitectos, con situaciones irreales y extravagantes. La total libertad de elección del lugar que nos dieron me hizo pensar en el desierto como el lugar opuesto a nuestras ciudades, con las condiciones más extremas, en relación al clima, sociedad y recursos. Para mí, un reto para la arquitectura.

De lo que no era consciente es de que aquél era el principio de un largo camino de trabajo, proyecto, dibujo e investigación, que me llevaría, años más tarde, a un proyecto real, en un pequeño poblado del desierto, gente con nombres propio, y una necesidad imperiosa de progresar. Un proyecto de cooperación al desarrollo que demanda todo mi tiempo y todos mis recursos, y en los que cada día se involucran más amigos con ansias de hacer un futuro mejor, para todos.

El proyecto real de cooperación, que nos ocupa totalmente ahora mismo, trata de investigar los parámetros que conlleva el desarrollo sostenible de los oasis, desde el punto de vista arquitectónico, agrícola, económico y sociológico. Analiza los datos existentes en el lugar, tomando como ejemplo el oasis de Mhamid, el último oasis del valle del Draa, para aplicar nuevas técnicas experimentales en desarrollo: biotecnología aplicada a la construcción, biocultivos de zonas áridas, y experimentos sociológicos de preservación de la cultura mediante un nuevo turismo de cooperación.

1.PRIMER SUEÑO DE HABITAR EL DESIERTO

Mi sueño de habitar el desierto empezó con un proyecto de la Escuela, cuando era una estudiante de arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Para llevarlo a cabo, empecé a investigar sobre el desierto, la vida en el desierto, la arquitectura, la gente que lo habita, y cómo se han ido adaptando a las extremas condiciones del desierto.

Estudí el modo en que los cactus se adaptan al clima extremo del desierto, mediante unas esporas que se abren durante la noche para captar la humedad del ambiente, acumulándola en forma de agua en sus paredes, que se hinchan y se deshinchán diariamente. Cómo las espinas les protegen del sol y cómo la arquitectura debe imitar estos mecanismos naturales para adaptarse al medio.

Empecé también a conocer las características morfológicas de la arquitectura existente, los mecanismos climáticos y los sistemas de adaptación climática que han dado como respuesta la arquitectura local para adaptarse al clima. Desde los *malkafs* o chimeneas de viento, que permiten una ventilación natural efectiva, hasta las celosías, los *taktabosah*, o los patios con fuentes que se orientan en la dirección del viento fresco.

Y esta investigación se convirtió en pasión, pasión por el desierto, por las

gentes que lo habitan, y por la necesidad de aportar ideas o conocimiento para que la vida en condiciones extremas sea de calidad, mejorable, con esencia y con sabiduría ancestral.

Además, esta arquitectura local de las ciudades del desierto tiene un gran interés en la investigación sobre arquitectura bio-climática, tan en boga últimamente, por estar adaptada totalmente, por ser viviente por habitada, construida inteligentemente, y con una morfología que es fruto de las transformaciones consecutiva por un hábitat adaptado.

Este sueño se convirtió así en un reto, tras entender que la arquitectura es la respuesta a una necesidad, la necesidad de habitar. Habitar en un entorno físico, con unas características climáticas específicas, una cultura y una sociedad. Es una tarea difícil para un arquitecto, sobre todo porque requiere una acción global, técnica, económica y social. Pero ya era mi sueño, y para poder realizarlo, o al menos intentarlo, necesitaba investigar mucho, y trabajar mucho.



Imagen1.

© Ángela Ruiz.



Imagen1."Imagen del primer proyecto irreal en el desierto".

© Ángela Ruiz.

Así, emprendí un amplio proyecto de investigación, que empezó para llevar a cabo aquel proyecto, continuó durante mis estudios de doctorado y ahora es un proyecto real de cooperación en el Sahara marroquí.

El proyecto, desde el principio tomó una **doble vertiente**: por un lado, la investigación de morfologías arquitectónicas existentes y sus sistemas de adaptación, y por otro, la investigación tecnológica más puntera, y su posible aplicación al desarrollo sostenible de las arquitecturas del desierto.

2.DESIERTOS Y OASIS

Durante el desarrollo de la investigación fui encontrando una serie de datos que apoyaban cada vez más la necesidad de investigación para habitar el desierto y para dar una respuesta a tan elevado número de personas que viven en condiciones extremas en estos lugares. Los **desiertos del mundo** abarcan un tercio de la superficie terrestre y se calcula que para el año 2100, si no se toman las medidas oportunas, ocuparán casi la mitad, engullendo bosques, tierras fértiles y poblaciones.

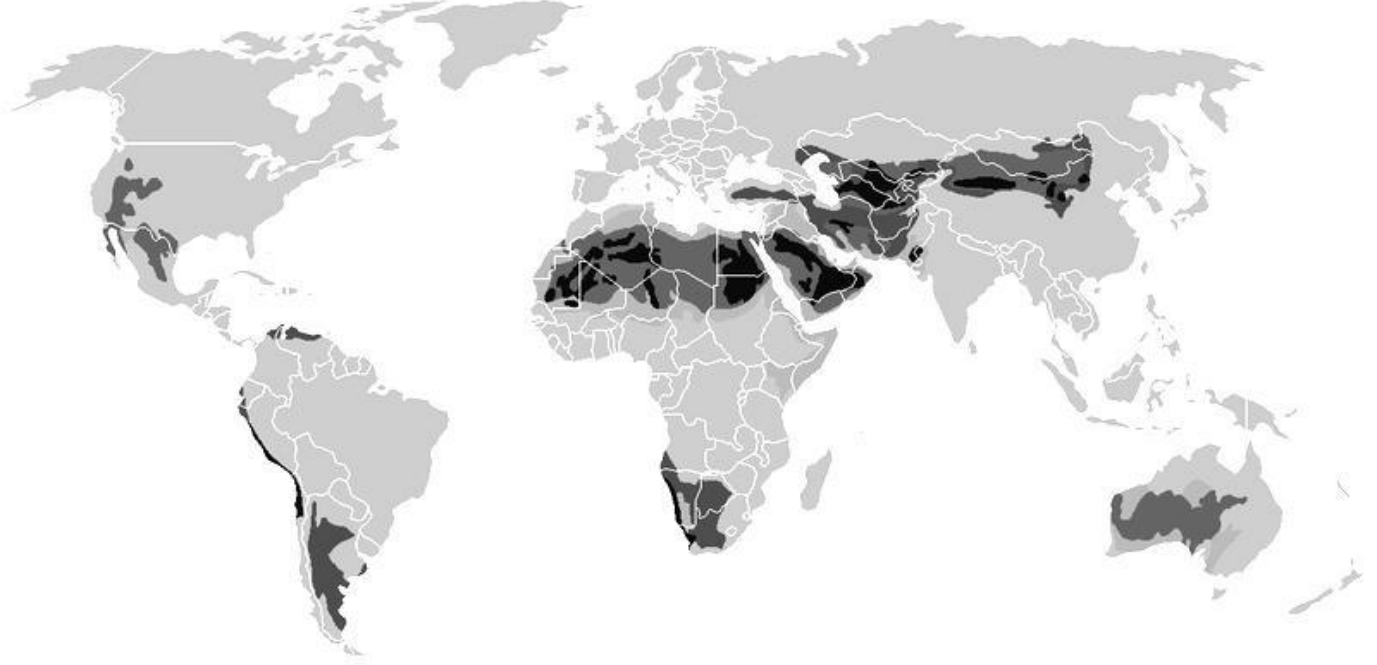


Imagen 2. Mapa de los desiertos en el mundo

Actualmente existen en el mundo 900 millones de personas que habitan en climas desérticos o semidesérticos, esto equivale al 15% de la población mundial. El 75% de estos habitantes del desierto son musulmanes, su cultura, y su arquitectura están fuertemente influidas por la historia del Islam.

El 40% de la superficie terrestre está cubierta por ecosistemas áridos y semiáridos. Más de dos tercios de África y virtualmente todo el Medio Oriente están clasificados como zonas áridas.

Al menos 6 millones de kilómetros cuadrados de la superficie de la tierra están afectados por la desertificación, y se prevé que en menos de diez años, debido al pro-

ceso de desertificación mundial, la cifra alcance el 70% de la superficie terrestre.

Actualmente, 50 millones de personas en el mundo habitan en los oasis.

En el Magreb los oasis cubren una superficie de 286.000 ha, aproximadamente, constituyendo 1/3 de la superficie que ocupan los oasis en el mundo. Miles de personas viven en estos lugares semidesérticos en condiciones extremas.

La investigación, como dije, surge como un reto, el reto de habitar el desierto, ante un panorama de arquitectura deficiente e inadaptada, no en términos climáticos, sino inadaptada a nuestro tiempo, a la sociedad y a la tecnología.

El desarrollo sostenible en los sistemas oasis conlleva una actuación global en términos de sostenibilidad ambiental, social y económica, pero, por encima de ello, está basado en una sostenibilidad intelectual que toma la investigación como motor principal de desarrollo del habitat.

Por **desierto** se entiende el lugar donde la falta de agua impide el desarrollo de la vida, ya sea por ausencia de precipitación o por un factor elevado de evapotranspiración. Aún así, existen 8 tipos de desierto dependiendo de su causa de formación. Existen desiertos continentales, desiertos fríos, desiertos debidos a altas presiones atmosféricas o a barreras de aire húmedo, desiertos fósiles o monzónicos, etc.

En una primera fase de investigación se desarrolló un estudio de las distintas formas de habitar cada uno de los desiertos del planeta. Se encontraron diferencias y similitudes, a veces completamente insospechadas, como es el caso de las viviendas enterradas de Matmata, en Túnez, y las del desierto del Gobi, o la arquitectura de tierra de las ciudades caravaneras del Sahara y las del desierto del Thar, en la India. Éstas precisamente, guardaban una similitud aparente pero en el estudio se descubrió una forma de adaptación al desierto distinta.

Tras el estudio comparado se llegó a la conclusión que muchas de las similitudes que aparecían en desiertos de lados opuestos del planeta se explicaban por el hecho de que en ambos lugares existía una misma religión, el Islam, y unas necesidades culturales y religiosas que cumplir, y a las que la arquitectura respondía, además de los condicionantes climáticos.

En la segunda parte de la investigación nos hemos centrado en un desierto: el Sahara.

La vida en un desierto continental como es el Sahara es de dos tipos: nómada o sedentaria, y dentro de la sedentaria que es la que más nos interesa tenemos la que limita con el desierto o la que se encuentra inmersa en el desierto, esto es, en los OASIS

Imagen 3 (reducida, de pág. 6). Oasis del Valle del Draa, de 200km de longitud.

©Fotografía de Ángela Ruiz.





Imagen 3. Oasis del Valle del Draa, de 200km de longitud.

©Fotografía de Ángela Ruiz.

El **sistema Oasis** es de vital importancia en el estudio del habitar el desierto, puesto que son los lugares más delicados, y más expuestos al fuerte condicionamiento desértico.

Un oasis es un lugar en medio del desierto donde existe agua, bien a nivel superficial, o bien a nivel subterráneo. El oasis funciona de modo que el agua subterránea aflora, y esto se produce generalmente en zonas de menor altura, valles o diferencias orográficas.

Estos oasis en la mayoría de los casos se convirtieron en ciudades asentadas, aisladas y al a vez conectadas al ser los nodos de las rutas comerciales del desierto, las rutas de las caravanas de sal, oro o seda.

Durante miles de años estas ciudades han constituido un lugar especial, con un microclima propio, con un funcionamiento interno equilibrado u donde todos los elementos del sistema oasis (agua, tierra, aire y seres vivos) trabajan conjuntamente para adaptarse al medio.

Además del comercio, estas ciudades desarrollaban su propia agricultura y ganadería. Eran un ejemplo de sostenibilidad, un sistema que funcionaba perfectamente en un entorno cooperativo, un microclima y unos ciclos de producción y reciclaje que permitieron el desarrollo de sus comunidades. Son un ejemplo de sostenibilidad, pero a la vez un sistema frágil que necesita de un

mantenimiento continuo, un equilibrio global.

Sin embargo, en el mundo contemporáneo son sistemas insostenibles, que no soportaron la desaparición de su entrono colaborativo y no tuvieron la capacidad de reciclarse o readaptarse. Son lugares prácticamente abandonados, puesto que la población ha emigrado a las ciudades por causa de los periodos de sequía, la desertificación, que ha arruinado la agricultura y la ganadería locales, y por la pérdida de sentido de las rutas comerciales, prácticamente inexistentes actualmente por las dificultades fronterizas.

Ante esta situación hemos querido actuar mediante un proyecto de rehabilitación y desarrollo sostenible, basado en la investigación y la cooperación.

El proyecto no pretende ser uno más de los proyectos de cooperación al desarrollo, que suelen situarse entre el desarrollo sostenible y la conservación, sino que se sitúa entre el desarrollo sostenible y el progreso, intentando provocar innovación social, cultural, económica, agrícola y arquitectónica tomando como base la investigación y la sostenibilidad intelectual.

En este momento, el desarrollo del proyecto de investigación se orienta al conocimiento de la cultura y la vida de los habitantes del desierto, por un lado, y a la investigación sobre el futuro del habitar el desierto desde la tecnología y el progreso, y no desde la simple conservación, como hacen los demás proyectos de cooperación al desarrollo, con la intención de configurarse como un puente de comunicación y relación para *configurar un futuro sostenible en el marco de la cooperación y la interacción.*

3. PROYECTO DE DESARROLLO SOSTENIBLE

El proyecto de investigación y actuación que estamos llevando a cabo pretende ser un proyecto distinto de los proyectos de cooperación que se suelen llevar a cabo en estos casos. No queremos que sea un proyecto basado en la conservación y cooperación, si no en el progreso y la colaboración.

No se trata de la aplicación de técnicas tradicionales para la conservación del patrimonio arquitectónico, si no en el desarrollo sostenible de un sistema oasis y de una población importante mediante la investigación y la tecnología aplicada al progreso.

Se estructura el proyecto en 4 FASES DE ACCIÓN:

- 1. DIAGNOSIS:** conocimiento del área de actuación y sus condicionantes económicos, sociales, económicos y ambientales
- 2. ESTRATEGIA:** planteamiento de los parámetros y criterios a emplear
- 3. ACCIÓN:** llevar a cabo el proyecto de desarrollo sostenible considerando la estrategia global planteada.
- 4. DESARROLLO:** conlleva el seguimiento de la actuación realizada, controlando la gestión de recursos implantados y supervisando el buen desarrollo.

FASE 1. DIAGNOSIS: M'HAMID

La investigación sobre el reto de habitar el desierto que estoy llevando a cabo se materializa en **M'hamid** [Marruecos], el último oasis del valle del Draa, situado en el límite con el inmenso desierto del Sahara, como un ejemplo de sistema oasis en el que actuar para encontrar las directrices de actuación en un proyecto de desarrollo sostenible de oasis.



Imagen 4. Entrada al Ksar de Mhamid El Ghezlane.

©Fotografía de Ángela Ruiz.

La investigación local pretende convertirse en un **sistema de actuación** extrapolable a otros Oasis o zonas habitadas en climas áridos o semiáridos.

M'hamid es un pueblo árabe en medio de una zona bereber, de unos 5000 habitantes. Se sitúa al final del oasis del río Draa, el mayor oasis del mundo, que comprende unos 7200km².

La arquitectura es de tierra, muros de adobe o tapial y forjados de troncos de palmera o tamarindos. El número de viviendas abandonadas aumenta cada año, por familias enteras que marchan a la ciudad por un futuro mejor, pero que sueñan con volver a su tierra.

No hay agua corriente, existen 56 pozos de agua no potable, pero la construcción de un campo de golf a 200 km al norte del río ha dejado la zona sumida en la sequía. Ac-

tualmente han de traer el agua desde Ouarzazate, 5 veces al año, cubriendo la necesidad de 170 000m³ de agua cada vez. Tienen electricidad pero la mayoría no tienen nevera, ni baño dentro de las casas.

La iluminación en el pueblo es escasa, todo está sucio y polvoriento por la construcción en tierra, las tormentas de arena son frecuentes y las lluvias esporádicas destruyen las construcciones.

La escasa población que aún queda vive de la escasa economía local y del turismo que pasa por allí para adentrarse en el desierto.

El oasis es de una belleza espectacular, caracterizada en sus **4 entornos**: *el desierto de arena, el desierto de piedra, el poblado (ksar) y el palmeral*.

Sin embargo el estado en el que se encuentra el Oasis es de una necesidad inminente de actuación. Las dunas empiezan a engullir las casas del poblado, las lluvias han destrozado casas de familias que han tenido que abandonarlas, la sequía y falta de recursos obligan a los habitantes a abandonar su poblado en busca de un mejor porvenir.

Pero creemos que es posible actuar y revivir el frágil sistema oasis, recuperar la biodiversidad, establecer nuevos cultivos, luchar contra la desertificación y la degradación de la tierra, y sobre todo, generar un desarrollo sostenible eficaz, integrado en una estrategia global, donde los vectores de desarrollo son el turismo sostenible, la investigación y la cooperación.

El gran problema es que estas ciudades o pueblos situadas en zonas áridas o semi-áridas, oasis o entornos desérticos, viven como hace más de 500 años.

Paradójicamente, ahí donde las condiciones más necesitan de los avances tecnológicos, es dónde menos existe. La arquitectura actual tiende a una naturaleza artificial, desconectada de su entorno, con pretensiones internacionales, y por tanto, inadaptadas a su entorno, irracionales a veces en sus planteamientos y estrategias de diseño, e inconscientes de la crisis energética actual.

Los recursos energéticos se acaban y el cambio climático amenaza. La desertificación empieza a hacerse latente, con cifras impresionantes de peligro inminente, dadas por los expertos en materia de energía. La arquitectura, en crisis también, por falta de razón de ser, puede colaborar en gran medida a mejorar este problema climático mundial, o al menos a dar una respuesta coherente y aumentar la eficiencia energética, a integrarse con el ambiente y adaptarse de forma inteligente.



Imagen 5. Panorámica del Ksar en Mhamid El Ghezlan.
©Fotografía de Ángela Ruiz



Imagen 6. Dunas de arena engullendo el poblado de Bono, en el Oasis de Mhamid.

©Fotografía de Ángela Ruiz

FASE 2. ESTRATEGIAS DE DESARROLLO SOSTENIBLE

La ESTRATEGIA básica de la que se parte conlleva:

- Ordenar y sistematizar las etapas del proceso para que no se limite a una actuación aislada, sino que sea un proceso de gestión y producción a medio-largo plazo)

-Identificar las herramientas e instrumentos que se utilizarán, tanto de tipo técnico, administrativo, legal o financiero.

-Definir los criterios y estrategias de desarrollo, que se basan en el desarrollo sostenible de desarrollo sostenible.

Este **DESARROLLO SOSTENIBLE** que planteamos se basa en una investigación profunda y enfocada al progreso. Esta **sostenibilidad** se enfoca desde tres ángulos:

1. Sostenibilidad ambiental (agrícola, ganadera y arquitectónica)

2. Sostenibilidad social.

3. Sostenibilidad económica.

La **sostenibilidad ambiental** es la necesaria para el desarrollo del poblado, gestionando temas de vital importancia como:

- La gestión del agua
- La creación de infraestructuras básicas
- La intervención para evitar el avance de la desertificación
- La generación de un microclima que mantenga el oasis

A nivel de **desarrollo agrícola** se está trabajando en la evolución de las técnicas agrícolas existentes, investigando nuevos sistemas de regadío para el mejor aprovechamiento del agua, así como de productos agrícolas que puedan adaptarse al clima cálido extremo y la escasez de agua.

Por ejemplo, tenemos especies de tomates y melones que se riegan con agua salada y dan un gusto especial de gran calidad, como parte de las investigaciones que se desarrollan en la Universidad de Negev, Jerusalén. También existen los cultivos estabilizadores de dunas como la acacia azul, cultivos hidropónicos, cultivos de azafrán para tierras áridas o los cultivos de patata con el que se hacen bolsas de almidón (biopolímeros) exportables a Europa.

Como propuestas de gestión del agua, estamos investigando sobre mecanismos instalables in situ como los 'atrapaniebla' que obtienen hasta 100 000 litros al día en algunos desiertos o los desalinizadores solares.

A nivel de **desarrollo ganadero** se plantea la intervención de arquitecturas efímeras para establos o granjas de bajo coste y alta producción, analizando las condiciones climáticas existentes y las especies que pueden adaptarse a ellas con una elevada producción. Así como los pastos hidropónicos o la utilización de excrementos para fines productivos de diversa índole.

A nivel de **desarrollo arquitectónico** se trabaja en dos vertientes:

a) En la **mejora de las condiciones de las edificaciones existentes**, siempre desde el punto de vista de la investigación, como por ejemplo se estudia la posibilidad de uso de la bacteria *Bacillus Pasteurii* para la mejora superficial de las viviendas. Esta bacteria, combinada con urea, transforma la arena en piedra caliza en cuestión de minutos, lo que la naturaleza tarda miles de años.

b) Así como la **mejora de las instalaciones básicas**, como la potabilización del agua mediante sistemas de invernaderos solares, la mejora de la red eléctrica e iluminación mediante paneles solares tipo portable light power, que genera energía limpia en tejidos flexibles usando la nanotecnología, o la mejora de la red de saneamiento.

c) En la **creación de arquitecturas experimentales**, con la intención de crear un centro de I+D en el lugar que pueda interesar a empresas de construcción, investigadores, laboratorios de ensayos de materiales, etc a probar sus productos en el clima extremo del desierto.

Esta nueva arquitectura se adaptará a las distintas condiciones del oasis (desierto de arena, desierto de piedra, palmeral o ksar) de forma que permita

innovar y experimentar técnicas constructivas nuevas o evolución de las técnicas existentes en una lectura contemporánea.

Se está investigando con distintas hipótesis de actuación arquitectónica en función de los materiales aplicables al entorno existente, las morfologías posibles y las soluciones arquitectónicas posibles adaptadas al sistema oasis. Entre estas hipótesis están:

-Las jaimas tecnológicas: con materiales textiles de innovación, como son los textiles de solar portable light power, que convierte la energía fotovoltaica en iluminación, adaptándose a culturas existentes, los tejidos electroconductores (Centro de innovación tecnológica de la UPC), tejidos electrocrómicos de Cetemmsa, o los tejidos con memoria de forma de la Fundación para la innovación textil).

- la construcción en altura en el palmeral, para minimizar el uso del suelo, insertando un objeto arquitectónico que se integre en el ecosistema aportando agua y creando unas condiciones internas agradables. La construcción se haría con perfiles poltrusionados de fibra de vidrio, que se podrían fabricar a partir de la misma arena existente, y acabados en cerramientos tipo BTC (bloque de tierra comprimida) o Cannabric (adobes de cáñamo resistente).

- la duna petrificada: aplicando la bacteria Bacillus Pasteurii, o construyéndola mediante la llamada arcilla tecnológica, que se trata de una arcilla que se transporta en rollos congelados y se da forma en el lugar mediante una corriente eléctrica inducida, o los materiales cerámicos de alta resistencia que investiga Mater, en Barcelona.



©Fotografía de Ángela Ruiz

Imagen 7. Proyecto de duna petrificada con la bacteria *Bacillus Pasteurii*.

Los materiales cerámicos pueden dar un desarrollo potencial de gran relevancia, aprovechando el conocimiento de empresas consolidadas en España y en Marruecos, trabajando en tierra cocida pero aplicando una tecnología radicalmente distinta, como la arcilla tecnológica, la cerámica ultradura electromecanizable que desarrolla el Csic, o las erámicas porosa biocolonizables que permiten acoger vida vegetal que aportaría mayor inercia térmica a los cerramientos sobre los que se instala.

La **sostenibilidad social** es de vital importancia, porque no se puede crear una intervención que anule los valores existentes en el lugar, la cultura y las tradiciones, sino que han de ponerles en valor y entender los vínculos sociales afectivos de la población local con el pueblo y su entorno



Imagen 8. Aprendiendo de los maestros de la construcción en Mhamid.

©Fotografía de Ángela Ruiz

La **sostenibilidad económica** se desarrolla en un plan de acción revolucionario que parte de una creación de un desarrollo turístico sostenible en el área, como un reconocimiento de un valor potencial de este Oasis que ha de desarrollarse irremediabilmente.

Pero por encima de todas estas caras de la sostenibilidad defendemos la **sostenibilidad intelectual**. Un proyecto donde personas de distintas disciplinas (arquitectos, sociólogos, economistas, empresarios,...) trabajan en un entorno cooperativo y colaborativo para un

desarrollo sostenible eficaz y radical, basado en la investigación, la colaboración y el progreso.

FASE 3.ACCIÓN

El proyecto de desarrollo sostenible que planteamos es radicalmente distinto, no en sus estrategias sino en el plan de acción. El proyecto realiza una **actuación global** (arquitectónica, agrícola, económica y social) pero desarrollada como un **proyecto de investigación, arquitectura y business**.

Es un desarrollo sostenible que se alimenta de una actuación empresarial, cuyo objetivo final es el propio desarrollo de la zona para beneficio mutuo.

La idea parte de un principio básico de desarrollo territorial: la necesidad de recursos humanos y grandes cantidades de dinero.

El *fund rising* o la búsqueda de fondos para el proyecto se puede buscar mediante:

- a) Subvenciones de organismo y administraciones
- b) Donaciones y fondos de ONGs
- c) Inversores externos

Tras dos años de una lucha constante con administraciones y como ONG nos ha llevado a buscar una alternativa basada en la búsqueda de inversores externos.

Así, la **sostenibilidad económica** se basa en una **simbiosis**: se realiza un proyecto de desarrollo turístico sostenible que pueda subvencionarse por un inversor extranjero, de forma, que a través de la gestión de los recursos económicos, podamos crear un *resort* turístico de alto *standing* asociado a una actuación de desarrollo local, gestionada por la propia asociación, pero que no es una actuación de ONG de donación de mejoras si no un proyecto

común con el pueblo, que se desarrolla en un entorno colaborativo y cooperativo con los propios habitantes que serán los trabajadores del resort.

Por otra parte, las empresas de energía que lleven sus productos al laboratorio de investigación energética, aportarán recursos económicos a la zona a la vez que generan conocimiento e investigación aplicada.

De este modo, se mantienen los **criterios de sostenibilidad** de los distintos ámbitos, desde una plataforma de intercambio, que genera conocimiento, que parte de una investigación, que preserva la cultura existente y que trabaja duramente para la mejora del futuro de la población del Oasis.

FASE 4.DESARROLLO

El éxito del proyecto dependerá de la capacidad de integración con el entorno existente, con la calidad de interacción de culturas entre nuevos y viejos pobladores, y la capacidad de definir un marco-guía general y unos criterios de actuación que se adapten a las condiciones específicas de cada contexto y que pueda ser evaluado constantemente para posibles re direccionamientos con total flexibilidad sin perder sus principios básicos y su enfoque global de desarrollo multisectorial, social, económico y medioambiental.

4. CONCLUSIONES

El desarrollo sostenible de los oasis es un objetivo a largo plazo, complejo y delicado, que requiere una estrategia integrada de distintos factores: económico, social y ambiental.

Una de las vías de evolución del oasis es a través de un desarrollo turístico sostenible y una aplicación de las tecnologías existentes de forma conjunta, con miras a mejorar las condiciones de vida del oasis, desde la investigación y para el progreso.



Imagen 9.El palmeral de Mhamid al atardecer.

©Fotografía de Ángela Ruiz

5.REFERENCIAS

Etzion,Y., Erell, E., Meir, I., Pearlmutter, D., 1994. The Desert Architecture Unit. J.Blaustein, Institute for Desert Research. Passive and Low energy architecture PLEA. *Architecture of the Extremes* ISBN-84-932367-3-X

Brace, B., (editor) 1981.*The Changing Rural Habitat*_Volume I and II. Background Papers.The Aga Khan Award for Architecture

Recherche d'une Conception Economique d'un Habitat Traditionnel dans un Pays en Developpement . Application au Maroc. Les publication du LPEE. ISBN-84-932367-3-X

Maldonado, L., Rivera, D. y Vela, F. 2002. *Arquitectura y construcción con tierra: tradición e innovación*. ISBN-84-932367-3-X

Julivert Casagualda, M. 2003. *El Sáhara: tierras, pueblos y culturas*. Universitat de València

Michel, G. London, 2006. *Architecture Of The Islamic World. Its history and social meaning*. Ed. Thames&Hudson. ISBN 978-0-500-27847-5

Holthusen, L (editor) *The Potential of Earth Sheltered & Underground Space: Today resources for tomorrow's space&energy viability*. Pergamon Press viaje 1981 USA

WEBS RELACIONADAS CON LA INVESTIGACIÓN

www.deserts.fr

http://museosvirtuales.azc.uam.mx/estudio-de-arquepoetica/habitat_web/

<http://koeppen-geiger.vu-wien.ac.at/>

<http://www.scienceclarified.com/landforms/Basins-to-Dunes/Dune-and-Other-Desert-Features.html>

<http://earthobservatory.nasa.gov>

<http://earth.huji.ac.il>

<http://img517.imageshack.us/img517/7583/rizoma0nt.jpg>

<http://blog.is-arquitectura.es/2009/02/13/prefabricada-taliesin-arquitectura-sostenible-en-el-desierto/>

<http://www.plusarquitectura.info/2008-07/arquitectos-lujo-el-desierto>

<http://www.ead.pucv.cl/2008/travesia-al-desierto-de-atacama/>

<http://scalae.net/>

<http://ultrafutureworld.com/2008/06/09/liquid-architecture-in-the-desert/es/>

<http://www.historiadelarte.us/paleocristiano/la-arquitectura-en-el-desierto-de-siria.html>

http://www.redtercermundo.org.uy/tm_economico/texto_completo.php?id=1646

<http://www.construmatica.com/actualidad/blogs/2009/02/14/prefabricada-taliesin-arquitectura-sostenible-en-el-desierto/>

http://www.redtercermundo.org.uy/tm_economico/texto_completo.php?id=1646

<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/9982.html>

<http://www.escaire.com/es/noticia/ficha.asp?id=741>

<http://tunez2.blogspot.com/2007/06/matmata.html>

<http://www.chinagps.info/culture/2009/mogao-grottoes.shtml>

<http://www.meda-corpus.net>



©Fotografía de Ángela Ruiz© Ángela Ruiz

© *IdeArabia*.

Magreb y Maxrek.

Conexiones y desconexiones*

Por **Mohamed EI-Madkouri Maataoui**

Para detectar las conexiones y las desconexiones entre el occidente y el oriente del mundo árabe, Maxrek y Magreb, voy a establecer una serie de constantes y de variantes cuya presencia o ausencia iré comprobando en cada caso. Trataré de poner de relieve y analizar, en la medida en que me sea posible, aquellos aspectos en los que veo que el Magreb está conectado con el Maxrek y aquellos otros en que veo que está desconectado de él. Mi tarea no será otra que hacer un diagnóstico de la realidad basándome en su observación a la luz, además de los factores lingüístico-conceptuales, culturales y sociales, de los últimos acontecimientos políticos, tanto internos como externos.

Magreb y Maxrek: definición conceptual

Ya pasando del conocimiento intuitivo al racional para delimitar los conceptos de los que voy a tratar me hice la pregunta: ¿Qué es lo que se entiende generalmente por *Magreb* y *Maxrek* [o *Magrib* y *Maxrik*]? Intuyendo que la última palabra no la encontraría en el diccionario, busco la primera. No aparecen¹ ni una ni otra. ¿A qué realidades se refieren entonces estas dos palabras? ¿Qué conceptos son: geográficos, históricos, políticos, etnológicos, sociológicos o culturales?

* Texto (inédito) revisado de la intervención en el Curso de Verano de la Universidad Internacional de Andalucía: *Los problemas actuales de los países árabes del Mediterráneo*, Baeza, septiembre 1999.

¹ No aparecen en el *Diccionario de la Real Academia Española*, ni en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner ni tampoco en el *Diccionario ideológico de la lengua española* de Julio Casares.

Si me atengo a la etimología árabe, *Magreb* es el lugar en donde se pone el sol y *Maxrek*, el lugar por donde sale ¿Qué o quién determina estos lugares de puesta y salida del sol? No son conceptos geográficos absolutos como los de palabras como *Senegal*, *Irak*, etc. *Magreb* y *Maxrek* se entienden en relación con el hablante; sus significados son, por tanto, relativos. Si el Magreb está limitado conceptualmente por el Océano Atlántico y por ello no puede concebirse un *magreb* más allá del Magreb; el Maxrek tampoco, ya que viene igualmente limitado por otro océano. El denominador común entre los dos polos lo constituyen la lengua árabe y la religión musulmana. De ahí, la tendencia en español a concebir como sinónimos palabras como árabe y musulmán. No todos los árabes son musulmanes, ni todos los musulmanes son árabes.

En relación con el hablante, el Maxrek puede ser lejano o cercano. Lo podemos situar en Libia, en Egipto o más allá del Mar Rojo. El establecimiento de estos dos conceptos respecto a una realidad concreta está supeditado a la relatividad existente en la base de la creación misma de estos dos nombres. Esta indeterminación, que como probaré más tarde, sigue vigente en la delimitación de las fronteras físicas de los referentes de estos dos conceptos ¿no será un factor de conexión?

La historia del mundo árabe tampoco ayuda a dilucidar la ambigüedad que, en la actualidad, ciñe los conceptos de Magreb y de Maxrek. La palabra Magreb se utilizó, en un principio, para designar lo que es actualmente Marruecos, Mauritania, Argelia, Túnez y Libia o parte ella², de una región que empezó a desconectarse, culturalmente, de oriente desde los tiempos del califato en Al-Andalus. Luego, a esta palabra se le vinieron a sumar dos adjetivos determinativos: *al-aksà*, lejano, y *al-adnà*, cercano. O sea, el poniente lejano y el poniente cercano al punto de referencia que es indudablemente, en este caso, el Maxrek. Nótese que esta palabra, *Maxrek*, no admite dichos adjetivos: son inusitadas expresiones como *al-Maxrek al-aksà* y *al-Maxrek al-adnà*.

Los términos *al-Xark al-awsat* y *al-Xark al-aksà*, aunque poco frecuente el último, son de inspiración ajena a la lengua árabe: se han acuñado como calcos semánticos de la lengua inglesa³. El primero se utiliza, frecuentemente, como eufemismo para designar a Israel / Palestina, pero a veces se extiende a los países fronterizos, y otras, a todos los países del Maxrek. Cuando se habla en los medios de comunicación, en ocasiones, del comercio ilegal del marfil o de la trata de blancas haciendo referencia al Oriente Medio, se alude normalmente a los países petrolíferos del Golfo: otra indeterminación más. Desde la prensa americana, Oriente Medio tiende a ser todo el mundo árabe e Israel.

He podido observar que el Moyen-Orient y Proche-Orient (Oriente Medio y Oriente Próximo o Cercano Oriente) aparecen contextualmente como sinónimos. Algunos autores, no obstante, restringen el *Proche-Orient* a sólo Egipto: un relativismo más⁴.

El Magreb *al-aksà* es el territorio que en relación con el oriente árabe se ha escindido en la

² La otra parte pertenecía a Misr (Egipto).

³ La lengua francesa utiliza el término Proche-Orient.

⁴ Majid Benchikh (1982): "Politiques scientifiques et technologiques et sous-developpement au Magreb et au Proche-Orient", en *Politiques scientifiques et technologiques au Magreb et au Proche-Orient*. Paris; CNRS. Al hablar del Magreb este autor habla de Marruecos, Argelia, Túnez, Libia pero no cita en ningún momento a Mauritania. El *Proche-Orient* se ha identificado con Egipto a lo largo de este artículo de poco más de veinte páginas.

Edad Media para configurarse como región independiente: Marruecos, Mauritania y parte de Argelia. El Magreb *al-adnà* es este Magreb que siguió dependiendo, en un momento determinado, del oriente árabe: parte de Argelia, Túnez y Libia. En la actualidad, el Magreb *al-aksà* se refiere casi exclusivamente a Marruecos.

Con todo ello, resulta que, como términos geográficos, *Maxrek* y *Magreb* están sujetos a la decisión política. La geografía es poco determinante en este caso. Estos conceptos no corresponden a una realidad objetiva, no hacen referencia a un accidente geográfico del terreno: monte, río, etc., ni a un hábitat natural de personas o animales, sino que uno termina cuando se quiere que otro empiece. El Magreb puede extenderse hasta englobar a Egipto⁵ o restringirse hasta reducirse a Marruecos⁶ o Marruecos y Mauritania⁷, o estos dos países junto con Argelia y Túnez. El Magreb, en tanto que concepto, no depende de sí mismo como significado objetivo, sino que es siempre lo que se quiere que sea.

Esta complejidad terminológica viene incrementada por la aparición de una nueva denominación: el *Magreb al-arabi al-kabir*, o *Gran Magreb*⁸ con la pérdida del adjetivo especificativo, *árabe* en las lenguas europeas. El antónimo del Gran Magreb, *Pequeño Magreb*, es poco frecuente. "Se tiende —opina Segura i Mas— a distinguir entre el *Pequeño Magreb*, que comprende los tres países centrales, es decir, Argelia, Marruecos y Túnez, y el *Gran Magreb*, que incluye también a Libia y Mauritania y la ex-colonia española del Sáhara Occidental⁹". No obstante, el autor citado no nos especifica de dónde parte dicha tendencia a la distinción, y sobre todo cómo se han determinado los países que conforman cada uno de los dos grupos. ¿Es interna dicha distinción o es, en cambio, externa? El mismo autor, siguiendo a Yves Lacoste¹⁰ distingue tres subconjuntos regionales en el mundo árabe:

"El *Machrek*, al este del mar Rojo, comprende once estados (...); el *valle del Nilo* (...) en el centro del mundo árabe con cuatro estados (...), y el *Magreb*, con cinco estados y un territorio en proceso de descolonización"¹¹. Se observa, pues, cierto sincretismo entre lo genérico de las palabras *Maxrek* y *Magreb* y lo propiamente geográfico del valle del Nilo. Este último "térmi-

⁵ De hecho se está hablando últimamente en algunos medios de comunicación, *Al-Yazira*, por ejemplo, de una tendencia egipcia a incorporarse al Magreb.

⁶ El nombre árabe de Marruecos es *Al-Magreb*.

⁷ Cuando se habla del Magreb, muy pocas veces se hace referencia explícita a Mauritania aunque pertenezca a la región

⁸ Existe el gran Magreb como título de muchas obras: *Le Grand Maghreb et l'Europe* de Bichara Khader y *El Gran Magreb, desde la independencia hasta el año 2000* de Paul Balta, por ejemplo.

⁹ Antoni Segura i Mas (1994): *El Magreb: del colonialismo al islamismo*, p. 25.

¹⁰ Yves Lacoste "Le Grand Magreb, un vaste ensemble géopolitique", en Camine y Yves Lacoste (1991): *L'Etat du Maghreb*, p22.

¹¹ Antoni Segura i Mas (1994): *El Magreb: del colonialismo al islamismo*. pp. 25-26.

¹² Víctor Morales Lezcano (1993). *Situación y desarrollo de la I. IMA entre la comunidad Europea y la crisis de Oriente Medio*, p. 22.

no" es otra creación que no constituye un grupo con otras características determinantes que no sean las resultantes de una mera descripción geográfica. A Egipto y Sudán se les han añadido Somalia y Djibouti en donde, si exceptuamos las élites, no se habla árabe ni tienen una producción literaria con los rasgos culturales subyacentes a la egipcia o a la sudanesa, por ejemplo.

Tres denominaciones encontramos también en Víctor Morales Lezcano¹² quien distingue entre el *Magreb*, *Oriente Medio* y *Mashreq*. En el Magreb sitúa a Marruecos, Argelia, Túnez, Mauritania y Libia, pero no nos informa del contenido de los términos *Oriente Medio* y *Mashreq*.

Más distinciones encontramos en Paul Balta: "El Magreb (poniente en la astronomía árabe), u Occidente del mundo árabe, de hecho constituye una realidad geográfica diferente del Masrek u Oriente árabe: diferente de la de Egipto, centrada en el valle del Nilo que le une a Sudán, diferente de la de los dos grandes conjuntos del continente asiático, el Creciente Fértil, organizado en torno a un eje Damasco-Bagdad, irrigado por el Tigris y el Éufrates, y la de la Península Arábiga, encerrada entre el Mar Rojo y el Golfo Arabo-Pérsico"¹³. Se trata, por tanto, de dos conjuntos, Magreb y Maxrek, formado este último por tres subconjuntos, Valle del Nilo, Creciente Fértil y Península Arábiga. Balta no dice nada específico del Líbano, Palestina y Jordania. ¿Se trata de otro subconjunto? La confusión terminológica, pues, no sólo es propia del mundo árabe actual, sino también de muchos estudios que se hacen sobre él.

La historia política del *Maxrek* y *Magreb* tampoco aporta datos que desmarquen un concepto de otro. Si exceptuamos una decena de años del imperio de Marruecos, el Maxrek y el Magreb, hasta donde llegan mis averiguaciones, nunca se establecieron como realidades políticas distintas.

Estas dos palabras nunca se aplicaron como términos políticos distintivos, ya que carecen de la determinación objetiva de lo denominado. Las crónicas árabes andalusíes, cuando mencionan al Maxrek, entienden generalmente toda la zona árabe cuyo epicentro lo constituyen La Meca y Medina, y a veces La Meca, Medina y Jerusalén; es decir, los lugares de peregrinación en el Islam.

La palabra magrebíes muy utilizada últimamente en los medios, es un calco de *Magrebins*, que en Francia designa a argelinos, marroquíes y tunecinos. En España parece restringirse a los marroquíes y argelinos porque hay pocos inmigrantes de la otra nacionalidad. Es frecuente leer, por ejemplo, expresiones como "Magrebíes procedentes de Marruecos y Argelia", pero no he podido encontrar "Magrebíes procedentes del Sáhara", por ejemplo, o la misma palabra haciendo referencia a los libios. Del mismo modo, cuando se habla de los norteafricanos no he observado que se hiciera referencia a egipcios y muy pocas veces a libios y a mauritanos.

Delimito los conceptos de los términos Maxrek y Magreb que utilizaré en este artículo. Voy a adoptar el arriesgado criterio cultural para distinguir el Magreb del Maxrek. Si nos fijamos en las costumbres culinarias, en la indumentaria, en la producción literaria, en el folklore, incluso en los rasgos físicos y en la experiencia colonial, el Magreb será para mí el conjunto de los países del norte de África en que se habla —parcial o mayoritariamente- el árabe, menos Egipto. Debo añadir —aunque no voy a hablar de ello- el sustrato beréber implícito en las manifestaciones culturales distintivas del Magreb que es —a título anecdótico- la zona del albornoz y del *cuscús*. Palabra, ésta última, impronunciable en algunos países del Maxrek.

¹³ Paul Balta (1994): El gran Magreb, desde la independencia hasta el año 2000, 2.

Magreb y Maxrek: encuentros y desencuentros

La desconexión del Magreb con el Maxrek es tan real como su propia conexión. "Occident du monde arabe, le Maghreb est lié géographiquement et historiquement au Machrek (Orient arabe) dont il partage l'arabité, l'islamité et une communauté de destin"¹⁴. Esta opinión de Bichara Khader resume en tres las conexiones del Magreb con el Maxrek. Otro autor, español, habla del mundo árabe como una "complejísima comunidad cultural, artística, religiosa y sociopolítica..."¹⁵.

Efectivamente, todos estos factores de conexión aparecen reflejados en la proclamación del Congreso panmagrebí celebrado el 15 de febrero de 1947:

- “1. El Magreb árabe debe su existencia al Islam, ha vivido por el Islam y es por éste por el que seguirá dirigiéndose en el curso de su futuro.
2. El Magreb árabe pertenece indisolublemente a los países árabes, y su colaboración con la Liga Árabe es cosa natural y necesaria.
3. La independencia que espera el Magreb árabe es completa y total para el conjunto de sus tres países: Túnez, Argelia y Marruecos.
4. Antes de la independencia no se proseguirá ningún otro objetivo.
5. Ninguna negociación sobre extremos particulares se celebrará con el ocupante colonialista mientras dure el actual régimen.
6. Ninguna negociación antes de la independencia.
7. Corresponde a los partidos miembros del Comité de Liberación del Magreb árabe iniciar conversaciones con los representantes de los Gobiernos francés y español, a condición de tener al corriente, punto por punto, al Comité de la evolución de las conversaciones.
8. La obtención de su independencia completa por uno de los tres países no dispensará al Comité del deber de seguir la lucha para la liberación de los otros”¹⁶.
9. Esta declaración plasma lo que todos saben que, en principio, conecta a los países del Magreb con los del Maxrek. El factor religioso es muy reiterado del mismo modo que el de la arabidad. No obstante, lo que sí interesa poner de relieve en esta declaración es esta voluntad de aunar esfuerzos, en una especie de destino común, hasta conseguir la independencia total e incondicional. Los factores de unión no unen si no existe una voluntad de unión. Cabe señalar, además, que esta declaración, a mi juicio, bastante democrática, deja el camino libre a la iniciativa propia; sólo pone como condición informar a los demás miembros del Comité. Esta voluntad, esta iniciativa y el espíritu democratizador que se deja entrever en estas líneas desaparecerían luego con la independencia; incluida la solidaridad: en octubre de 1963 se condena a muerte –según Thierry Desrues– a "Mehdi ben Berka, líder de la UNFP y Hamid Berrada, de la UNEM, por haber criticado la guerra con Argelia"¹⁷.

¹⁴ Bichara Khader. *Le Grand Maghreb et l'Europe*, p. 9.

¹⁵ Eduardo Mira y otros (1991): *El Mediterráneo entre Europa y el islam*, p. 35.

¹⁶ Víctor Morales Lezcano (1993). *Situación y desarrollo de la U.M.A entre la comunidad Europea y la crisis de Oriente Medio*, p. 19.

¹⁷ Thierry Desrues (1997): "Cronología del Magreb: acontecimientos sociopolíticos", en Thierry Desrues y Eduardo Moyano (Coord.): *Cambio, gobernabilidad y crisis en el Magreb*, p. 241.

La utopía, al menos anivel oficial, empieza a desvanecerse. Aunque "la geografía, la historia, la religión, la civilización e, incluso, la colonización han tejido entre estas poblaciones numerosos lazos políticos, culturales y familiares que son otros tantos componentes de cualquier dinámica de cooperación institucional para el Gran Magrebl¹⁸", los condicionamientos políticos, motivados por intereses varios, van muy a menudo en dirección contraria. Y si esto encontramos al analizar la situación de este subconjunto del mundo árabe, lo podemos transponer a todo el conjunto sin temor a equivocación ninguna. Existe, en el mundo árabe, un abismo entre el deseo y la realidad; entre el sentimiento de los árabes de sentir que participan de algo en común y que son unidos, y de la comprobación de cuán desunidos están cuando se dan las circunstancias que ponen a prueba dichos sentimientos. ¿Qué es lo que los árabes piensan que los une? ¿Qué es lo que conecta el Maxrek con el Magreb?

La arabidad

La arabidad es una de las características de los países que se denominan, precisamente por ello, *mundo árabe*. El arabismo es un factor que se ha exhibido a lo largo de la historia reciente del mundo árabe a veces como elemento de oposición y otras como factor de cohesión para configurar una identidad común. Los árabes cristianos, por su parte, inspirados en los modelos laicos de los países comunistas y en la separación entre lo de Dios y lo de César en los países liberales de Occidente, aplaudieron el panarabismo en detrimento de la fuerte presencia de la religión musulmana. La ideología marxista va a abogar, coincidiendo con la tendencia liberal, de que es opuesta políticamente, por un modelo en que "el poder civil como independiente de la realidad religiosa significó en Europa un avance decisivo en el proceso de modernización, unido al proceso de laización¹⁹".

Todos estos factores contribuyeron al desarrollo del panarabismo militante; es decir, a luchar por la alianza, consciente de sí misma, entre los árabes. No obstante, el proyecto panarabista muy pocas veces trascendió el territorio suscrito a la retórica. La experiencias que se puedan aducir como objeción a esta, probablemente atrevida, afirmación son breves e, incluso, se toman por los contrincantes del proyecto panarabista como testimonio de su fracaso. Ya antes de esto y frente al Imperio otomano, con el cual se comparte la religión musulmana, los árabes se han servido de la arabidad para demarcarse primero, oponerse luego y terminar luchando finalmente contra los turcos.

Gamal Abdel Nasser desplegó el mismo concepto como elemento de cohesión para hablar de la *Umma al- 'arabiya* en tanto que entidad supranacional. Quizá esta Umma tenga viabilidad y se arraigue cuando sea constructiva de un proyecto de sociedad y deje de ser una mera entidad opositiva: "Lo más peligroso que atraviesa nuestra nación árabe (*Ummatuna al- 'arabiya*) -reza un libro de texto árabe actual- es la postura de algunos de nuestros sabios, los cuales estudiaron ciencias de Occidente y se empaparon de todo lo que es occidental y europeo...²⁰". Aunque bastante escéptico vistos los resultados de más de

¹⁸ Paul Balta, *Op. Cit.*, p.4

¹⁹ Fernando Morán en la introducción a: Domingo del Pino (1990): *Marruecos entre la tradición y la modernidad*, p. 6.

²⁰ *Mayallat al-Kuwait*, núm. 12 pp. 81-83, artículo recogido en: *Al-Nusus al-Mujtara*, Al-Mamlaka al-magribiya, Wizarat at-Tarbia al-Watania (1988), p. 54.

cuarenta años de su historia, opino que el panarabismo es viable (dispone de todos los elementos para la construcción de una entidad que no sea meramente sentimental) siempre que cambie de discurso y de estrategias.

La conexión teórica entre los árabes es evidente ya que en los conflictos con algún Estado árabe, los no árabes: Turquía, Israel e Irán, por ejemplo, toman en consideración la sensibilidad de los pueblos árabes. Últimamente, se ha asistido con la Guerra del Golfo a cómo los aliados occidentales, especialmente los angloamericanos, tenían que contar si no con la ayuda, por lo menos con la connivencia de muchos países árabes. Además, la apelación a la arabidad por parte de algunos dirigentes árabes prueba que sigue vigente esta conexión, al menos como utopía. "De haberse escuchado por esta vez, que no por otras, a Gaddafi -opina Eduardo Mira hablando de la crisis del Golfo-, y de haberse tratado la cuestión kuwaití como un problema interárabe a ser resuelto por los árabes, como susurra Argelia, se habría evitado ahondar en el abismo Este/Oeste..."²¹. La conexión entre el Magreb y el Maxrek es tan real como su desconexión. Son precisamente en este caso dos países magrebíes y con un marcado sustrato beréber, Argelia y Libia, los que apelan a la arabidad para resolver los problemas de los árabes. Ahora bien, si lo hacen, es que se sienten conectados con los demás países árabes de oriente. ¿Dio resultado dicho llamamiento?

En los siglos XIX y XX, la arabidad muy pocas veces ha podido prevalecer sobre los intereses regionales. Sólo se pudo verificar con relativo éxito al hacer frente al imperio otomano, y parcialmente en la lucha de los árabes contra Israel. Aunque el panarabismo de Nasser pudo calar entre las poblaciones árabes no consiguió congregarlos en un solo ente político. Ni siquiera pudo prevalecer para mucho la breve experiencia de la República Árabe Unida entre el Egipto naserista y Siria.

Ya en la posguerra del Golfo, un escritor árabe publica en *Al'arabi*²² un artículo con el título sugerente de "Llanto sobre las ruinas del proyecto panarabista" en el que asegura que se podía notar un encogimiento en los sentimientos de unidad panarabista, en las poblaciones árabes, desde principios de los años noventa a favor de los sentimientos puramente nacionalistas. Este artículo fue contestado mediante una carta muy sentida de un lector sirio, publicada en el núm. 464 de julio de 1997 de la misma revista. El autor de la carta asegura que "la idiosincrasia de la nación aparece clara y nítida en la conservación de su cultura, la cual encarna la esencia de su civilización. Nuestra nación árabe es una nación viva que ha tenido muchas contribuciones (sic.) en varias etapas de su historia. Por ello, creemos en nuestra capacidad para levantarnos y para unirnos, para el progreso civilizacional y para hacer frente a los desafíos. La historia ha dado testimonios de que la nación árabe, a pesar de todas las manifestaciones de su debilidad y del dominio del colonialismo, ha podido inmunizar su personalidad panárabe y repeler los intentos de sus enemigos para soterrarla o desfigurarla". A lo cual contesta el director de la revista que ese era "un asunto cuyas causas se deben discutir lejos de los discursos emocionales, lejos de rumiar la desesperación absoluta. Pues, la vida está llena de muchos fracasos que para ser vencidos no deben saltarse ni ignorarse dejando que se acumulen, sino que se debe intentar, mediante un método sensato y realista, tratar las causas del fracaso".

²¹ Eduardo Mira y otros (1991): *Op. Cit.*, p. 53.

²² Salah Issa; *Al-Arabi*, núm. 458, enero de 1997.

Analizando el lenguaje usado en los tres casos se observa que remite a un estado de crisis, tanto en lo referente al proyecto panarabista como al mundo árabe actual en general. ¿Se puede esperar una conexión entre los polos de un mundo en crisis? Téngase en cuenta el contexto político de la zona²³ tras la Guerra del Golfo y la alianza incondicional de la mayoría de los países del Golfo con Estados Unidos. El director de la revista arriba mencionada remata su réplica con que "la fe en la diferencia es una de las leyes del Universo, y lo más importante es... el reconocimiento de la particularidad de cada cual dentro del mismo cuadro". Es decir: se defiende una desconexión real y se acaba abogando por una conexión utópica. Ese es precisamente uno de los aspectos de la indecisión del mundo árabe actual.

El Islam y el islamismo

"La alianza que debe mantener relacionada a la gente, tal y como la entiende la cultura islámica - reza el mismo libro de texto arriba mencionado, dirigido a alumnos de los bachilleratos de Ciencias y Tecnología- es la alianza de la fe. Es la que alza o rebaja a las personas²⁴". El tema religioso ha estado siempre presente como elemento de conexión no sólo entre el Maxrek y el Magreb, sino entre todos los pueblos árabes. Incluso en los tiempos medievales, cuando no existían los medios de comunicación de que se dispone en la actualidad, "el comercio y la peregrinación a La Meca y Medina (...) impidieron" la ruptura entre el Magreb y el Maxrek. El Islam, directa e indirectamente y desde todos los puntos de vista, sigue conectando al occidente del mundo árabe con su oriente. Incluso algunos beréberes que en Marruecos y Argelia rechazan categóricamente la arabidad admiten, sin embargo, su condición de musulmanes. No obstante, desde las políticas estatales de la mayoría de los países islámicos árabes existe una tendencia a convertir en retóricos los planteamientos islámicos de sus políticas siempre que existan presiones internas o que los intereses económicos y políticos exijan otro tipo de alianzas. El tema islámico es utilizado en muchas ocasiones como baza primero para la autolegitimación y luego para suscitar el interés de las potencias económicas y políticas por la zona. Una vez desaparecido el peligro soviético no les queda a muchos dirigentes árabes más alternativas que magnificar el tema islamista y fingir luchar contra él para legitimarse ante los países democráticos.

Por ello, el Islam, en su versión islamista o antiislamista, es frecuente en el discurso político de los países del Magreb y Egipto. Esta particularidad puede considerarse como distintiva entre estos países y el Maxrek. Este fenómeno se debe, quizá, además del factor económico y del desbaratamiento de las ideologías marxistas, a la relativa occidentalización de la sociedad y de la mayoría de las instituciones en Magreb, excepto Libia; frente al tradicionalismo de los países maxrekíes del Golfo. No obstante, las conexiones como las desconexiones entre estos dos polos del mundo árabe, hasta parecen contradictorias. Si bien las nuevas corrientes del Islam son de inspiración maxrekí (conexión), aunque la mayoría parecen nacer en Egipto, su comportamiento y relación con los poderes establecidos y las sociedades son distintos (desconexión). En la mayoría de las sociedades

²³ *Al -Arabi* es una revista kuwaití, y las cicatrices de la guerra no se han cerrado todavía. Estamos a finales de 1999 [N.E. cuando se redacta el presente texto] y todavía se bombardea a Irak que, además, está bajo un embargo.

²⁴ al-Ductur Abdelkarim Otman "al-Thaqafa al-islamia: Jasaisuha"p. 12; citado como texto de lectura en: *Al-Nusus al-muftara*, Al-Mamlaka al-Magribia, Wizarat at-Tarbia al-Watania (1988), p. 51.

maxrikíes, excepto Siria, Líbano e Irak, las tendencias islamistas no suponen ningún trauma social, ya que parecen diluirse en unas sociedades que aparentemente no parecen "alejarse demasiado" del Islam. No obstante, desde el punto de vista político, la masiva presencia de las fuerzas angloamericanas en la zona y "el alineamiento" de los regímenes del Golfo con los planteamientos de la política exterior norteamericana parecen dar más de un argumento a favor de las tesis islamistas cuyos resultados se pueden comprobar en más de un atentado contra intereses norteamericanos. La negativa saudí y qatarí a avalar, manifiestamente, los últimos ataques a Irak corresponde por una parte, al intento de restar argumentos a sus enemigos internos y, por otra, al deseo de mejorar la imagen de estos países del Golfo ante la opinión pública árabe.

La utilización de la baza religiosa conecta desde el punto de vista teórico no sólo al Magreb con el Maxrek, sino a los gobernadores y a algunas clases gobernadas. La utilización de la religión y la ideologización del Islam es un rasgo común en el oriente y en el occidente del mundo árabe. Existe cierta competencia, convertida a veces en antagonismo, para determinar quién saca más rentabilidad política al tema religioso. "Conviene señalar -dice Mira- que Saddam (...) ha jugado muy bien los naipes de la Guerra Santa, y que su juego ha hecho eco en un pueblo que se extiende desde el Pacífico hasta el Atlántico y que estaba preparado para recibirlo²⁵".

A pesar de lo exagerado de esta aseveración, ya que, desde el punto de vista pragmático, este juego de naipes no dio resultados; existe cierta sensibilidad religiosa, especialmente popular, que conecta a muchos musulmanes del Magreb con los iraquíes del Maxrek. ¿Consiguió Saddam algo con el manejo del tema religioso? No; desconexión pues. No obstante, se puede concluir que lo religioso consigue no sólo conectar al Magreb con el Maxrek, sino que, también, participa en amortiguar esa "complejión cultural del Magreb (arabo-beréber, cierto; pero de raigambre religiosa islámica y, por ello, doblemente vinculado al Mashrek y al Oriente Medio²⁶".

Otra de las manifestaciones de esta conexión religiosa entre el Magreb y el Maxrek es que "en los años noventa, Tánger es también una de las ciudades marroquíes donde se ven más muchachas con el uniforme islamista, esos velos y gabardinas que poco tienen que ver con los trajes tradicionales del Magreb²⁷".

Interesa esta observación por cuanto refleja la conexión del Magreb con el *Maxrek* y la influencia que éste ejerce en las sociedades magrebíes. Estamos asistiendo a un cambio sociológico, lento pero constante, hacia ciertos hábitos, comportamientos y hasta pensamientos de inspiración maxrekí tanto en lo religioso como en lo profano. Las manifestaciones de la religiosidad popular y genuina, típica de los países del Magreb -ya señalada por Pedro Martínez Montávez-, está dejando paso una reislamización de la zona. La polémica religiosa en el Magreb en los años setenta y ochenta, entre *al-Sr:di* y *al-Kabt*, con todas sus implicaciones político-religiosas, ya está superada y parece ser que ya se ha instaurado la oración con la manos recogidas sobre el pecho, en detrimento de hacerlo con las manos extendidas a lo largo del cuerpo como se hacía tradicionalmente en el Magreb. Se trata, pues, de los resultados -tardíos en el Magreb- de la "importante labor interna de reformismo religioso musulmán estrechamente relacionada con movimientos similares, decimonónicos en origen, del Oriente²⁸".

²⁵ Eduardo Mira y otros (1991): *Op. Cit.*

²⁶ Víctor Morales Lezcano (1993). *Situación y desarrollo de la U.M.A entre la comunidad Europea y la crisis de Oriente Medio*, p. 35

²⁷ Javier Valenzuela y Alberto Masegosa (1996): *La última frontera: Marruecos, el vecino inquietante*. Madrid: Temas de Hoy, p. 25.

²⁸ Pedro Martínez Montávez (1994): *Introducción a la literatura árabe moderna*, p. 179.

El destino común

A primera vista, los árabes parecen compartir el mismo destino. Por lo menos esto es lo que se desprende de su discurso siempre que se aborda el tema de la conexión del mundo árabe actual; conexión a veces más retórica que real. No obstante, podemos encontrar manifestaciones de la creencia en este destino común como en tiempos de la descolonización del Magreb. "La independencia que espera el Magreb árabe es completa y total para el conjunto de sus tres países: Túnez, Argelia y Marruecos", rezaba la declaración del Comité de Liberación del Magreb²⁹ en tiempos de Abdel Karim al-Jattabi. Aunque algunas manifestaciones de la realidad árabe actual dan testimonio de intereses dispares y de una desconexión cada vez más clara, el término *mundo árabe*, aplicable tanto desde fuera como desde dentro, parece encerrarles en un concepto que, ya se ha demostrado con los últimos acontecimientos políticos, se está vaciando de contenido. La implantación del Estado de Israel y la Guerra del Golfo han demostrado que el mundo árabe no está tan unido en la realidad como en la utopía. Lo primero supone una escisión geográfica vertebradora de una indecisión, pero sobre todo una división política entre la aceptación y el rechazo. Lo segundo pone de relieve una desconexión entre las sociedades árabes a la vez que entre los gobernados y los gobernadores. Todos los Estados árabes, excepto Sudán, Yemen y parcialmente Jordania, o bien se han adherido al apoyo manifiesto a la intervención de las Fuerzas Aliadas en la zona del Golfo, o bien han manifestado cierta indiferencia cómplice. En estas decisiones políticas no se puede demostrar ninguna diferencia notable entre el Magreb y el Maxrek. Si bien los países maxrikíes del Golfo apoyaron, facilitaron, participaron y hasta financiaron la operación, otros como Siria y Líbano tuvieron una actitud parecida a la de muchos países del Magreb. No se trata en este sentido de una desconexión horizontal, sino más bien vertical. No puede verificarse una división entre el Magreb y el Maxrek en este caso, sino que se trata de una estratificación social de árabes favorables abiertamente al ataque a Irak, frente a otros que callando otorgan legitimidad a dicha injerencia extranjera en la zona, y a un tercer grupo claramente en contra de la guerra.

No obstante, los sentimientos populares no siempre coinciden con posturas estatales. En septiembre de 1990, las autoridades policiales marroquíes prohibieron la celebración de un mitin pro-iraquí en Casablanca organizado por la USFP y la OADP³⁰. Días después, vista la magnitud de los acontecimientos y la movilización de la población, el propio rey Hassan II se apuntó a la manifestación cuando la postura oficial de Marruecos no era precisamente desfavorable al ataque.

Tipos de divisiones de la sociedad árabe

La división de los países árabes entre Magreb y Maxrek, a pesar de su ambigüedad desde el punto de vista geográfico, es horizontal. Existen otros tipos de segmentaciones que no toman en consideración los factores geográficos e históricos, sino otros de tipo político y económico que

²⁹ Víctor Morales Lezcano (1993). *Situación y desarrollo de la U.M.A entre la comunidad Europea y la crisis de Oriente Medio*, p. 19.

³⁰ Thierry Desrues (1997): "Cronología del Magreb: acontecimientos sociopolíticos", en Thierry Desrues y Eduardo Moyano (Coord.): *Cambio, gobernabilidad y crisis en el Magreb*, p. 243.

establecen conexiones y desconexiones tanto entre los dos grupos y como en los países que conforman cada uno de ellos por separado. Estos factores marcan una división de tipo vertical en la cual la situación económica o la postura política son determinantes para su clasificación. Así podemos leer ejemplos como éste: "La patria árabe se divide en dos grandes regiones: una agrícola que comprende a Egipto, Siria, Sudán, Somalia, Túnez, Marruecos, Jordania y Yemen; otra petrolífera que comprende a Irak, Arabia Saudí, Kuwait, los Estados del Golfo (sic.), Libia y Argelia. No obstante, no existe una nítida separación entre las dos regiones. Puede encontrarse petróleo en la zona agrícola y agricultura en la zona petrolífera. La densidad de los habitantes es superior en los países agrícolas, pero sus ingresos son inferiores comparados con los de la anterior"³¹. Sin embargo, esta complementariedad no se puede verificar en la realidad: países magrebíes como Marruecos y Túnez compiten con España y Portugal en la exportación de productos que, de haber existido una conexión económica plena entre el Magreb y el Maxrek, podían exportarse a estos países. Esta crisis de la exportación marroquí la atribuyen algunos analistas marroquíes a nefastas políticas internas³² aunque la causa podía deberse también a esta falta de perspectiva interárabe y a la carencia de conexiones económicas entre el Maxrek y el Magreb. Como ejemplo añadido, el autor de estas líneas participó en una transacción de aceite de oliva marroquí que se vendió desde España a Jordania.

El petróleo, en el cálculo del BIP *per cápita*, establece una nítida separación entre los que lo tienen y los que no. Este elemento impone una desconexión entre los distintos países árabes a la hora de abogar por unos intereses u otros. No obstante, el petróleo no marca la importancia real que algunos países árabes puedan tener. "Así, por ejemplo, Egipto y Marruecos poseen una importancia política y estratégica que no es traducible sólo en términos de renta por habitante"³³. La economía es el factor de unión por antonomasia; pero la política, en el caso de las petromonarquías, interfiere muchas veces en detrimento de la conexión entre el Maxrek y el Magreb. Los países magrebíes, por su parte, se han fijado, por razones predominantemente económicas, como norte de sus políticas económicas a la Comunidad Económica Europea. Igualmente, pero por razones políticas, la mayoría de los países del Maxrek, especialmente los del Golfo, se dirigen hacia Estados Unidos y el Reino Unido. Por eso, muchas de las importantes transacciones económicas entre el Maxrek y el Magreb se realizan a través de agentes comerciales occidentales. Tanto es así, que algunos autores árabes piensan que "en la patria árabe hay mucha riqueza, poco desarrollo; mucha solidaridad, poca cooperación; muchas consignas, pocos hechos. Si cada estado árabe se lo hubiera pensado habría encontrado que la complementariedad es un principio de cálculo antes de que sea una demanda *kawmi* (panárabe)"³⁴.

La postura de los árabes respecto de Israel es otro factor de los que dividen a los países árabes no sobre parámetros geográficos, sino que los clasifica conforme a su actitud con un Estado juzgado, en un principio, como un injerto extraño. Podemos distinguir, incluso en el propio Magreb, dos tipos de reacciones gubernamentales: "Éstas han oscilado entre el moderantismo posibilista de Rabat y Túnez, y el radicalismo del 'frente de la firmeza' patrocinado por Argel y Trípoli a partir de

³¹ al-Duktur Hamzá Nacherti y Omar Marzouk "Min Kitab al mufawakin"; citado como texto de lectura en: Al-Mamlaka al- Magribia, Wiza rat at-Tarbiya al-Wataniyya (1988): *Al-Nusus al -Multara*, p. 58.

³² Abdellah Baroudi (1989): *Mame: impérialisme et émigration*, p. 10.

³³ Antoni Segura i Mas (1994): *Maroc: impérialisme et émigration*, p.10.

³⁴ al-Duktur Hamza Nacherti y Omar Marzouk. *Op. Cit*, p. 60.

diciembre de 1977. Mientras que las reacciones populares en el Magreb han ido subiendo (...) a favor (...) de la causa árabe engenera³⁵". Desconexión a nivel gubernamental, conexión a nivel popular. De hecho, a principios de los años setenta se estableció una marcada división entre dos bandos: el *conservador* y el *progresista*. El primero hace del pacifismo un estrategia de rechazo, mientras que el segundo aboga por una lucha contra el "enemigo sionista". Estas denominaciones están supeditadas igualmente a cierto relativismo, ya que los términos *conservador/progresista* los establece una persona que se sitúa a sí misma en el bando que califica de progresista ya que esta palabra tenía —y sigue teniendo— matices positivos. El calificado de conservador cambia de terminología para hablar de *moderado*, donde se sitúa a sí mismo, y *rígido*; donde coloca al otro³⁶. Entre los *rígidos* contaban Irak, Siria, Libia, Argelia y la Organización para la Liberación de Palestina³⁷. Con la firma de los acuerdos de Camp David entre Sadat e Israel en septiembre de 1978 y entre Egipto y dicho Estado en 1979, se instauró otra división, al menos a nivel oficial, entre Egipto por un lado y todos los demás por otro.

Otro de los factores que vinculan a los países del Magreb con los del Maxrek es la extraña coincidencia en los resultados de las elecciones o de los plebiscitos. En diciembre de 1976, Huari Bumedian es elegido presidente de Argelia con el 99,38% de los votos. En abril de 1989, Zine Al Abidin Ben Ali es elegido presidente de Túnez con 99,27%. En mayo de 1995, en el mismo país, el RCD, partido en el poder, obtiene 4.084 escaños en las elecciones municipales; mientras que los seis partidos de la oposición se reparten los 6 (digo bien: seis) restantes. En septiembre de 1992 "el sí —favorable al gobierno— obtiene el 99,98 % de los votos, superando la tasa de participación del 97,5%", en un país como Marruecos, por ejemplo, que se presenta últimamente como estandarte de la democracia en el mundo árabe. Fenómeno éste parecido a lo que se produce allí donde se celebran elecciones en el Maxrek. Incluso se puede hablar de una república hereditaria, invención, por supuesto, de un país árabe. Los sirios, de conformidad con los medios de comunicación oficiales, salieron en masa a la calle a "rogarle" al presidente que aceptase que su hijo fuera vicepresidente; o sea, que le legase la presidencia de Siria. A juzgar por estas cifras, y por la manera en que los medios árabes las presentan, el Magreb y el Maxrek están conectados por esta especie de *devoción* a los que gobiernan. No obstante, para contrastar estas cifras invito a que se haga un estudio que reúna y analice los chistes relativos a la figura del *gobernador* en el mundo árabe. Se comprobará —hurgando en la cultura y savia popular— lo que realmente piensan los árabes de los que los gobiernan. Se encuentran, paradójicamente, muchas coincidencias entre el Maxrek y el Magreb en este tema también.

Los compromisos adquiridos con potencias extranjeras obligan a cierta fractura de las conexiones no sólo entre el Maxrek y el Magreb, sino dentro de cada uno de estos grupos. El peso político de Marruecos, por ejemplo, es difícilmente explicable sin aludir a sus compromisos con los países europeos y, sobre todo, con Estados Unidos e Israel; situación ésta que comparte con Egipto. "Su fiel adscripción a occidente —opina Segura i Mas— y a la economía de mercado contribuye a acentuar este papel dentro del mundo árabe³⁸". Estos compromisos obligan, muy a menudo, a una desconexión de las relaciones políticas y económicas interárabes.

³⁵ Víctor Morales Lezcano (1993). *Situación y desarrollo de la U.M.A entre la comunidad Europea y la crisis de Oriente Medio* 227

³⁶ Estas conclusiones se han sacado del análisis del lenguaje utilizado por Nadia Mahmud Muhammad Mustafa (1986): *Urubba wa al-watan al-sarabi*. Beirut, Markaz Dirasat al-wanda al-arabiya.

³⁷ Idem; p. 328.

³⁸ Antoni Segura i Mas (1994): *El Magreb: del colonialismo al islamismo*, p. 21.

Desde el punto de vista político y aplicando un término lingüístico, diré que lo *marcado* sería la unión y no la desunión que se da por sentada entre los países árabes. Tanto es así que —en palabras de un corresponsal español— "ningún país, aliado o no de Marruecos, dio precisamente muestras de satisfacción con la UAA"³⁹. La Unión había constituido, por describirla en términos conyugales, una gran infidelidad del Rey Hassan II hacia Ronald Reagan. De pasada, una gran desconsideración para el embajador norteamericano en Rabat, John Verner Reed⁴⁰. Pues "norteamericanos y soviéticos afirmaban que se sentían profundamente desagradados por ella"⁴¹.

Diferencias históricas

Desde los tiempos del AI-Ándalus, y aunque "nunca existió una tajante solución de continuidad entre el oriente y el occidente islámicos"⁴², como afirma Miguel Cruz Hernández, comenzaron las diferencias entre el Magreb y el Andalus, por una parte, y el Maxrek, por otra. A las nuevas realidades correspondieron nuevas concepciones del mundo y hasta nuevas metodologías de estudio. Valga este ejemplo sacado de la presentación de una obra escrita por un andalusí que vivió entre 1231 y 1303⁴³: "Es obvio que Ibn Zubayr ordenó su libro *Silat al-Sila* adoptando el orden alfabético de los magrebíes, que es el método seguido por los más grandes historiadores e imames del Hadiz en el occidente islámico"⁴⁴, Ibn Jaldún, por su parte, hace también una caracterización diferencial entre los árabes del Magreb y los del Maxrek sin especificar ninguna desconexión absoluta⁴⁵. Ibn Jaldún establece diferencias más o menos espontáneas que no desmarcan absolutamente el Magreb del Maxrek, aunque aquél empezó a tomar conciencia de sí mismo desde los tiempos de los Almohades (1147-1230)⁴⁶. Siglos después, Lahsen el Yusi⁴⁷, autor de *Al-Muhadarat* y contemporáneo de Muley Ismail, caracteriza a los magrebíes de una manera anecdótica "*Halq al-ruus, lebs alburnus, akl al-cuscus*" (rapar las cabezas, vestir albornoces y comer cuscús).

No obstante, el ideal político de un Magreb unido es del siglo XX y se ha instituido como lucha por la independencia de estos países. Dicho ideal ha pasado, según algunos autores⁴⁸ por tres etapas:

La primera etapa se sitúa entre 1944-1955 y parte desde El Cairo, donde se organizaba y se adiestraba en la lucha contra el colonialismo. Allí sobresalía la figura de Abd el-Krim el-Jatabi con la organización de un congreso panmagrebí el 15 de febrero de 1947 y la instauración del *Comité de Liberación del Magreb*.

³⁹ Unión Árabe Africana entre Marruecos y Libia celebrada en agosto de 1984.

⁴⁰ Domingo del Pino (1990): *Marruecos entre la tradición y la modernidad*, p. 186.

⁴¹ Idem, p.184.

⁴² Miguel Cruz Hernández (1996): *Historia del pensamiento en el mundo islámico*, p. 335.

⁴³ La fechas exactas son 628 y 702 de la Hégira. ⁴⁴ Ibn Zubayr. *Kitab Silat al-Sila*; editado por Abdessalam El Harras y Said Aarab (1993). Rabat: Ministerio de Asuntos Religiosos, p. 8.

⁴⁵ Ibn Khaldun (1986): *Peuples et nations du monde*: (Extraits de 'Ibar traduits de l'arabe et présentés par Abdeslam Cheddadi), p. 139

⁴⁶ Victor Morales Lezcano (1993). *Situación y desarrollo de la U.MA entre la comunidad Europea y la crisis de Oriente Medio*, p. 17.

⁴⁷ Citado por Paul Balta (1994): *El gran Magreb desde la independencia hasta el año 2000*, p. 4.

⁴⁸ Idem. Pp. 18-20.

La segunda etapa comienza en agosto de 1955 con la reunión de la mayoría de los miembros del Consejo Nacional de la Revolución Argelina en la localidad de Summan. Entre sus reivindicaciones se encuentra el llamamiento a la solidaridad de Marruecos y de Túnez, entonces a punto de conseguir su independencia. "Faut-il établir avec les tunisiens et les marocains une compatibilité de sang? Arrêter le chiffre maximum des morts ou le chiffre minimum des vivants á partir duquel les frères maghrébins estimeront légitime et opportun de prendre la relève", diría Hoceine Ait Ahmed⁴⁹.

La tercera etapa de este ideal moderno de la construcción política del Gran Magreb arranca en Tánger en abril de 1958 con la celebración de una Conferencia en la que estuvieron representados los partidos políticos de Túnez y Marruecos, independientes, y los más representativos de Argelia, todavía en guerra contra la Cuarta República francesa. De entre las recomendaciones de dicha conferencia consta que "La conferencia de Tánger, convencida de que ha llegado el momento de materializar la voluntad de unión en el marco de instituciones comunes..., decide proceder a la realización de esta unión, considera que la forma federal es la que mejor responde a las realidades de los países participantes⁵⁰".

¿Por qué no se realizó dicha federación? Dos causas sobresalen y aglutinan a todas las demás: externa una e interna la otra. Por una parte existe la habilidad de la política francesa, que ha trabajado en sentido contrario a la idea de la unificación del Magreb, y por otra, quizá la más importante según mi punto de vista, es la disidencia -muy notoria como fenómeno a lo largo y ancho de todo el mundo árabe- entre el Magreb de los Estados y el Magreb de los pueblos⁵¹. La voluntad de los dirigentes no transita por donde va la de sus pueblos. Éstos parecen, según esto, conectados; pero, siguiendo el mismo razonamiento de Morales Lezcano, sus dirigentes los desconectan. Si esto es verificable en este terreno acotado de análisis que es el Magreb, también los es para todos los países árabes incluidos los bloques en que queramos que se enmarquen. Si la conexión parece ser la voluntad de los pueblos, la desconexión es el fenómeno marcado que viene motivado por causas tanto políticas (internas y externas) como por intereses económicos.

A estas tres etapas yo añadiría otra cuarta: la que comienza con la firma del Tratado de la Unión del Magreb Árabe en Marrakech el 17 de febrero de 1989, cuyos resultados diez años después están todavía por ver. Había que comenzar ese proyecto por una buena limpieza de casa; es decir, expurgando el área de los problemas residuales de la colonización y creando fuertes y libres instituciones que propicien un estado de derecho y una democracia real. Allí está el espinoso problema del Sáhara Occidental, al cual ha venido a sumarse el problema de Argelia.

A pesar de que el Magreb no se ha fraguado como un proyecto político, existe esta conciencia de sí mismo. En la creación de dicha conciencia han participado tanto su lucha contra el colonialismo como su distinción histórica respecto del Maxrek. Es decir, su definición es esencialmente de una oposición binaria. Así que cuando se analiza alguna realidad del Magreb se piensa esencialmente en aquellos aspectos que lo particularizan, es decir, que lo hacen distinto del Maxrek. Pues éste parece una referencia obligada para su definición.

⁴⁹ Nicole Grimaud (1984): *La politique extérieure de l'Algérie*, p. 169; citado por Víctor Morales Lezcano: *Op. Cit*, p. 21.

⁵⁰ Mohsen Toumi (1982): *Le Maghreb*, p. 66-69; citado por Víctor Morales Lezcano: *Op. Cit*, p. 22.

⁵¹ Ambas denominaciones son de Morales Lezcano; *Op. Cit* ; p. 23.

Encuentros y desencuentros literarios

Pedro Martínez Montávez, haciendo una reflexión comparativa entre las literaturas magrebí y maxrekí afirma que: "Los fenómenos magrebíes, en general, ofrecen, asimismo, otra característica importante y constitutiva peculiar, y que consiste en su forma específica de inserción e interacción en el contexto árabe general. Es decir, precisando: la forma específica peculiar en que Magrib y Masrik se interrelacionan e interpenetran. Todo ello, que en el plano de la episodica política puede pasar por muy diversos y contradictorios estadios, sufrir enormes oscilaciones y alternativas, desplazarse de una situación feliz y de casi total entendimiento a otra de profundas diferencias y oposiciones, generales o particulares, no deja de aparecer asimismo, y de actuar importantemente, en los planos cultural y literario"⁵². En efecto, es en el plano cultural y literario donde se aprecian conexiones. Y si exceptuamos los estudios sociológicos polarizados en torno a los ejes marroquí y egipcio, las influencias literarias siguen siendo, en gran medida, de oriente a occidente del mundo árabe. No obstante, podemos apreciar ciertas particularidades: la literatura magrebí, especialmente la marroquí, se presenta como excesivamente formal y simbólica, en lo referente a la novela y poesía, en comparación con la maxrekí. Son de señalar también las influencias de la lengua y literatura francesas en la producción literaria magrebí escrita en lengua árabe, algo que sitúa a Libia más del lado del Maxrek que del Magreb en la novela y poesía. En el plano cultural en general "hay que exceptuar el caso de Libia, que es ya por su naturaleza, situación y circunstancias, más zona liminar y de tangencia entre Magrib y Maxrik que territorio definitivamente incorporado a cualquiera de estas dos áreas".

Se asiste igualmente, ya desde varias décadas, a la circulación de cintas de canciones, películas de cine, teatro más del Maxrek al Magreb que en dirección contraria. El sustrato cultural general es tan parecido que, a veces, acaban por difuminarse los regionalismos; las estructuras familiares son parecidas y lo son en gran medida las relaciones comunitarias. De ahí, el éxito en el Magreb de las famosas películas egipcias llamadas "de matrimonios y divorcios".

En cuanto a la literatura popular notamos que grupos musicales marroquíes de los años setenta y ochenta, por ejemplo, cantaban por la "causa árabe"; algunos incitaban al despertar de los árabes y a su unión para hacer frente a "*Sufun al-aiam f.lbhur dart qiayama*". Dichos grupos no son sino Nas Al Ghiwan, Jil Jilala y otros, que según el sociólogo Georges Lapassade –hablando del primero– supone "una verdadera revolución musical y cultural e iba a modificar de cabo a rabo el panorama de la canción en Marruecos". Estos grupos abogaron por una nueva forma de hacer música, de desempolvar los instrumentos y formas musicales genuinamente marroquíes. Así que la pretensión de Nas al-Ghiwan –ya descrita por Juan Goytisolo– de "resistir a la invasión de un orientalismo bastardo y de un Occidente americanizado"⁵³ sólo se puede averiguar a nivel formal e instrumental, pues muchas de las canciones posteriores a *Es--sinya* y *Ghir Juduni* –analizadas por Goytisolo– versan sobre temas como la justicia en Marruecos, la cuestión palestina y la situación del mundo árabe vista por ellos como deplorable. "La voz desgarradora de Buxemáa, su invocación, letanía y lamento, resuenan todavía en los zocos, cafés, tiendas de discos y numerosos hogares del Magreb"⁵⁴. Este tipo de música constituye una desco-

⁵² Pedro Martínez Montávez (1994): *Introducción a la literatura árabe moderna*, p. 174.

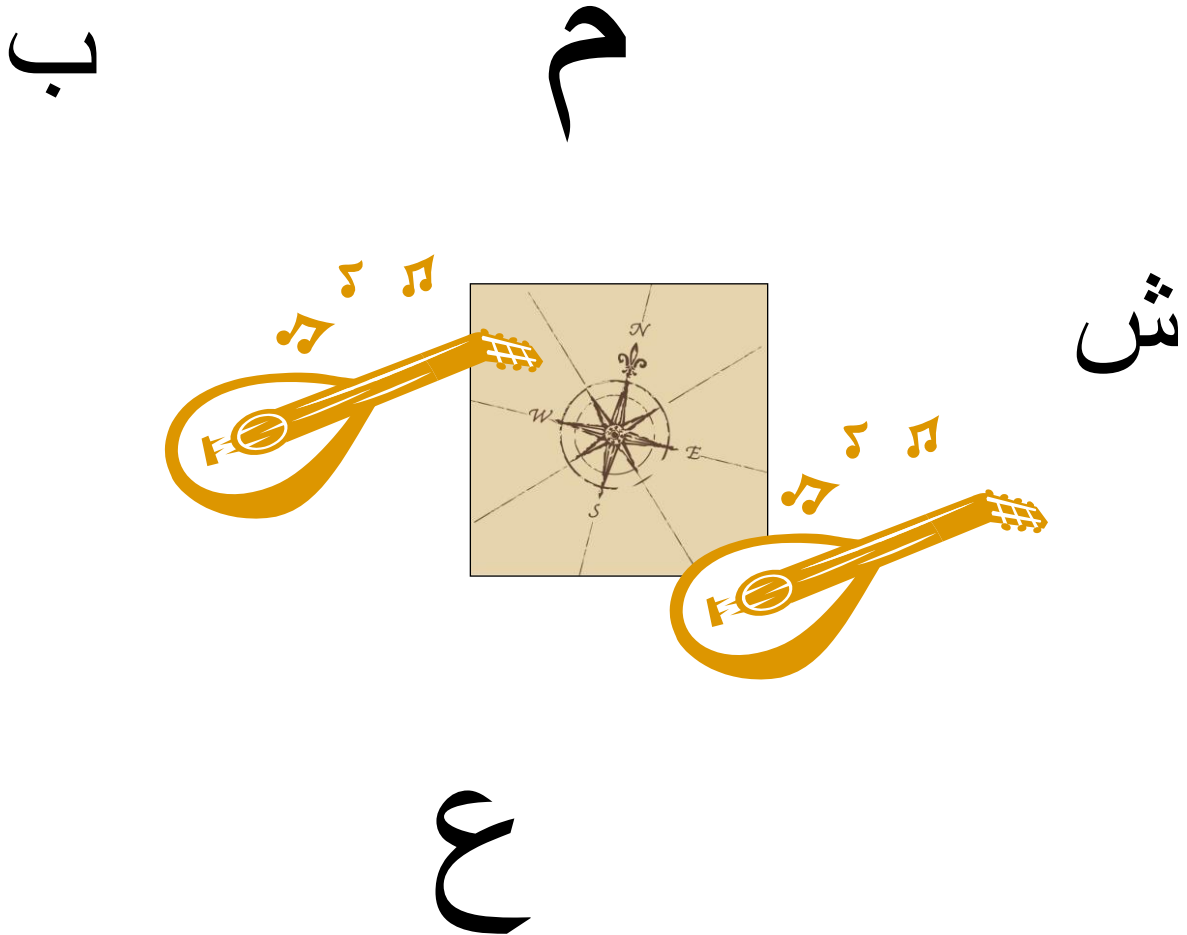
⁵³ *Idem*, p. 175.

⁵⁴ Juan Goytisolo (1997): *De la Ceca a La Meca*, p. 251.

⁵⁵ Juan Goytisolo (1997: 253).

nexión en lo que respecta a las formas, pero que conecta al Maxrek con el Magreb en los temas ya mencionados. Algo parecido podemos decir de cierta música argelina actual, de la cual es ejemplo relevante la famosa canción *Rai de Ztam, Ztam ya Saddam*. La música y literatura islamistas, en cambio, son una copia fiel tanto en formas como en contenidos, de sus homólogas del Maxrek.

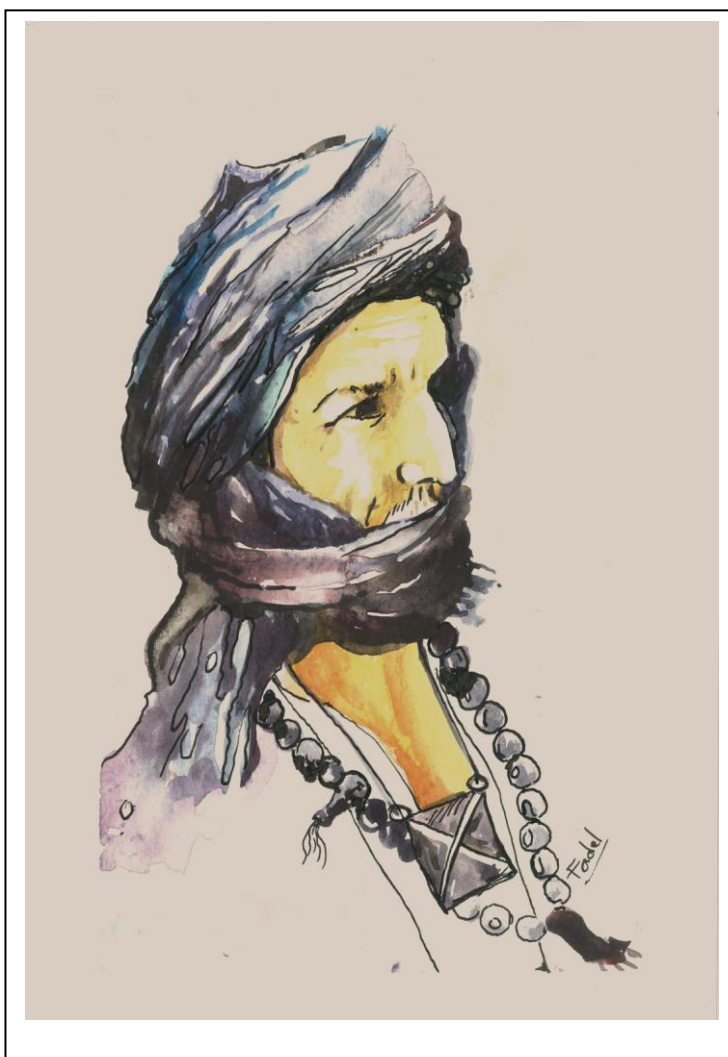
En el campo del humor, el marroquí Ahmed Sennoussi, de agudeza muy fina y lenguaje, a veces directo y a veces ambivalente dependiendo de las circunstancias, no ha dejado de parodiar y criticar — aunque su especialidad son los temas internos— a los dirigentes de las petromonarquías del Golfo. El hacerlo supone un sentimiento de conexión, al menos a nivel popular.



POESÍA SAHARAUI

*Bahia uld Awah, el caballero andante de las letras saharauis*Por **Bahia Mahmud Awah**♦ **Bahia uld Awah, el caballero andante de las letras saharauis**

Bahia uld Awah es el nombre con el que se conoció a este poeta saharauí que vivió en el s. XX. Y para ser más preciso sobre la biografía de este gran poeta, he tenido que recurrir a destacadas figuras de la cultura y literatura oral saharauí, que lo conocieron en persona como poeta y caballero andante de su época. Es el caso del decano de los poetas saharauis, Badi Mohamed Salem, quien afirmaba sobre Bahía, “lo conocí en persona y fue un gran referente en nuestra literatura”. Todas las personalidades con las que hablé lo sitúan como Bahía uld Mohamed El Alem uld Abdelaziz, conocido simplemente como Bahía uld Awah. Al indagar más en el historial de su vida, entre toda una generación centenaria de grandes vates de esa época, muchos le recuerdan con el nombre de la familia أهل محمد العالم “Ahel Mohamed El Alem”.



De manera que Mohamed El Alem es Awah, apodo generacional con el que se conoce a esa familia, y Awah fue el padre del poeta Bahia. La curiosidad por el personaje

me llevó a investigar la palabra Awah en árabe y buscar etimológicamente el significado del término, *اواه*. Palabra que viene citada en unos versos que por su temática posiblemente podrían ser del gran poeta lírico sirio Nizar Qabbani:

رحيم القلبى أواه

verso en el que el poeta implora “Oh, misericordioso corazón”.

Este personaje de las letras saharauis debió nacer hacia 1891 y murió nonagenario en los años ochenta. No recuerdo haber oído a alguien de la familia que hablara de su nacimiento, ni siquiera a él mismo los años que fue cuidado por mis padres y mis hermanas. Pudiera ser que viera su primera alborada debajo de la sombra de una acacia tirseña o en el rincón más cómodo, oculto por una *benia*⁶, donde se velaba a la parturienta, resguardada en un rincón de una oscura jaima de *shaar*⁷ montada en algún valle de Adrar Setel⁸. Tal vez en la vecindad de un virtuoso pozo de agua dulce, o una *daya*⁹ en las depresiones de algún valle de Tiris.

Hablar de la fecha exacta en que vino al mundo, es ir en contra de los principios de una cultura totalmente oral, por lo que no me atrevería a mencionar un año de su nacimiento en cifras. Pudo ser un día, un mes, de un hermoso año de pastos, igual pudo ser un otoño de una *teiha*¹⁰ ganada y cantada a los cuatro vientos desde el Río de Saguia a los confines del Houd mauritano¹¹, cuando los calendarios numéricos

eran para los saharauis una interpretación incomprensible en aquella época de grandes nómadas, seres errantes y libres.

Y si buscamos en la memoria saharauí en qué año habría nacido, lo más probable que la respuesta fuera que nació treinta y seis años antes de *عام موت اعلي ولد ميار* Am mout Ali uld Mayara¹², que corresponde a 1933. Igual pudo ser en *عام انذرير انجوم* Am edardir inyum, el año de la fragmentación de las estrellas, o en *عام افنتار* Am afuntar, el año en que los dromedarios alucinaban, locos al comer la flor de las hierbas de *اطير*, *teer*¹³, especialmente numerosas aquel año de bonanza. Más de dos décadas transcurren ya de la muerte de esta figura de las letras saharauis sin que fuera olvidado porque representa una generación de poetas y eruditos, punto de convergencia generacional en la cultura e historia saharauis.

Cuántas veces me senté a su lado, los dos juntos, al son del ritual té saharauí, charlando sobre los primeros años de la guerra contra Marruecos y Mauritania; encuentros en los que a Bahia le encantaba escucharme responder a sus sedientas preguntas sobre los éxitos del ejército saharauí y los innumerables trofeos que capturaba al ejército marroquí en las décadas de los setenta y ochenta. A sus más de noventa años ya no oía bien, achaques de la edad, me decía:

- Siéntate aquí, cerca de mí y cuéntame qué está pasando en el frente norte, que dirige el comandante Benna uld Bah.

Benna uld Bah es un histórico dirigente militar de aquella generación fundadora del Polisario. Según constaté más adelante, Bahia y él se conocieron en los años sesenta y desde entonces les unió una estrecha amistad familiar y de patria. En aquellas charlas, respondiendo a sus preguntas, yo le contaba que todos los frentes iban muy bien y que el proceso nacional cobraba grandes

⁶ Tipo de tela de color blanco, con la que se construye una pequeña jaima provisional.

⁷ Lana de cabra.

⁸ Región de Tiris, sur del Sahara.

⁹ Charca de agua que permanece por tiempo tras las deseadas lluvias.

¹⁰ Ataque sorpresa.

¹¹ Región este de Mauritania, límite para los desplazamientos de los nómadas saharauis.

¹² El año que murió Ali Uld Mayara, mítico guerrero saharauí anticolonialista, de principios del siglo XX.

¹³ Mata de flor blanca muy codiciada por los dromedarios.

adeptos y solidarios en África, Asia, Latinoamérica y entre muchos pueblos de Europa.

En numerosas ocasiones en que me reunía con él, a veces junto a mi madre, que le preparaba su acostumbrado té del mediodía, y otras veces por las tardes, nos recitaba poemas, algunos relacionados con sus años de juventud en los que cantaba gestas y epopeyas de las tribus saharauis en sus enfrentamientos en el siglo pasado con otras tribus mauritanas. Mi madre, sabiendo que la poesía contextualizada en aquel periodo tribal ya no estaba a la altura de la conciencia de mi generación, se dirigía a él para aclararle:

- Los jóvenes de hoy ya no ven bien la poesía tribal, para ellos recuerda un pasado de desunión y política colonial. Déjala para que, cuando estemos solos, nos la declames y recordemos parte de nuestro pasado. Recita a tu sobrino sobre lo que tenemos a mano hoy, las victorias de los combatientes saharauis y la revolución polisaria.

Sin embargo Bahia insistía, para aclarar lo que su mentalidad tal vez entendía como sucesión y transformación de un largo proceso que venía de mucho antes:

- Todo lo que he cantado en el pasado no es más que una parte indivisible y principio de lo que hoy representa *elyabha*¹⁴ الجبهة, que el sabio Chej Mohamed Elmami predijo en el siglo XIX en estos versos.

الجبهة دارت قفار
ولمغرب بانه شار
اركب عنه وحرر

(...) La frente puso una gorra,
Marruecos la apunta en su mira,
dispara arriba, dispara abajo y
no la alcanza. (...)

¹⁴ El frente.

Chej Mohamed Elmami (1792 -1865) fue un gran visionario y poeta, el único erudito que desarrolló su obra en *hasania*¹⁵, en un tratado sociológico llamado *Kitab Albadia*, *البادي ك تاب*. Bahia repasaba en su memoria poemas que había escrito en los años en que la guerra estaba en su máximo auge, tras el abandono español a su ex-colonia:

- Si quieres te canto la batalla de Leboirat,
Ras Eljanfra, Lemseyid, Bir Nazaran...
donde estuvo el comandante Benna uld
Bah y sus aguerridos coetáneos.

Yo asentía con la cabeza para no responderle en voz alta, evitando que hablara más fuerte y cansarle la voz. Y al instante nos llegaba su melódica voz, regalándonos un bello pasaje descriptivo cargado de fluida retórica hasaniana, recitada con musicalidad, ritmo pausado y evocadora declamación. Bahia recurría a metáforas para describir la bravura de los saharauis, ensalzándolos con una rica y densa retórica como, “los leones, los indomables, los dueños de su libertad, los hombres que no se dejan esclavizar, el brazo de los niños huérfanos y las mujeres viudas, el orgullo de los ancianos, los forjadores de la gloria saharauí...” Y cuando terminaba de recitar, su débil y ya frágil cuerpo temblaba, invadido por el orgullo, al que le inducía recordar epopeyas de los aguerridos hombres que enaltecía. Exaltado, me miraba y me señalaba el dorso de su brazo.

- Mira cómo se me eriza la piel, *Aah shaa-ran yili*¹⁶, ¿ves cómo me emociona?

Utilizaba un hermoso vocabulario y una bella cadencia en su voz cuando loaba las gestas saharauis con la mayor fuerza descriptiva, como si estuviera pintando un cuadro, de una realidad que embriagaba sus sentidos.

Cuando ya estaba en sus últimos años, pocas veces lo veía, por las circunstancias de aquellos días y la brevedad de mis estancias en los campamentos de refugiados saharauis. Apenas iba

¹⁵ Variante dialectal del árabe clásico hablada por saharauis y mauritanos.

¹⁶ Se me eriza la piel.

dos semanas de cada tres o cuatro meses para ver a la familia y me marchaba de nuevo. La inquietud y la noción limitada de la historia que a esa edad solemos tener, hacían que no le diera entonces mucha importancia a aquellos personajes y su relevancia en la Historia, ni mucho menos pensaba en lo que se llevarían para siempre cuando nos dejaran. Mi pensamiento estaba absorbido y preparado para los quehaceres diarios en la guerra. Años más tarde me daría cuenta de cómo se configura la Historia de cada nación, partiendo de personas que a veces pasan desapercibidas, porque no les prestamos a tiempo la adecuada y merecida atención, sin calibrar su pérdida hasta que se nos van, como nos ha advertido Jorge Manrique cuando escribía en sus versos, "Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar/ que es el morir..."

En aquellos acelerados tiempos de la guerra pocos éramos los que nos reuníamos con los ancianos y escuchábamos sus amenas charlas sobre su tiempo y su generación. Siempre fue mi intención desde pequeño prestar atención a los mayores, ya que me había criado varios años con mis abuelos, de los que escuchaba infinidad de historias. Pero cuando volví a vivir con mi familia, mi padre nos decía que cuando estaban conversando los adultos no había que escuchar lo que hablaban. Se trata de una razón de educación y costumbre para los saharauis. Lo que hablan los mayores no se considera propio de niños, y hay temas que por la propia cultura no se pueden hablar ni escuchar en presencia de los padres, tales como historias de amor o de otros temas que se entiende que los niños no deberían saber a tan temprana edad. Lo cierto es que nadie en este tipo de tertulias puede controlar el curso de una conversación, que puede cambiar y girar en torno a otros interesantes acontecimientos que surgen inevitablemente del propio debate sobre el té y el estado eufórico que éste genera, reactivando los recuerdos de los contertulios. Por eso al final siempre se nos quedaba alguna historia que

reteníamos en la memoria. Y así aprendí y bebí de los conocimientos de nuestra cultura, escuchando de mi madre más que de mi padre.

Buscando información sobre el caballero andante y poeta Bahia uld Awah, pude encontrar en una entrevista con el erudito y poeta saharauí Selma uld Brahim, conocido como Belga, ciertas

Bahia fue uno
de los grandes poetas de
su época.

Era el que ensalzaba las
batallas libradas por los
saharauis y sus grandes
guerreros en épocas ante-
rior a la colonia
y poscoloniales.

impresiones y un excelente testimonio que surge de un poema de Bahia, memorizado por Belga desde muy joven, como me había comentado la vez que le entrevisté.

- Bahia fue uno de los grandes poetas de su época. Era el que ensalzaba las batallas libradas por los saharauis y sus grandes guerreros en épocas anteriores a la colonia y poscoloniales - Belga en su charla conmigo, tomaba una pausa y me señalaba - Bahia cantó en un poema, mucho tiempo atrás, las cualidades de los saharauis como guerreros cuando son llamados al combate contra su adversario.

اظر ال شغب ف ات وظر أولو فشر الشرود
وارو اظر واسع لاك طو يكون اعل اثر البارود

Desde tiempos remotos el pueblo
a la victoria se acostumbró y se sació,
y en la guerra libró encarnizadas batallas.
Halla su éxito,
placer y bienestar
cuando estalla la pólvora

Cuando Belga me recitó el poema, le pregunté por el vocablo bienestar en hasania أو, y me explicó que significa "saciarse, generalmente de leche". Así, el poeta señalaba que los saharauis antiguamente ante sus adversarios no podían llenar sus odres de agua, leche y manteca, una señal de bendición y regocijo, mientras que no se alzaban en combate contra su enemigo. Cuando no había leche, carne, cebada, trigo, buenos dromedarios o telas a vestir era porque no estaban cumpliendo su deber.

Contextualizando la metáfora sobre aquellos tiempos de las *surba*¹⁷, la alusión literaria me conduce a los recientes años de la guerra contra Marruecos y Mauritania. Cuando los polisarios saharauis en los años setenta tenían carencias circunstanciales de abastecimiento logístico. Esta situación la resolvían en cuanto se desarrollaba el siguiente combate contra el ejército marroquí o el mauritano. Había militares saharauis que no podían participar en los combates porque tenían otras misiones que cumplir. Pero en tal situación encargaban a los otros compañeros en el frente que les trajeran del próximo combate que librarán un uniforme militar de los camuflados que sólo usaban los oficiales marroquíes, confeccionados y traídos exclusivamente de la industria militar francesa como suministro y apoyo al ejército marroquí. La paradoja del hecho pone al descubierto la opacidad con la que se trataba en Marruecos la guerra en sus primeros años. El trofeo era un testigo de la fragilidad del hombre militar marroquí frente al dueño y señor de su geografía, el hombre saharauí. Ese trofeo era motivo de muchos comentarios entre la población y a la vez información sobre ese combate, del que la gente escuchaba noticias en las emisoras internacionales, como la BBC de Londres, La Voz de América, Radio Suiza Internacional o Radio France International. Belga me decía que desde antaño escuchaba a su padre repetir que los saharauis en esa región eran conocidos como *العو صات ادا صات* es decir “el bastón dominador de los indomables”.

La poesía de Bahia uld Awah registró, como la de muchas figuras de su época, acontecimientos sociales acaecidos en el siglo XIX y principios del XX. Su poesía y su dominio de la lengua *hasania* hacían brotar de sus adentros toda la torrencialidad poética con la que ensalza-

Fue un personaje muy curioso, místico e idealista, conservador de la filosofía propia de su época. Concebía el universo como un todo espiritual del cual emanaba la fuerza de sus versos.

ba los sucesos más destacados que vivió en su tiempo. Su poética reunía generalmente enraizados recursos con los que se conoció esa literatura y sus creadores, guerreros, hombres legendarios, grandes eruditos, poetas que vivieron todo un espléndido periodo de oro saharauí. Bahia memorizó y recitó toda la poesía que se dedicó a los guerreros y poetas Ahmed El Hamadi, Smail uld Elbardi, Ali uld Mayara, Chej Luali uld Chej Malainin, Uld Edjil, Uld Afreyit, Laman uld Habib, entre muchos destacados referentes en la sociedad saharauí pre y post colonial. Bahia escribió en los años sesenta un poema donde predecía lo que posteriormente sería el estallido político y social en el Sahara y el proceso sobre el cual se unieron todas las capas sociales saharauis.

Fue un personaje muy curioso, místico e idealista, conservador de la filosofía propia de su época. Concebía el universo como un todo espiritual del cual emanaba la fuerza de sus versos. No comprendía que el hombre hubiera fabricado máquinas y las usara en bien de sus intereses.

Para él todo que no fuera espiritual, o creado por Dios, tan sólo era la mano del diablo en sus diversas manifestaciones. En su vida nunca quiso subir en un vehículo, mantenía convencido su concepto sobre el dromedario o el caballo, el medio de transporte más pulcro y puro, concedidos por Dios al ser humano para ser disfrutados. Cuando la familia decidió trasladarlo de Tinduf a los campamentos saharauis para estar con sus sobrinos, no quiso bajo ningún concepto subir en el invento del diablo con el que intentaban trasladarlo, hasta que actuó de mediador un gran amigo suyo, hombre muy religioso. Durante el recorrido del viaje, recitó versículos del Corán implorando a Dios que le librara del demonio y sus inventos. Fue un caballero andante que recorrió toda la geografía de Tiris, de norte a sur, a lomos de un blanco dromedario, que fue su inseparable amigo. Mi tío fue un auténtico bohemio en su naturaleza de nómada. Cantaba y alababa la belleza y la bravura de su generación. Hasta la fecha de su muerte conservó el estado civil de az-

¹⁷ Grupo de guerreros *bidan* en el siglo XIX

ri¹⁸ sin pensar nunca en asentar su vida como cabeza de familia, siempre quiso disfrutar sin ataduras de su libertad.

Su obra poética es totalmente oral, como lo es la propia cultura saharauí y no está registrada, salvo la que ha memorizado la gente que le conoció y el entorno familiar. Es el caso de otros poetas de su generación, que se llevaron con ellos desgraciadamente todas sus obras, porque en ese periodo la metrópoli española nunca se interesó por conservar ese patrimonio y sus autores. Los poetas eran vistos como bohemios o santones incontrolables que nunca quisieron registrarse en el censo de la metrópoli a los núcleos nómadas que recorrían toda la geografía de la lengua *hasania*, eran considerados como rebeldes contra el sistema colonial.

El poeta tomó el destino de las muchas historias del exilio intelectual, forzado por las circunstancias geopolíticas suscitadas en la región y en víspera de la debacle de De Gaulle en su feudo colonial en Argelia. Circunstancias de la independencia de este país y su simpatía a ese proceso anticolonial le brindaron exiliarse en la ciudad de Tinduf, junto a su sobrino Ami Omar udl Awah, donde conoció diferentes personalidades de la primera diáspora anticolonial saharauí que se afincó allí.

Más de veinte años permaneció en ese país, cantando y observando el rumbo que los saharauis tomaban en su proceso de descolonización, hasta 1973, cuando sintió los aires del nacionalismo saharauí cobrando fuerza con el nacimiento del Frente Polisario. Siguió con especial atención este proceso en el que pudo conocer a algunos dirigentes saharauis de ese periodo, en algunos de los frecuentes viajes clandestinos que éstos hacían a Tinduf en los años setenta. Le impresionó mucho la personalidad de Luali Mustafa Sayed y de tanto oír de su indiscutible liderazgo entre los dirigentes le dedicó estos versos en los que decía:

ذلخلق ألايزان عاد الولي إكبير إعليه
ولعاد إمعاه اقميزان لهي ميزانو يرجع بيه

Un hervidero de gente
en fervor,
y Luali es su vanguardia,
si a ellos en una báscula se les pesara,
ésta caería a su favor.

En 1979 se incorporó a los campamentos de refugiados saharauis, junto a sus sobrinos Mahmud, Batah y El Alia, después de más de veinte de años de separación, tras la fragmentación de su familia en el año de Am Elhuyum¹⁹, 1957, cuando España comenzaba a ejercer su hegemonía sobre toda la geografía de su colonia y Francia delimitaba sus fronteras en Mauritania, y obligaba a muchos saharauis a nacionalizarse bajo su administración colonial en aquel país.

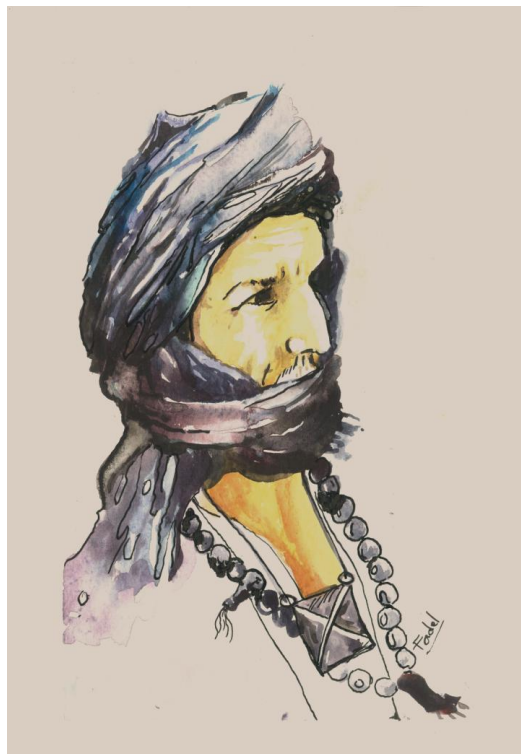
Comparando el personaje en vida, destierro y muerte nos acercaría a la de Antonio Machado, y tal vez una similitud en obra, donde el recurso más concurrido eran las circunstancias políticas, la patria y los principios que unieron a ambos poetas y su tierra y que al final les consumió en el destierro. A Antonio en la ciudad francesa de Collioure en 1939 y a Bahia en 1988, los campamentos de refugiados saharauis, fuera de su Sahara. Ambos dijeron adiós sin que ninguno de los dos grandes vates dejara descendientes directos herederos de su obra. Los dos poetas coincidían en mucho, Machado decía que “la poesía es el diálogo del hombre con su tiempo” y Bahia explicaba “todo lo que he cantado en el pasado no es más que una parte indivisible y principio de lo que hoy representa *elyabha* الجبهة”. Esta proyección del poeta saharauí se puede sentir en toda su poesía sobre el vaivén político y

¹⁸ Caballero andante, se refiere a su estado civil de soltero

¹⁹ El año de la ofensiva, se refiere a la Operación Ecouvillon, una alianza franco española para delimitar las fronteras saharauis y mauritanas y desarmar bandas marroquíes que operaban en la zona.

social en el que se ha visto sumergida su sociedad desde el siglo XIX hasta nuestros días.

El carácter oral de la cultura saharaui, la dejará dañada gravemente por el paso del tiempo, si no recordamos a sus figuras y recogemos sus obras. Este es el compromiso que tenemos con las generaciones futuras y pasadas, de no hacerlo nos veremos condenados por la Historia.



Bahia Mahmud Awah

CLÁSICO Y ACTUAL

Neoclasicismo y badīʿ.

Hacia una nueva interpretación

Por **Rosalía López-Herrera**

♦ Resumen: A menudo encontramos en nuestros manuales de literatura árabe clásica la denominación de “neoclásica”, lo que se asimila con una vuelta a lo más rancio del clasicismo árabe y a la última etapa en su evolución. Cuando nos vamos a críticos clásicos como al-Šūlī, al-Āmidī, al-Ŷurŷānī e Ibn Rašīq al-Qayrawānī percibimos que, en general, todo lo abbasí era calificado de nuevo. La corriente que generalmente se describe como “neoclásica”, para ellos, entra en el rango de la Escuela del Badīʿ, consolidada por Abū Tammām. El badīʿ, lo raro, lo novedoso, era asimilado al ornato del lenguaje poético y, aunque ya existía en época preislámica, ahora era utilizado masivamente. Estudios modernos como los de Šawqī Ḍayf han abierto nuevas perspectivas cuando colocan el fenómeno del badīʿ en el marco de la época: el florecimiento del movimiento muʿtazilī y la influencia de la filosofía. Pero hay que ir más allá para ver que lo que emprenden Abū Tammām y otros poetas es una profunda renovación del lenguaje de la lírica, en el contexto del panegírico, género paradigmático para la crítica. Sin salir de la convención poética, tanto en su forma como en el fondo, se manipula, juega y transforma las normas aceptadas para hacer que el poeta recupere su voz original.

CLÁSICO Y ACTUAL

*Neoclasicismo y badi'.**Hacia una nueva interpretación*Por **Rosalía López-Herrera**

Entre los críticos no-árabes, se ha generalizado el término *neoclasicismo* para describir la corriente lírica imperante desde mediados del III/IX, consolidada con Abū Tammām (m. 231/845-6). El término neoclasicismo, parece recoger, en sí mismo, las dos principales características esenciales de este movimiento: novedad y retorno, un falso retorno porque el clasicismo había imperado siempre. Al tiempo, se asocia con el estadio final en la evolución de la lírica árabe, tras el cual no hallamos sino estancamiento e infinita repetición.

Repasando brevemente nuestra literatura, y a manera de ejemplo, R. Blachère, en su monografía sobre al-Muta-nabbī²⁰, lo utiliza para describir esta contracorriente tras las innovaciones modernistas del siglo II/VIII inauguradas por Baššār (m. 167/783), Abū-l-'Atāhiyya (m. 213/829 aprox.) y Abū Nuwās (m.196/813 aprox.) y que se creían irrevocables. Según su opinión, esta vuelta al clasicismo conduce a una paralización de la creatividad poética que en el futuro será presa de una repetición exasperante de los mismos temas, mientras que el genio del poeta se centra en la exuberancia verbal. Los géneros líricos serán los cultivados tradicionalmente: laudatorio,

elegía, jactancia, sátira, gnómico (ahora independiente), báquico y erótico.

Ch. Pellat también caracteriza a esta poesía neoclásica como inmovilista y convencional. Sobresale por un retorno a los antiguos modelos, tal y como se daban en período omeya, es una vuelta al clasicismo más convencional: "Le genre laudatif, qui est le plus cultivé, est d'une extraordinaire richesse verbale sur un fond rarement renouvelé: ce sont des éloges hyperboliques qui peuvent s'appliquer indistinctement a tous les personnages de la même catégorie, avec de simples variantes de détail"²¹.

Gabrieli, por su parte, ofrece una descripción de la nueva corriente creada por Abū Tammām y al-Buḥturī: "En realidad restauran la imitación de lo antiguo en el vocabulario, en la estructura de sus composiciones y sobre todo en el espíritu, añadiéndole como nuevo, además del barroquismo de las imágenes, una sentenciosidad sofisticada ignorada por la sencilla gnómica de la edad primitiva. La pareja Abu Tammam-Buḥturi sienta las bases, el poeta laureado al-Mutanabbī perfecciona este estilo neoclásico, en el que se pierde toda conquista artística de la escuela de Bagdad"²². Pero Gabrieli aporta un buen dato: ellos se sentían modernos e innovadores.

²⁰ Régis Blachère, *Un Poète Arabe du IV^e Siècle de l' Hégire (Xe Siècle de J.-C.) : Abou t-Ṭayyib al-Motanabbī*. Paris, Adrien-Maisonneuve, 1935, pp.9-15.

²¹ Charles Pellat, *Langue et Littérature Arabes*. Paris, Librairie Armand Colin, 1952, p.112.

²² *La littérature arabe*. Buenos Aires, Losada, 1971, p.133.

1. EL *BADĪ'* EN LA CRÍTICA ANTIGUA

Mas vayámonos a los testimonios de los antiguos. En general, la crítica medieval veía lo que estaba aconteciendo en poesía de una forma muy distinta. Para ubicarlo en su justo contexto, hay que señalar que la fijación y sistematización de la crítica árabe fue impulsada, en gran medida, por el conflicto surgido a raíz de la aparición de la nueva poesía abbasí y su desafío a las normas clásicas. Y es que crítica literaria entre los árabes es una ciencia tardía. Se conservan menciones del embrión de una actividad crítica con anterioridad al siglo III/IX a través de referencias posteriores, pero el primer libro de crítica poética que poseemos es *Ṭabaqāt fuḥūl al-šu'arā'* de Ibn Sallām al-Ŷumahī (m. 232/846)²³, con el que se inicia la fase escrita de esta actividad. El mismo título de al-Ŷumahī sugiere el fin último del libro: catalogar a los poetas excelentes (*fuḥūl al-šu'arā'*), que, a su ver, llegan hasta el fin de época omeya. Los abbasíes caen fuera de toda clasificación.

En este mismo marco, el nacimiento de la crítica está vinculado con los estudios coránicos, base de la formación de la cultura y la civilización árabes. Surge como rama de la filología y, como ésta, es una ciencia autóctona, todavía de naturaleza intuitiva y asistemática, regida por el canon supremo de la poesía arcaica.

La poesía arcaica, hasta fines del período omeya, deviene normativa sacrosanta, ejemplo supremo. Por ello la lengua paradigmática, sobre la que se ha construido la

gramática árabe clásica, es aquella que se refleja en su poesía hasta mediados del II/VIII. El lenguaje lírico abbasí suena tiene un suave gusto dispar e inusual, con sus múltiples extranjerismos y vocablos asociados a una nueva forma de vida urbanita y cosmopolita. Numerosos son los autores que se alejan de los clásicos. Estas piezas: ¿son continuación o ruptura? Dice a propósito Ibn al-Rašīq:

Asevera un grupo de estudiosos: hay tres (tipos) de poetas: preislámicos, islámicos y modernos. Imrū' l-Qays (m.550) sería preislámico, Dū l-Rumma (m.117/735) islámico e Ibn al-Mu'tazz (m. 295/908) moderno. Así hablan los que gustan del *badī'* en la poesía, especialmente la comparación entre las demás figuras (retóricas).

Otro grupo dirá: en realidad son al-A'sā (m.629), al-Ajṭal (91/709) y Abū Nuwās (m. 195/810-199/814). Esta es la clasificación de los que gustan de la poesía báquica y temas similares, así como de la versatilidad en el dominio de los géneros y la falta de ornamentación.

Otros dicen: Muḥalhil (m.530), Ibn Abī Rabī'a (m. fines I/VIII) y al-'Abbās bin al-Aḥnaf (m.192/807), porque prefieren la actitud orgullosa, la facilidad de idioma, la capacidad artística de dominar un solo género.²⁴

Así pues, la clasificación de la poesía árabe es a grandes rasgos entre pre-islámicos, islámicos (hasta período omeya) y modernos. Ibn Rašīq veía la lírica abbasí como un fenómeno novedoso, susceptible de una categorización varia, según su estilo más o menos barroco y la mayor o menor versatilidad. Entre los modernos, pues, hay un distinto uso de la lengua. Dice al respecto al-Qaḍī al-Ŷurṭanī (m.393/1002)²⁵:

²³ Abū 'Abd Allāh Muḥammad bin Sallām al-Ŷumahī es transmisor y filólogo de Basora (v. Iḥsān 'Abbās, *Tārīḥ al-naqd al-adabī 'inda al-'arab: naqd al-ši'r min al-qarn al-tānī ḥattā al-qarn al-tāmin*. Beirut, Dār al-Amāna, 1971, pp. 78-82). Su libro *Ṭabaqāt fuḥūl al-šu'arā'* ha sido editado en dos volúmenes (Yeddah, al-Dār al-Madanī, 1973). En esta es una fase embrionaria, marcada por Ibn Qutayba (m. 278/889): *Al-ši'r wa l-šu'arā'*; Ṭa'lab (m. 291/904): *Qawā'id al-ši'r* e Ibn al-Mu'tazz y su *Kitāb al-badī'*.

²⁴, *Ṭabaqāt fuḥūl al-šu'arā'*, Yeddah. al-Dār al-Madanī, 1973, vol.I, pp. 211-212.

²⁵ Abū l-Ḥasan 'Alī bin 'Abd al-'Azīz al-Ŷurṭanī fue tradicionista, filólogo, poeta y ejerció la función de cadí en Rayy.

Los árabes y sus ancestros solían tender al uso de un lenguaje de majestuosas palabras dotadas de bella lógica, siendo que ambos, vocabulario y lógica, se correspondían necesariamente. La poesía formaba parte de esa lógica [...]. Cuando el Islam penetra en las zonas vecinas, se ampliaron los dominios de los árabes, proliferaron las ciudades y el desierto se llenó de zonas pobladas. Entre todos se extendió el gusto por las letras y la diversión, escogiendo la gente las palabras más suaves y familiares (al oído) y, de existir varios vocablos para la misma cosa, seleccionaron el más ligero, el que tuviera mejor efecto [...]. Se extralimitaron en esta simplificación del idioma, hasta llegar a permitir incorrecciones, errores y extranjerismos en el (lenguaje) [...]. Si algunos de ellos intenta utilizar un lenguaje raro o imitar a los antiguos no lo consigue sino tornando su lenguaje extremadamente artificioso [...], como ocurre con la poesía de Abū Tammām, quien, de entre los modernos, pretende imitar muchas de las palabras de nuestros antiguos y no logra más que trabar el lenguaje con palabras pretenciosas en muchos de sus versos.²⁶

Abū Tammām, pues, tras la progresiva hibridación y simplificación del lenguaje por la mezcla con otros pueblos, supone una vuelta a la pureza de los antiguos, aunque de forma anacrónica, según nuestro autor. Seguramente esta reacción de recuperación de aquel lenguaje conservado entre las líneas de las casidas *yahilíes* se originara de una reacción al espíritu *šū'ūbī* que habría impulsado a aquellos modernistas a rebelarse contra la tradición lírica árabe, vinculada al desierto y a un *modus vivendi* al que eran ajenos²⁷. Es el momento de construcción de la civi-

lización, lejos de las fuentes y el espíritu que la habían impulsado en un principio. Ante todo, una señal de identidad de lo árabo-musulmán que no había de perderse en el camino.

Mas, ¿había sido todo rebelión en los indómitos poetas abbasíes tras la que surgió, efectivamente la escuela de Abū Tammām como un movimiento de reacción? ¿Por qué serán Abū Tammām y al-Mutanabbī los principales blancos de las críticas, no tanto aquellos poetas desenfadados y desafiantes que llenaron sus versos con cantos irreverentes?

La respuesta a estas dos cuestiones está vinculada a la presencia del panegírico (también de la elegía) en la crítica árabe. Los manuales de historia de la literatura que circulan en nuestras universidades parecen sugerirnos que ambos géneros habrían sido dejados de lado durante la primera época abbasí. Esta es la impresión que nos cuando hacen hincapié en el aspecto renovador de los poetas de esta época, en su rebelión contra las tradiciones incrustadas en la sociedad. Pero una rápida hojeada a las antologías de estos autores nos asegurará que el panegírico siempre fue un género cultivado y que incluso los más innovadores como Baššār bin Burd y Abū Nuwās no osaban alejarse de las normas impuestas en sus piezas oficiales, seguidos bien de cerca por la crítica. Sus ditirambos reproducían el estilo solemne y elegante de los antiguos. Los tópicos seguían ligados a la vida del desierto²⁸. Otra cosa es la poesía báquica, amorosa o

²⁶ *Al-waṣāṭa bayna al-Mutanabbī wa juṣūmi-hi*. Edición de A. 'Ārif al-Zayn. Sūsa, Dār al-Ma'ārif wa l-Tibā'a, 1992, pp. 29-30.

²⁷ Para Adonis, la verdadera revolución de estos 'abassíes desde Abū Nuwās es el tratar por primera vez el lenguaje poético como un fin estético en sí mismo, lejos del realismo anterior [*Al-tābit wa-l-mutaḥwwil. Baḥṭ fī-l-ittbā' wa-l-ibdā' 'inda al-'arab*. 4ª ed. Beirut, Dār al-'Awda, 1986. (1ª ed.

1977), vol. II, p.118]. Un tratamiento en profundidad del tema también lo encontramos en Ṭāhā Ḥusayn, *Min tā'rīj al-adab al-'arabī: al-'aṣr al-'abbāsī al-awwal, al-qarn al-tānī*. 5ª ed. Beirut, Dār al-'Ilm li -l-Malāyīn, 1995, vol II, pp.111-165; A. Trabulsi, *La Critique Poétique des Arabes jusqu'au Ve siècle de l'Hégire (XIe siècle de J.C.)*. Damasco, Institut Français de Damas, 1955, pp.67-73.

²⁸ No sólo en el género laudatorio, sino también en la elegía y la jactancia. Así concluyen, entre otros, Ṭāhā Ḥusayn (véase *Min tā'rīj al-adab al-'arabī...*, vol.II, p. 215 y ss.) y Jamel E. Bencheikh [*Poétique Arabe*, (précédée de) *Essai sur un discours critique*. Paris, Gallimard, 1989, p.260]. Hubo intentos de innovar en los preludios que en algunas de sus casidas.

satírica, donde gozan de total libertad para manifestar su potencial creativo²⁹.

Además, el panegírico tuvo siempre una función relevante en la cultura y la vida social del Imperio. La razón parece radicar en el origen de la poesía árabe, que guarda un vínculo directo con el nacimiento de lo árabe en época anteislámica. En el imaginario colectivo, las batallas épicas, la lengua árabe y la poesía, como primer vehículo de expresión artística, son los elementos constitutivos de una Edad de Oro, siempre añorada a largo de los siglos³⁰. La lírica árabe, como afirma Ibn Qutayba en su *ʿUyūn al-ajbār*, es una fuente de conocimiento para los árabes (*dīwān al-ʿarab*), de su historia, su sabiduría, su literatura y música³¹. Al tiempo, el arte de la versificación es una forma de conocimiento única de la lengua de época preislámica, por ello, cuando se inicia en el siglo II la recopilación de poesía, sintaxis (*naḥū*) y *ajbār*, el fin principal es utilizar todo este material en la

exégesis coránica y de los hadices proféticos.³² A manera de ejemplo, Abū ʿAmrū b. al-ʿAlāʾ (m.154/770), especialista en sintaxis y compilador de poesía preislámica, era uno de los siete *qurrāʾ* o lectores coránicos. Asimismo alega Ibn Qutayba como preámbulo a su libro *Al-šīʿr wa l-šūʿarāʾ*:

Mi mayor objetivo han sido los poetas más celebres, conocidos por lo más granado de las gentes de letras, aquellos cuya poesía sirve como argumento (en el estudio del) léxico raro (*al-garīb*), la sintaxis, el Libro de Dios, Todopoderoso, y los hadices de su Profeta³³.

Paulatinamente, y en esta etapa formativa, los estudios de letras (poesía, sintaxis, retórica y lengua), junto con el género compilatorio (*adab*) se van independizando de las ciencias religiosas, aunque todos ellos comparten un mismo procedimiento método-lógico, como asegura Salem Kemal: “Todas estas ciencias autóctonas comparten la misma metodología, basada en la analogía (*qiyās*), consenso (*iymāʾ*) y

²⁹ Vease, Muhammad M. Badawi, “From Primary to Secondary Qaṣīdas. Thoughts on the Development of Classical Arabic Poetry”, *JAL*, XI (1980), pp.1-31.

³⁰ Véase, Vicente Cantarino, *Arabic Poetics in the Golden Age*. Leiden, Brill, E. J. 1975, pp. 20 y ss. Un precioso estudio al respecto es el de Franz Rosenthal, *Sweeter than Hope: Complaint and Hope in Medieval Islam*. Leiden, Brill E.J., 1983.

³¹ Asegura literalmente: “La poesía es la fuente de la ciencia para los árabes, el compendio de su sabiduría, el archivo de su historia, el depósito de sus batallas. (En la fortaleza de la poesía), sus muros están contruidos con sus hazañas, el foso socavado sobre sus gestas. La poesía es testigo fiel del día de la huida, la prueba final en el litigio. Aquel de entre los árabes que no se apoya en el verso para (ensalzar) su honor, las nobles virtudes de sus ancestros y sus actos loables, fallará en su empeño, aunque (su nobleza) sea de todos bien conocida, así como se perderá su memoria con el correr de los días. Aquel que fija sus virtudes con versos rimados y medidos, que las da a conocer con un verso único, o proverbial, que esconde un sentido agradable, las hizo inmortales para la posteridad, las salvó del olvido, de la artimaña del enemigo y del ojo de la envidia.” (Abd Allāh bin Muslim bin Qutayba al-Dīnawārī, *ʿUyūn al-ajbār*. El Cairo, Dār al-Kutub al-Miṣriyya, 1925, vol I, p.185).

³² Esta relación ha sido estudiada por Šawqī Dayf, *Al-ʿasr al-ŷāhilī*. 14ª ed. El Cairo, Dār al-Maʿārif, 1991, pp. 138-163; Hamilton A. R. Gibb, “Arab Poet and Arabic Philologist”, *BSOAS*, 13 (1947-1948), pp. 574-578; Gustave E. Grunebaum, “Arabic Literary Criticism in the 10th Century A.C.”. En G.E. Grunebaum, *Themes in Medieval Arabic Literature*. Edición de D.S. Wilson. London, Variorum Reprints, 1981, pp.51-57; Adonis (Adūnīs, ʿAlī Aḥmad Saīʿd), *Poesía y poética árabes*. Traducción y presentación de C. Ruiz Bravo. Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1997, pp.151-170; Salem Kemal, “Philosophy and Theory in Arabic Poetics”, *JAL*, XX (1989), pp.128-147. Desde un punto de vista político, véase: Muhammad Qasim Zaman, *Religion & Politics under Early ʿAbbāsides. The Emergence of the Proto-Sunnī Elite*. Leiden, Brill, 1997.

³³ *Al-šīʿr wa l-šūʿarāʾ*, Edición de ʿU. al-Ṭabbāʾ. Beirut, Dār al-Arqam bin Abī al-Arqam, (s. d.), p. 19.

(en la importancia de la cadena de transmisión (*isnād*)”³⁴.

De entre todos los géneros de poesía, el panegírico siempre va a estar supeditado al seguimiento de la crítica. Es el tema preferido, por delante, con diferencia, de la elegía y la sátira³⁵. El poeta, en su quehacer, era observado de cerca por su mecenas, a menudo experto en letras y poeta él mismo, como era el caso del hamdaní Sayf al-Dawla³⁶, y asimismo por los críticos y gentes de saber, guardianes de la pureza de la lengua y de las raíces de la cultura. Asevera Ibn Sallām al-Ŷumahī : “La poesía es elaboración (*sanʿa*) y conocimiento (*ʿilm*) que dominan los sabios, como ocurre con los otros tipos de saberes y artes: hay las que requieren la educación de la vista, otras del oído, de la mano, o de la lengua”³⁷. La cantidad de recensiones glosadas a la obra de al-Mutanabbī o los comentarios espontáneos recogidos en ellos son una prueba contundente de este control. Un segundo factor deja su impronta en el panegírico y la lírica árabe en general: componer es, ante todo, oficio. Desde sus inicios está vinculada a una función política, la defensa de la tribu³⁸. Luego se con-

vierte en un medio de lucro para algunos, más bien, en una fuente de sustento para muchos. Asegura Ibn Rašīq que el interés era algo ajeno a la lírica en sus primeros tiempos:

Hasta que llegó al-Nābigha al-Dubyānī (m.602), elogió a los reyes y aceptó retribución por su poesía, sometándose (a los designios) de al-Nuʿmān bin al-Mundir (m.580). (Por su situación entre) su tribu y los demás reyes gasaníes, pudo haberlo evitado. Se rebajó en su posición (social), pero obtuvo muchísimo dinero, llegando a comer y beber en platos de oro y plata y con utensilios donados por el rey.³⁹

La poesía adquirió de esta forma el rango de oficio que va a limitar la individualidad del poeta, quien nunca puede quedar libre del control social. Darwīš al-Ŷundī enjuicia duramente ambos fenómenos. Para él, tanto los vates como los críticos se encuentran fatalmente vinculados al poder, con poca posibilidad de escapar a sus caprichos y designios. Una prueba sería que el poeta se muestra, en sus diferentes piezas, partidario de su mecenas, aunque esto contradiga sus propias convicciones religiosas y políticas. En su opinión, el sometimiento al poder habría tenido una relevancia particular en la perdurabilidad y hegemonía de la casida tradicional y más específicamente del panegírico. Los ejemplos

comida para la ocasión; se reunían las mujeres para tocar el laúd como acostumbraban en las bodas; hombres maduros y jóvenes se congratulaban unos a otros ya que, con (el nuevo poeta), estaba garantizado la defensa de su buena reputación, la protección de sus buenas obras, la inmortalización de sus hazañas y la alabanza de su recuerdo. No se felicitaba de esta manera más que cuando nacía un niño, se paría un potro o surgía un poeta” (*Al-ʿumda fī maḥāsin al-šiʿr wa adābi-hi*. Edición de Muḥammad Qarqazān. Beirut, Dār al-Maʿrifa, 1988, vol. I, p.153). (Un estudio de este tema en profundidad nos lo ofrece Muḥammad ʿAlī Daqqa, *Al-sifāra al-siyāsiyya wa adabu-ha fī al-ʿaṣr al-ŷāhili*. 2ª ed. Damasco, Dār al-ʿIlm, 1989).

³⁹ *Al-ʿumda*..., vol. I pp.179-180.

³⁴ Salem Kemal, “Philosophy and Theory ...”, pp.128-129.

³⁵ Así asegura también Seeger A. Bonebakker, con respecto a la crítica del siglo III/IX: “Poets and Critics in the Third Century A.H.”. En G.E. Grunebaum, *Logics in Classical Islamic Culture*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1970, p.98.

³⁶ “Su corte es requerida por las delegaciones por ser fuente de generosidad y punto de atracción de las esperanzas. Así, es parada obligada de los viajeros y de los hombres de letras y lugar por el que rivalizan los poetas. Se dice que ninguna corte real ha atraído tal cantidad de personalidades de entre poetas y celebridades. Este sultán es un imán para la gente a causa de su dadivosidad. Además, Sayf al-Dawla era literato y poeta, amante de la buena lírica, sensible a los elogios [ʿAbd al-Malik al-Taʿālibī al-Nīsābūrī, *Yatīmat al-dahr fī šuʿarāʾ al-ʿaṣr*. Damasco, al-Maṭabaʾa al-Ḥanafīyya, (1887 C.), 1304 H., vol. I, p11].

³⁷ *Ṭabaqāt fuḥūl al-šūʿarāʾ*..., vol. I, p, 5.

³⁸ No olvidemos la archiconocida mención de Ibn Rašīq: “Cuando surgía un poeta en el seno de una tribu, venían las otras a felicitarla; se preparaba

son irrefutables: al-Yāḥiz estaba al servicio del visir Muḥammad bin 'Abd al-Malik al-Zayyāt (173/798-233/846), y del *qāḍī al-quḍāt*, Aḥmad bin Du'ād, a quienes dedica su *Kitāb al-ḥayawān* y *Al-bayān wa-l-tabyīn* respectivamente. Los ejemplos podrían ser infinitos. Según este mismo autor, esta fuerte relación entre la crítica y el poder habría tenido un efecto directo en los temas seleccionados para estudio y en el predominio y supervivencia del panegírico⁴⁰.

Así, Abu Tammām desafía a la crítica cuando emprende una renovación sistemática de la estética lírica desde el panegírico. Erudito, se sumerge en las antologías olvidadas y rastrea palabras e imágenes olvidadas. La crítica nos habla también del *badī'*, tal como observamos en las anteriores palabras de Ibn al-Rašīq. *Al-ibdā'* (la innovación) se da en la lírica cuando el poeta utiliza una palabra elegante, normalmente fuera de uso. Con el correr del tiempo, este término, *al-ibdā'*, fue tan utilizado con referencia al léxico, que quedó fijado su derivado *badī'*. Si el poeta es capaz de aportar un nuevo sentido dotado de un vocabulario nuevo (*badī'*), ha llegado a la cima⁴¹.

En general, el *badī'*⁴² (lo nuevo, lo raro) está asociado al ropaje del lenguaje poético, a sus

adornos y figuras. La mención más temprana de este fenómeno lírico la hallamos en al-Yāḥiz (m. 255/868) y *Ta'lab* (m. 291/904)⁴³, pero el primero en hacer una sistematización es el también poeta Ibn al-Mu'tazz (m.296/908) que le dedica una obra: *Kitāb al-badī'*⁴⁴. Es un tratado sistemático, en el que resume su concepción del *badī'* con cinco principios entre tropos y figuras: *isti'āra* (metáfora), *ta'yīn* (paranomasia), *ṭibāq* (antítesis), *radd a'yāz al-kalām 'alā ṣudūri-hi* (epanalepsis) y *al-maḥab al-kalāmī* (argumentación dialéctica). Tras él, Qudāma bin Y'a'far (m.337/958), Abū Hilāl al-'Askarī (m.395/1005), Ibn Rašīq (m. 456/1064)⁴⁵, todos incluyen el *badī'* en sus poéticas como capítulo fundamental. Con esta inclusión del *badī'* en la crítica por pleno derecho, el número de sus figuras se va ampliando paulatinamente.

Así vemos que la nueva escuela manirista de Abū Tammām da un impulso a la crítica, originando dos tipos de trabajos: unos generales, que tratan de la poesía en general, como los anteriores y otros que no son sino estudios analíticos. Estos últimos son de sumo interés. El intenso debate originado por los Abū Tammām, primero, y luego por al-Mutanabbī, dio lugar a una abun-

⁴⁰ ; Ibn Qutayba (m.276/889) tenía relación con Yahyā bin Jāqān, visir de finanzas de al-Mutawakkil (232/847-247/861) y de al-Mu'tamid (256/870-279/892), y a él dedicó su libro *Adab al-kātib*. Asimismo desempeñó el cargo de visir de Dīnawar; Qudāma bin Y'a'far (m. 310/922) fue funcionario al servicio del visir Ibn al-Furāt (m. 391/1001); al-Qāḍī al-Ŷurŷānī (m.393/1002) tuvo relación con el visir Ibn al-'Abbād (m. 385/995), y desempeñó el oficio de cadí en Ŷurŷān y de máxima autoridad jurídica (*qāḍī al-quḍāt*) en Rayy. Estos son algunos de los ejemplos mencionados por Darwīš al-Ŷundī (*Zāhirat al-takassub wa aṭaru-ha fī-l-ši'r al-'arabī wa naqdi-hi*. El Cairo, al-Nahḍa, 1970, pp.165-167).

⁴¹ Ibn Rašīq, *Al-'umda...*, vol. I, p.453.

⁴² Véase Šawqī Ḍayf, *Al-balāga taṭawwur wa tā'rīj*. 8ª ed. El Cairo, Dār al-Ma'arif, 1990, pp. 62-75 y 140-152; Amjad Trabulsi, *La Critique Poétique des Arabes...*, pp. 74-89 ; Muhammad M. Badawi, "Abbaside Poetry and its Antecedents". En J. Ashtiany, *Abbaside Belles-Lettres*, Cambridge

University Press, 1990, pp. 158-162; Kamal Abou Deeb, "Literary Criticism". En *ibíd.*, pp.346-348; Seeger A. Bonebakker, "Poets and Critics in the Third Century A.H.". En G.E. Grunebaum, *Logics in Classical Islamic Culture*. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1970, pp.85-111; Wolfhart Heinrichs, "Literary Theory. The Problem of Its Efficiency". En G. E. Grunebaum, *Arabic Poetry: Theory and Development*. Los Angeles, University of California, 1971, pp.19-69; Suzane P.Stetkevych, *Abū Tammām & the Poetics of the 'Abbasid Age*. Leiden, Brill, 1991, pp. 5 y ss.

⁴³ Abū l-'Abbās Aḥmad bin Yahyā *Ta'lab*, *Qawā'id al-ši'r*. Edición de R. 'Abd al-Tawwāb. El Cairo, 1966.

⁴⁴ 'Abd Allāh bin al-Mu'tazz, *Kitāb al-badī'*. Edición de M. 'A. M. Ḥafāyī. Beirut, Dār al-Ŷīl, 1990.

⁴⁵ *Al-'umda fī maḥāsin al-ši'r wa ādābi-hi* (op.cit.) es el tratado de poética más completo que tenemos del Medioevo árabe.

dante literatura. Al-Āmīdī (m. 371/981) impone una nueva forma: *al-muwāzana* o estudio comparativo entre dos autores. Es heredera de la *mufāḍala* antigua (o comparación entre dos poetas). En su *Muwāzana bayna Abī Tammām wa-l-Buḥturī*, su detallado análisis supone una sólida metodología y la posibilidad de plantear teóricamente distintos problemas, aunque se muestre partidario de la poesía tradicional o *'amūd al-ši'r*. En *Al-waṣāṭa bayna al-Mutanabbī wa juṣūmi-hi*, al-Qāḍī al-Āmīdī (m. 392/1002) aprovecha su aproximación práctica a la obra de al-Mutanabbī para insertar la modernidad en su contexto socio-cultural y coloca el hurto poético en su justo espacio. En general, el centro de atención para el crítico sigue siendo el verso y no las estructuras complejas que dominan sobre la casida tradicional. El verso es la “estructura molecular” tanto en la forma de creación como en la evaluación crítica⁴⁶.

Así pues, Abū Tammām y su nueva forma de hacer poesía desata en la crítica un intenso debate sobre su aceptación o no. Se duda de quién fue su introductor, quizá Baṣṣār bin Burd (m. 167/783) o Muslim bin al-Walīd (m. 208/823). Indiferentemente de sus raíces y origen, la polémica no va a cesar hasta la llegada de un segundo revolucionario de la poesía: al-Mutanabbī⁴⁷.

Para el crítico contemporáneo, el *badī'* es un concepto vago y escurridizo. Aparentemente se trata del ornato de la expresión poética. Dice al-Āmīdī a propósito de estas figuras:

Algunos evitarán denominar *badī'* algunas (de las figuras) que hemos descrito, tales como la metáfora (*isti'āra*), la parono-

masia (*ta'yīn*) y la antítesis, (*tibāq*); pero éste constituye una parte de la elaboración poética (*ṣan'a*), cuyo fin es la ornamentación de la poesía. Hay otras figuras que, como ellas, desempeñan la misma función.⁴⁸

Entendido de esta forma, el *badī'* ha existido siempre desde época preislámica. La diferencia con la poesía tras Abū Tammām radica en la cantidad y complejidad de las figuras utilizadas en el discurso poético, pues nuestro poeta utiliza de forma sistemática este tipo de adornos en sus versos:

Los árabes valoraban a los poetas que sabían dotar (a su poesía) de contenido noble y recto con elegantes palabras [...]. Ellos no cargaban sus versos con antítesis, ni los llenaban de figuras de *badī'*, ni de metáforas, pues seguían el pilar de la poesía (*'amūd al-ši'r*)⁴⁹ y el sistema de la versificación. Podían encontrarse estas figuras a lo largo de sus poemas de forma armónica y sin constituir un objetivo en sí mismo.⁵⁰

⁴⁸ *Al-waṣāṭa...*, p. 53.

⁴⁹ Este *'amūd al-ši'r*, pilar de la poesía, fue definido por primera vez de forma explícita por al-Marzūqī, (Abū 'Alī Aḥmad, m. 421/1030), en el prólogo a su libro *Šarḥ dīwān al-Ḥamāsa li Abī Tammām* (Edición de A. Amīn y 'A. S. Hārūn. Beirut, Dār al-Ādīb, 1951, pp.8-9). En él enuncia siete elementos como sus principales características: la exactitud del contenido; su expresión con palabras justas y elocuentes; la descripción acertada, cercana al objeto del símil; la complementariedad de las distintas partes de la composición vertidas en un molde métrico agradable; que las partes de la metáfora sean apropiadas entre sí; la afinidad entre la forma y el contenido de la palabra, resultando ambas convenientes a la rima, sin que una a estos tres elementos una relación de repulsa mutua [v. Mansur Ajami, “‘Amūd al-Shi'r: Legitimation of Tradition”, *JAL*, XII (1981), pp.30-48].

⁵⁰ *Al-waṣāṭa...*, p. 43.

⁴⁶ Este término fue acuñado por Tadeusz Kowalski en “Próba charakterystyki twórczości arabiskiej”, *Rocznik Orientalistyczny*, IX, (1933), pp.1-12 (cf. Wolfhart Heinrichs, “Literary Theory...”, p. 35).

⁴⁷ Sobre este debate referirse a Iḥsān 'Abbās, *Tārīḥ al-naqd al-'arabī...*, pp.147-187; Š. Ḍayf, *Al-balāga...*, pp.128-132.

Éste es uno de los lugares comunes en la crítica del momento: *‘amūd al-ši’r*, entendido como las normas que han de regir la poesía y que coinciden con el clasicismo más rancio frente a *badī’* o acumulación ilimitada de artificios y una mayor complejidad de la expresión poética hasta límites insospechados. Pero el contexto de la época nos impone una lectura más amplia. La crítica, en este siglo, se encuentra en sus albores. Todavía no ha irrumpido ‘Abd al-Qāhir al-Ŷurŷānī (m. 471/1079)⁵¹ quien, con su teoría de la composición o *naẓm*⁵², sienta las bases de la separación de la retórica en sus distintas ramas: *‘ilm al-ma’ānī*, *‘ilm al-bayān* e *‘ilm al-badī’*, que se ocupan, a grandes rasgos, de las figuras de pensamiento, los tropos y figuras de dicción.

El primero en hablar de una escuela inaugurada por Abū Tammām será al-Šulī (m.335/946)⁵³: “Antes que Abū Tammām, los poetas utilizaban el *badī’* en un verso a dos de su casida, lo cual se les alababa extremadamente. Abū Tammām adoptó (este estilo) y a expensas

de la sencillez utilizó este recurso en la mayor parte de su poesía. Y a fe mía que hizo esto con éxito”.⁵⁴

Al-Āmidī (m. 371/981)⁵⁵ menciona algo similar en su *Muwāzana*:

Al-Buḥturī es beduino y natural en su poesía, sigue el método de los antiguos, pues nunca ha abandonado el pilar de la poesía (*‘amūd al- ši’r*) y por ello ha de compararse con Ašŷa’ al-Sullamī (m. 198/813), Manšūr al-Namarī (m. 187/803 aprox.), al ciego Abū Ya’qūb al-Juraymī (m. 214/829) y a otros clásicos como ellos. Pero Abū Tammām es artificioso en extremo, gusta del barroquismo y, tanto las palabras (usadas) como el contenido producen rechazo (en el oído). Su poesía no se asemeja a la de los antiguos, ni sigue el camino trazado por ellos, debido a lo rebuscado de sus metáforas y de su contenido.⁵⁶

Cuando el crítico del siglo IV/X habla de ornato y de figuras líricas,⁵⁷ en su mente, el poeta abbasí que se caracteriza por este estilo no hace sino recrear el arte antiguo y llevar a su extremo las posibilidades retóricas de la expresión lírica. Fijémonos cómo pone a un mismo nivel metáfora, repetición, aliteración, antítesis y esta extraña figura: el método dialéctico. En esta misma línea concluye Kamal Abu Deeb: “If we conceive of *badī’*, as described by Ibn al-Mu’tazz, as forming a structure, a system within which the

⁵¹ Véase Iḥsān ‘Abbās, *Tārīj al-naqd al-adabī...*, pp.419-438; Šawqī Dayf, *Al-balāga...*, pp.160-219; Kamal Abou Deeb, *Al-Jurjānī’s Theory of Poetic Imagery*. Warminster, Aris & Phillips, 1979.

⁵² Esta teoría fue primero mencionada por al-Ŷāhiz, quien se dice escribió todo un estudio sobre la composición (*naẓm*) del Corán. Este concepto fue desarrollado, sobre todo, por los teólogos interesados en demostrar la inimitabilidad del Corán. Así, al-Jatṭābī (m. 388/988) va más allá del binomio fondo-forma. Para él, la diferencia de sentido entre dos palabras aparentemente sinónimas se da dependiendo del contexto donde ocurre. En la misma línea, ‘Abd al-Ŷabbār al-Asadī’ (m. 415/1013) asevera que la superioridad lingüística (*faṣāḥa*) se da en virtud de la forma en que las palabras se unen por convención (*muwāḍa’a*), no en las palabras aisladas. Con ‘Abd al-Qāhir al-Ŷurŷānī la teoría recibe su forma definitiva: el texto es un cuerpo de elementos fonéticos, sintácticos y semánticos que actúan entre sí, gobernados por los mismos principios. Esto le permitió dar un fuerte impulso a la retórica, con la creación de sus distintas ramas: *‘ilm al-ma’ānī* (“la ciencia de los sentidos” o de las figuras de pensamiento) e *‘ilm al-bayān* (la ciencia que englobaría en un principio los tropos y figuras de dicción).

⁵³ Abū Bakr Muḥammad bin al-Yaḥyā fue célebre, sobre todo, como historiógrafo.

⁵⁴ *Ajbār Abī Tammām*. 3ª ed. Edición de M. ‘Abduh ‘Azzām, J. M. ‘Asākir y N. I. Al-Hindī. Beirut, Dār al-Āfāq al-Ŷadīda, 1980, p.38.

⁵⁵ *Al-muwāzana bayna ši’r Abī Tammām wa l-Buḥturī* (Edición de M. Muḥyī l-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd. El Cairo, Maḥba’a al-Sa’āda, 1954) se considera como un estudio de referencia en la crítica aplicada de este siglo.

⁵⁶ Citado por Iḥsān ‘Abbās, *Tārīj al-naqd al-‘arabī...*, p.159.

⁵⁷ Señala Wolfhart Heinrichs la dificultad del crítico árabe medieval de afrontar la evolución del lenguaje poético desde un punto de vista histórico (v. “Literary Theory...”, pp.48-52).

elements are not isolated but interrelated, we can see that the basic property of the structure is that it is formed on the level of the code, rather than the message of discourse; it explores relations of opposition and similarity, of oneness and multiplicity, between the linguistic constituents of poetry.”⁵⁸

Vemos que la dicotomía significante/significado o expresión/ contenido (*lafẓ wa ma'nà*) sigue dominando sobre cualquier otra. En esta época una de las mayores cuestiones que se plantea es saber si el contenido se ajusta a la realidad (*ṣidq*) o no (*kaḍīb*)⁵⁹. Al-Marzūqī resume las posturas de los críticos según tres aseveraciones: “La mejor poesía es la más verosímil,” “la mejor poesía es la más falsa” y finalmente “la mejor poesía es un término medio”. La diferencia entre los tres tipos de poesía guarda relación con una poesía más artificiosa y trabajada, con la *ṣan'a*⁶⁰. Esto trajo apareado varios inconvenientes, ya que la diferencia entre versificación antigua y moderna se vio en la acumulación de figuras poéticas. Se crearon los binomios: la poesía como arte natural (*ṭab'*) o arte trabajado (*ṣan'a*); poeta natural (*maṭbū'*) o que imita a los clásicos y poeta artificioso y afectado (*mutakallif*), identificado con los modernos tras Abū Tammām. Al carecer todavía de una teoría del sentido que abarque a su vez la complejidad de los tropos, hubo una incompreensión de la técnica manierista. Los críticos intuían una distinta forma de creación, pero, no pudiendo captar su secreto, hablaban de un alejamiento de los clásicos y de hurto poético.

Así, el hurto o plagio⁶¹ fue una de las principales cuestiones en los debates en estos

estudios prácticos. Proliferaron los estudios y, con ellos, la terminología aplicada de forma asistemática: ante la menor sospecha, no es raro que se acuse de plagio a cualquier poeta. Se solía, sobre todo, atribuir a los modernos. La amplitud del debate, en el seno de una sociedad donde la poesía antigua se había convertido en un modelo sacrosanto, hace pensar que toda esta discusión surge de la incompreensión de la nueva forma de hacer poesía. En nuestros días, una revisión del tema considerado a la luz de la moderna teoría de la intertextualidad, quizá arrojaría una nueva luz sobre la poesía medieval.

Este mismo debate nos conduce al tema de la originalidad en la poesía árabe medieval. Evidentemente la originalidad se entiende en el marco de la estructura de la casida heredada de los clásicos, que todo poeta debe respetar. Por ello Ibn Qutayba invita a :

“Que los poetas modernos no se salgan de la estructura (de la casida) establecida por los antiguos, ni se detengan ante una casa construida y lloren ante ella, cuando los antiguos se paraban ante las ruinas y restos de su morada; tampoco han de viajar sobre burro o mula o describirlas, pues los antiguos marcharon sobre camellos; no han de beber la dulce agua corriente, mientras los antiguos bebían aguas de desbordamientos en descomposición; ni han de cortar para el mecenas narcisos, mirros y rosas, cuando antiguamente le llevaban aljenjo, basilisco y narcisos silvestres”.⁶²

¿Fue Abū Tammām un poeta original? Asegura al-Šūlī, en su defensa a ultranza de su estilo, que nadie, como él, supo ser innovador:

“Nadie entre los poetas- sabe trabajar el sentido, innovar y original como Abū Tammām. Cuando tomaba algo (de otro poeta), siempre añadía algo nuevo, lo pulía con su *badī'* y completaba su sentido,

⁵⁸ “Literary Criticism”..., p.347.

⁵⁹ Véase al respecto, el capítulo “Poetry: Lie or Truth”. En Vicente Cantarino, *Arabic Poetics...*, pp. 27-40; Mansour Ajami, *The alchemy of Glory. The Dialectic of Truthfulness and Untruthfulness in Medieval Arabic Literary Criticism*. Washington, Three Continent Press, 1988.

⁶⁰ *Šarḥ dīwān al-Ḥamāsa...*, pp. 11-12.

⁶¹ V. Gustave E. Grunebaum, “The Concept of Plagiarism in Arabic Theory”, *JNES*, III (1944), pp.234-256; Amjad Trabulsi, *La Critique Poétique*

des Arabes..., pp. 192-213; Wolfhart Heinrichs, “Literary Theory...”, pp. 52-68.

⁶² *Al-ši'r wa-l-šu'arā'*..., p.32.

de forma tal que habría de ser de ser considerado el verdadero autor”.⁶³

La crítica reprochaba al poeta su cul-tismo, la mezcla de palabras arcaicas con usos nuevos, la dislocación de términos de viejas metáforas, la innovación en las mismas con imágenes inesperadas, inusitadas para el gusto contemporáneo. Menciona al-Şulī uno de sus versos, que recibió mayor censura:

*No me des a beber el agua de tus re-
proches, pues yo soy
un enamorado que disfruta con el agua
de sus lágrimas*

Dicen (algunos críticos): ¿Qué quiere significa “el agua de tus reproches?” Porque se suele decir: “palabras llenas de agua”. Y ¿cuánta agua contiene la poesía de al-Ajtal? Así aseveraba Yūnis bin Ḥabīb. También se dice: “el agua del enamoramiento”, “el agua de la pasión” y en ambos casos significan “las lágrimas...”.

Lo que aquí ocurre es que Abū Tammām ha construido una metáfora al inicio del verso: “No me des a beber el agua de tus reproches”, al mencionar al final: “Pues yo soy un enamorado que disfruta con el agua de sus lágrimas”. Los árabes solían atribuir a una palabra el sentido de otra, resultando un uso impropio de ésta. Dice Dios Altísimo: “El premio a una mala acción (*sa`iyya*) es otra mala acción (*sayyi`a*) (*yāzā` sayyi`a sayyi`a miṭlu-ha*)”. El sentido de esta segunda ‘mala acción’ no es tal, pues en realidad es su retribución...⁶⁴

Abū Tammām, pues, permanece en la convención poética. Mantiene una antigua metáfora (“agua” por “lágrimas”), pero ahora se asocia no a la pasión, sino al reproche derivado de ella, lo cual sorprende y escandaliza a sus detractores. Al tiempo, el procedimiento de juego de palabras tan habitual en el Corán, como men-

ciona al-Şulī, es invertido: a diferencia del Texto Sagrado, el poeta menciona el término real tras el figurado, en un segundo lugar. Es un juego de adivinanzas para un receptor entendido, que entrevé el sentido, luego corroborado por el autor. Como asegura su ferviente defensor, al-Şulī, el poeta puede tomarse estas licencias porque nunca sale de la convención secular, de los tópicos habituales en poesía.

2. ALGO MÁS QUE MANIERISMO

En nuestros días, a crítica árabe es heredera de los antiguos⁶⁵. Se habla de una escuela de Abū Tammām, vinculada estrechamente con el *badī`*. Su origen parece estar en la misma naturaleza de la poesía árabe, que con el correr del tiempo da preeminencia a la forma sobre el fondo.

En base a la evolución de la poesía hacia una mayor supremacía de la forma sobre el fondo construye Š. Ḍayf su original teoría, que ha quedado como pilar en el estudio de la lírica árabe⁶⁶. En ella distingue tres etapas marcadas por tres tendencias:

-Al-*ṣan`a* (“arte”, “oficio”), caracteriza-da por un estilo sencillo. Esta denomi-nación se

⁶⁵ A manera de ejemplo, véase Yūsuf Julayf, *Tā`rīj al-ši`r fī -l-`aṣr al-`abbāsī*. El Cairo, Dār al-Ṭaqāfa li l-Ṭibā` wa l-Naṣr, 1981; ` Abd Allāh al-Taṭāwī, *Al-qaṣīda al-` abbāsiyya: qaḍāyā wa ittiyāhāt*. El Cairo, Maktabat a-Garīb, 1981; `Abdū Badawī, *Abū Tammām wa qaḍiyat al-taḍdīd fī -l-ši`r*. El Cairo, al-Hay a al-Miṣriyya al-` Amma li-l-Kātib, 1985.

⁶⁶ Esta tesis es el principio rector de su gran libro de crítica, *Al-fann wa maḍāhibu-hu fī -l-ši`r al-`arabī*. 12ª ed. El Cairo, Dār al-Ma`ārif, 1993.

⁶³ *Ajbār Abī Tammām...*, p. 53.

⁶⁴ *Ibíd...*, pp.33-36.

deriva de *šinā'a* (o labor). La poesía, entre los árabes, es ante todo fruto de una labor, un quehacer. Este quehacer ha de someterse a unas reglas y convenciones, pero en este estadio todavía posee la simplicidad como mayor rasgo. Esta tendencia se extiende desde época preislámica hasta fines de la omeya.

-Con la sofisticación de la civilización en la época abbasí, invade a la poesía una nueva tendencia: *al-taṣnī'* ("ornamento"). Este concepto equivale al *badī'*, e.d., la utilización de una expresión ornada a costa del fondo poético. Esta escuela, que se extiende durante los siglos II/VIII-III/IX y tiene sus mejores representantes en Muslim bin al-Walīd, Ibn a-Mu'tazz y Abū Tammām, rivaliza con la antigua forma de hacer poesía representada por Baššār, Abū Nuwās, al-Buḥturī e Ibn al-Rūmī.

-En último lugar aparece el *taṣannu'* ("afectación", "amaneramiento") en poesía, el colmo del barroquismo y la afectación, que se basa en la reformulación de antiguas imágenes y sentidos de forma rebuscada. Es la escuela de al-Mutanabbī y Abū-l-'Alā' al-Ma'arrī.

En las últimas décadas, el concepto de *badī'* ha recibido una gran atención, tanto en la crítica árabe como no árabe, con la profundización en este fenómeno. En este sentido, Stefan Sperl⁶⁷ hace un avance considerable. Partiendo de una concepción estructuralista del análisis de la poesía, él encuentra que, en la época que nos ocupa, el salto de estilo es cualitativo y no cuantitativo. No se trata de una mayor ornamentación y barroquismo del lenguaje lírico tradicional, sino de otra forma de acercarse a los clásicos. Estamos en plena efervescencia manierista, donde el correlato del significante en el lenguaje poético no será la realidad, sino la misma literatura. El mundo literario se torna un mundo paralelo al real mediante una serie de técnicas: "The extension of metaphors, disloca-

tion of motifs, hyperbolic tone are functions of the mannerist pose. It is this emphasis that creates metaphorical extension and hyperbole, so that the motifs are dislocated from their referents and abstracted into configurations which aim not at reflecting reality (as they pretend to do), but at displaying the wondrous alignment of their elements".⁶⁸

Pero no resulta satisfactoria la interpretación de la poesía como una mera actitud hacia el lenguaje, hacia la relación forma-fondo. Entendida de esta forma, manierismo y acumulación de figuras serían dos variantes sin mayor sentido en la historia de la lírica, dos formas paralelas de entender la evolución del lenguaje poético. Pero la cuestión de fondo sigue radicando en la razón que ha impulsado a este tipo de evolución: ¿se trata del agotamiento de la capacidad expresiva de la casida tradicional o simplemente del final de un proceso?

Suzane P. Stetkevych intenta responder a esta cuestión abordando el fenómeno del *badī'*⁶⁹ en un ámbito más amplio. Para ella, este fenómeno en poesía es fruto del entorno cultural y religioso de época abbasí. El *badī'* nace en un medio *mu'tazilí*. El primero que lo menciona es al-Āḡhīz, cuyas ideas religiosas nos son conocidas⁷⁰. Su pretendido iniciador, Baššār, frecuentaba este tipo de círculos intelectuales⁷¹. Abū Tammām vivió en esta atmósfera. Es más, tuvo como patrones a tres califas *mu'tazilíes*, especialmente a al-Mu'taṣim (218/833-227/842)⁷².

Con su prolífica utilización de este tipo de técnica, este poeta pretendía en primer lugar preservar y conservar la poesía arcaica. Esta preservación no se había de dar de forma pura-

⁶⁸ *Ibíd.*, p.173.

⁶⁹ Suzane P. Stetkevych, *Abū Tammām'...*, pp. 5 y ss.

⁷⁰ Véase al respecto Charles Pellat, *Le Milieu Basrien et la formation de Ġāḡīz*. Paris, Adrien-Maisonneuve, 1953.

⁷¹ *Abū Tammām'...*, pp.10-11.

⁷² Este punto también ha sido señalado por Muhammad M. Badawi, " 'Abbaside Poetry..." , pp.161-162.

⁶⁷ Stefan Sperl, *Mannerism in Arabic Poetry. A structural Analysis of Selected Texts (3rd century AH/ 9th century AD- 5th century AH/ 11th century AD)*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. (Cambridge Studies in Islamic Civilization).

mente imitativa, sino recreándola de manera que, mediante la utilización de los artificios del *badī'*, esta poesía preislámica, de origen beduino y de transmisión oral deviniera asequible a los receptores urbanitas de época abasí. La poesía, así, se aproximaba en gran medida al objeto y método de la teología (*kalām*): “*Badī'* poetry, thus not only demands *ta`wīl*, as the classical Arab critics claimed, but in effect it is *ta`wīl*.”⁷³

Enormemente atractiva, esta teoría, a nuestro parecer, no termina de retratar el espíritu de la época. La poesía de esta escuela es manierista, ha cambiado su relación con la poesía clásica. Pero no es la única característica de los poetas seguidores de Abū Tammām. Este genial poeta no tenía como última meta preservar y conservar. Erudito de amplísimo saber en una época de florecimiento cultural y debate, utiliza todos los medios a su alcance para enriquecer la expresión lírica.

El primero en resaltar este aspecto ha sido Šawqī Ḍayf: la utilización de las mismas técnicas que en filosofía, es uno de los elementos que dotan a su poesía de esta oscuridad y alejamiento de la comprensión de sus coetáneos, no hablemos ya del lector de nuestros días. Entre estas técnicas se encuentra el construir versos susceptibles de más de una interpretación, la utilización de antítesis contrapuestas y contradictorias entre sí, o el recurso a la dialéctica. Esta nueva dimensión del lenguaje poético, que se entrecruza con la filosofía y la dialéctica, se escapó de entre las manos de los críticos y amplió la fosa entre poesía y crítica, “pues la mayor parte de los críticos, los eruditos y gramáticos no tenían contacto alguno con las nuevas corrientes culturales. Por ello despreciaron la poesía moderna y se inclinaron por la poesía fiel al clasicismo (*‘amūd al-šī‘r*)”⁷⁴. Habría que preguntarse si nos encontramos, como afirma Šawqī Ḍayf, en la etapa final en la evolución de la poesía árabe, en un paso hacia un barroquismo y manierismo extremos hasta que, en este siglo: “Sentimos que la poesía árabe

ha llegado a petrificarse y los poetas no saben salir de los antiguos temas”⁷⁵.

El *badī'* supone un retorno al clasicismo el cual, en realidad, nunca se había abandonado. El poeta recrea la tradición, la reelabora con todos los instrumentos que halla en la evolución de la cultura: el poeta neoclásico ha absorbido todo aquello que le ofrecen las nuevas corrientes, manipula la convención lírica, la pule, la renueva. El fin último no es conservar, sino devolver su lozanía a unas imágenes desgastadas con el tiempo. El vate desea que el lenguaje recupere su frescor, un lenguaje que ha perdido toda su capacidad de sorprender, de ejercer su función estética y comunicativa. Mas no sólo hemos hablar de léxico, de ornato, o figuras retóricas en general, sino de un todo. No podemos desligar el *badī'* de la estructura general del panegírico. Y es que los antiguos temas son retomados una y otra vez. La casida, en general, mantiene su estructura tripartita (*nasīb-rahīl-madīh*), los temas se acortan o alargan según el interés del autor. Como en la poesía antigua, a menudo quedan unidos por un vínculo si no temático, al menos emocional, pues todos ellos reflejan una misma vibración, un estado de ánimo. Numerosas veces, estos temas introductorios son adaptados al gusto de la época. Así vemos en una célebre pieza laudatoria que dedica Abū Tammām a al-Mu‘tašim. En ella las ruinas son sustituidas por un florido campo lejos del espíritu del aguerrido poeta preislámico que vaga entre las arenas del desierto:

*Suave, el Tiempo
ha extendido su ligero manto
ondulante⁷⁶ sobre una tierra que
estalla, engalanada.*

⁷³ *Ibíd.*, p. 106.

⁷⁴ *Al-fann wa maḍāhibu-hu...*, p.241.

⁷⁵ *Ibíd.*..., p.292.

⁷⁶ Versa *ḥawāšī*, (pl de *ḥāšya*) en realidad “las dos orillas del tejido sin ribetear” [v. Muḥammad bin Makram bin Manzūr, *Lisān al-‘arab*. Beirut. 6ª ed. Beirut, Dār al-Šādir, 1997. (1ª ed. 1990) vol. 14, p. 181].

Ha llegado la avanzada de la bendita primavera, aunque imposible es negar la mano del invierno;

pues si no fuera por lo que el mismo invierno sembró con su mano, el verano no hubiera hallado más que esterilidad improductiva.

¡Cuántas noches y días angustió a pueblos enteros con fortísimas tormentas!

Mas es (una lluvia) que dispersa la claridad, a la que sigue una claridad que, por su frescura, se diría llovizna.

Su rocío, si impregnara la vegetación de la tierra, pensarías que es fruto de un fugaz paso de las nubes, avergonzadas.

¡Una verdadera primavera tras diecinueve años!, ¡os juro que una frondosa primavera!⁷⁷

Si la belleza de los jardines fuera perenne, la alegría nunca sería arrebatada al Tiempo.

¿O no percibes que la fealdad está en la mudanza de las cosas, mientras que la belleza de la tierra nace de su transformación? ...⁷⁸

Abū Tammām describe el arribo de la primavera. El hecho de ocupar 21 versos de los 32 que contiene la pieza nos lleva a preguntarnos si, efectivamente, estos temas que se suponen un preámbulo no son, en realidad, aquellos donde el poeta halla campo fértil para dar rienda a su libre expresión. Estas líneas aquí reproducidas están construidas sobre sucesivas antítesis y aliteraciones con imágenes que son un halago para los sentidos. La profundidad y longitud de la escena nos hace pensar que no son un medio hacia el

motivo central del poema (el panegírico), sino un fin en sí mismo. La dialéctica no es mera herramienta de argumentación o interpretación, empero, el poeta filosofa, nos habla de la lucha dialéctica de la existencia, de las contradicciones del ser.

Así, vemos, los viejos tópicos de la casida tradicional se renuevan. El emblemático Abū Tammām se dirige al hombre de su época, ha recuperado una voz propia y suele hablarnos del Hombre y el Destino, del Poder, de la Existencia y se pone a sí mismo como ejemplo del sabio ideal. Todos estos temas, junto a sus procedimientos retóricos y verbales, el lenguaje filosófico, su forma de argumentación basada en la dialéctica son imitados, diremos más que imitados sublimados por el gran al-Mutanabbī. Al oído del contemporáneo, el tono arcaizante, las metáforas manieristas, unidos a las nuevas formas de expresión, sonaban novedosos. De tal manera, que el inusitado lenguaje lírico desató la polémica en torno a su conveniencia o no: es la lucha entre clásicos y modernos

⁷⁷ Asegura al-Tabrīzī que aquí se refiere a al-Ma'mūn, desaparecido hacía este tiempo: "Se dice que Abū Tammām, cuando recitó esta poesía, habían pasado diecinueve años tras la desaparición de al-Ma'mūn, con lo cual él sería quien encarnaría la primavera" (Dīwān Abī Tammām bi-Šarḥ al-Tabrīzī. Ed. Muḥammad 'A. 'Azzām. El Cairo, Dar al Ma'ārif, 1983. 4ª Ed., vol. II, p.103).

⁷⁸ *Ibíd.*, vol. II, pp.191-193.

3. CONCLUSIÓN

La tradición clásica no es en época abbasí, como pudiera pensarse, algo chapado a la antigua o pasado de moda. Constituía en “horizontes de expectativas del receptor”, aquello que éste podía esperar como producto de las normas aceptadas, consecuencia de la asimilación de obras anteriores⁷⁹. El receptor, pues se suponía culto, versado en este arte. Cuando nuestro poeta adopta sistemáticamente el arte del *badī'* no es por no hallar salida, sino porque desea una amplia y profunda renovación que ha de ser vista en su conjunto. El mismo Abū Tammām es uno de los máximos interesados en su mera preservación, cuando nos lega su *Ḥamāsa*. En sus versos, utiliza los medios tanto antiguos como modernos de los que disponía para crear un lenguaje nuevo, personalísimo, que dotara a sus piezas de un nuevo sentido global. El hecho de elegir el molde del panegírico para hacer su revolución nos indica el alcance de sus intenciones. Quiere, en realidad, recuperar para el poeta su anciana función social, convertirse de nuevo en la conciencia del grupo, la voz de la gente, de aquellos que carecen de tal. Por ello, los críticos, protectores de la pureza y de la autenticidad de la tradición, reaccionan violentamente, pues saben del peligro que supone una tal renovación si parte en el género más politizado (el *madīḥ*), ya que deja abierta las puertas para una revolución en la lírica, bajo el paraguas de la convención.

A menudo se ha señalado la incapacidad de la crítica para asumir los rápidos cambios que experimentaba la poesía en este período de forma sistemática e histórica⁸⁰.

Si bien esta afirmación tiene algo de cierto no hemos de olvidar que, cuando surge la crítica, el arte de la versificación llevaba casi cinco siglos de existencia entre los árabes. Es el fruto de una mente medieval, preocupada, ante todo, por la exégesis del texto coránico y por la pureza de la cultura, frente al desafío de la asimilación de pueblos y culturas foráneas.

© Rosalía López-Herrera.

©Idearabia

⁷⁹ Este término pertenece a la hermenéutica, acuñado por Hans R. Jauss: “El horizonte transubjetivo del entendimiento que condiciona el efecto del texto.” Ver *La historia de la literatura como provocación*. Traducción de J. Godó Costa y J. L. Gil Aristu. Barcelona, Península, 2000, p. 165.

⁸⁰ Šawqī Dayf, *Al-balāga...*, pp.476-378; Gustave E. von Grunebaum, “Arabic Literary Criticism...”, p.56; Wolfhart Heinrichs, “Literary History...”, pp. 19 y ss.; Salem Kemal relativiza la cuestión en “Philosophy and Theory...”, p.137 y ss.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Abū Tammām**, Dīwān Abī Tammām bi-Šarḥ al-Tabrīzī. Ed. Muḥammad ‘A. ‘Azzām. El Cairo, Dar al Ma‘ārif, 1983. 4ª Ed., vol. II, p.103.
- Al-Āmidī, Abū-l-Qāsim al-Ḥasan bin Bišr**, *Al-muwāzana bayna šī‘r Abī Tammām wa l-Buḥturī*. Edición de M. Muḥyī -l-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd. El Cairo, Maṭba‘a al-Sa‘āda, 1954.
- Ibn Manẓūr, Muḥammad bin Makram**, *Lisān al-‘Arab*. Beirut. 6ª ed. 15 vols. Beirut, Dār al-Šādir, 1997. (1ª ed. 1990).
- Ibn al-Mu‘tazz, ‘Abd Allāh**, *Kitāb al-badī‘*. Edición de M. ‘A. M. Ḥafāyī. Beirut, Dār al-Īl, 1990.
- Ibn Qutayba al-Dīnawarī, Abd Allāh bin Muslim**, *‘Uyūn al-ajbār*. 2 vols. El Cairo, Dār al-Kutub al-Miṣriyya, 1925.
- , *Al-šī‘r wa-l-šu‘arā*, Edición de ‘U. al-Ṭabbā‘. Beirut, Dār al-Arqam bin Abī al-Arqam, (s. d.).
- Ibn Rašīq al-Qayrawānī, Abī ‘Alī al-Ḥasan**, *Al-‘umda fī maḥāsin al-šī‘r wa adābi-hi*. 2 vols. Edición de Muḥammad Qarqazān. Beirut, Dār al-Ma‘rifa, 1988.
- Ibn Sallām al-Ŷumahī, Abū ‘Abd Allāh Muḥammad**, *Ṭabaqāt fuḥūl al-šu‘arā*. 2 vols. Yeddah, al-Dār al-Madanī, 1973.
- Marzūqqī, Abū ‘Alī Aḥmad**, *Šarḥ dīwān al-Ḥamāsa li Abī Tammām*. Edición de A. Amīn y ‘A. S. Hārūn. Beirut, Dār al-Īl, 1951.
- Al-Qaḍī al-Ŷurŷānī**, *Al-waṣāṭa bayna al-Mutanabbī wa juṣūmi-hi*. Edición de A. ‘Ārif al-Zayn. Sūsa, Dār al-Ma‘ārif wa l-Ṭibā‘a, 1992.
- Al-Šūlī, Ajbār Abī Tammām**. 3ª ed. Edición de M. ‘Abduh ‘Azzām, J. M. ‘Asākir y N. I. Al-Hindī. Beirut, Dār al-Āfāq al-Ŷadīda, 1980.
- Al-Ṭa‘ālibī al-Nisābūrī, ‘Abd al-Malik**, *Yatīmat al-dahr fī šu‘arā‘ al-‘aṣr*. 4 vols. Damasco, al-Maṭaba‘a al-Ḥanafiyya, (1887 C.), 1304 H.
- Ṭa‘lab, Abū l-‘Abbās Aḥmad bin Yaḥyā**, *Qawā‘id al-šī‘r*. Edición de R. ‘Abd al-Tawwāb. El Cairo, 1966.

Fuentes secundarias

- ‘Abbās, Iḥsān**, *Tā‘rīj al-naqd al-adabī ‘inda al-‘Arab: naqd al-šī‘r min al-qarn al-tānī ḥattā al-qarn al-tāmin*. Beirut, Dār al-Amāna, 1971.
- Abou Deeb, Kamal**, *Al-Jurjānī’s Theory of Poetic Imagery*. Warminster, Aris & Phillips, 1979.
- , “Literary Criticism”. En J. Ashtiany, *Abbaside Belles-Lettres*, Cambridge University Press, 1990, pp.346-348.
- Adūnīs, (‘Alī Aḥmad Saī‘d)**, *Al-tābit wa-l-mutaḥwwil. Baḥṭ fī-l-ittbā‘ wa-l-ibdā‘ ‘inda al-‘Arab*. 3 vols. 4ª ed. Beirut, Dār al-‘Awda, 1986. (1ª ed. 1977).
- , *Poesía y poética árabes*. Traducción y presentación de C. Ruiz Bravo. Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1997.
- Ajami, Mansur**, *The alchemy of Glory. The Dialectic of Truthfulness and Untruthfulness in Medieval Arabic Literary Criticism*. Washington, Three Continent Press, 1988.
- , “‘Amūd al-Shī‘r: Legitimation of Tradition”, *JAL*, XII (1981), pp.30-48.
- Badawī, ‘Abdū**, *Abū Tammām wa qaḍīyat al-taḥdīd fī l-šī‘r*. El Cairo, al-Hay‘a al-Miṣriyya al-‘Amma li-l-Kātib, 1985.
- Badawī, Muhammad M.**, “From Primary to Secondary Qaṣīdas. Thoughts on the Development of Classical Arabic Poetry”, *JAL*, XI (1980), pp.1-31.
- , “Abbaside Poetry and its Antecedents”. En J. Ashtiany, *Abbaside Belles-Lettres*, Cambridge University Press, 1990, pp. 158-162.

- Bencheikh, Jamel E.**, *Poétique Arabe*, (précédée de) *Essai sur un discours critique*. Paris, Gallimard, 1989.
- Bernabé Pons, Luis**: “Un manierismo para la poesía árabe medieval”, en *Barroco* (VV.AA.), Madrid, Ed. Verbum, 2004, pp. 197-216.
- Blachère, Régis**, *Un Poète Arabe du IV^e Siècle de l’Hégire (Xe Siècle de J.-C.) : Abou ṭ-Ṭayyib al-Motanabbī*. Paris, Adrien-Maisonneuve, 1935.
- Bonebakker, Seeger A.**, “Poets and Critics in the Third Century A.H.”. En G.E. Grunebaum, *Logics in Classical Islamic Culture*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1970, pp.85-111.
- Cantarino, Vicente**, *Arabic Poetics in the Golden Age*. Leiden, Brill, E. J. 1975.
- Gabrieli, Francesco**, *La littérature arabe*. Buenos Aires, Losada, 1971.
- Daqqa, Muḥammad ‘Alī**, *Al-sifāra al-siyāsiyya wa adabu-ha fī al-‘aṣr al-yāhili*. 2^a ed. Damasco, Dār al-‘Ilm, 1989.
- Ḍayf, Ṣawqī**, *Al-balāga taṭawwūr wa tā’rīj*. 8^a ed. El Cairo, Dār al-Ma’arif, 1990.
- , *Al-‘aṣr al-yāhili*. 14^a ed. El Cairo, Dār al-Ma’arif, 1991.
- , *Al-fann wa madāhibu-hu fī l-ṣi’r al-‘arabi*. 12^a ed. El Cairo, Dār al-Ma’arif, 1993.
- Gibb, Hamilton A. R.** “Arab Poet and Arabic Philologist”, *BSOAS*, 13 (1947-1948), pp. 574-578.
- Grunebaum, Gustave E.**, “The Concept of Plagiarism in Arabic Theory”, *JNES*, III (1944), pp.234-256 .
- , *Logics in Classical Islamic Culture*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1970.
- , “Arabic Literary Criticism in the 10th Century A.C.”. En G.E. Grunebaum, *Themes in Medieval Arabic Literature*. Edición de D.S. Wilson. London, Variorum Reprints, 1981, pp.51-57.
- Heinrichs, Wolfhart**, “Literary Theory. The Problem of Its Efficiency”. En G. E. Grunebaum, pp.19-69.
- Ḥusayn, Ṭāhā**, *Min tā’rīj al-adab al-‘arabi: al-‘aṣr al-‘abbāsī al-awwal, al-qarn al-tānī*. 3 vols. 5^a ed. Beirut, Dār al-‘Ilm li-l-Malāyīn, 1995.
- — —, *Ensayos de crítica literaria*, Martínez Montávez, P. (coord.) Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1983.
- Jauss, Hans R.**, *La historia de la literatura como provocación*. Traducción de J. Godó Costa y J. L. Gil Aristu. Barcelona, Península, 2000.
- Julayf, Yūsuf**, *Tā’rīj al-ṣi’r fī l-‘aṣr al-‘abbāsī*. El Cairo, Dār al-Ṭaqāfa li-l-Ṭibā’ wa l-Naṣr, 1981.
- Kemal, Salem**, “Philosophy and Theory in Arabic Poetics”, *JAL*, (1989) XX, pp.128-147.
- Pellat, Charles**, *Langue et Littérature Arabes*. Paris, Librairie Armand Colin, 1952.
- , *Le Milieu Basrien et la formation de Ḡāḥiz*. Paris, Adrien-Maisonneuve, 1953.
- Emergence of the Proto-Sunnī Elite*. Leiden, Brill, 1997.
- Peña Martín, Salvador**, *Ma’arri según Batalyawsi : crítica y poética en al-Andalus, siglo XI*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1990.
- Puerta Vélchez, José Miguel**, *Historia del pensamiento estético árabe : al-Andalus y la estética árabe clásica*, Tres Cantos, Akal, 1997.
- Rosenthal, Franz**, *Sweeter than Hope: Complaint and Hope in Medieval Islam*. Leiden, Brill E.J., 1983.
- Sperl, Stefan**, *Mannerism in Arabic Poetry. A structural Analysis of Selected Texts (3rd century AH/ 9th century AD- 5th century AH/ 11th century AD)*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. (Cambridge Studies in Islamic Civilization).
- Stetkevych, Suzane P.**, *Abū Tammām & the Poetics of the ‘Abbasid Age*. Leiden, Brill, 1991.
- Al-Taṭāwī, ‘Abd Allāh**, *Al-qaṣīda al-‘abbāsiyya: qadāyā wa ittiḥāhāt*. El Cairo, Maktabat a-Garīb, 1981.
- Trabulsi, Amjad**, *La Critique Poétique des Arabes jusqu’au Ve siècle de l’Hégire (XI^e siècle de J.C.)*. Damasco, Institut Français de Damas, 1955.
- Al-Ŷundī, Darwīṣ**, *Zāhirat al-takassub wa aṭaru-ha fī l-ṣi’r al-‘arabi wa naqdi-hi*. El Cairo, al-Nahḍa, 1970.

TEXTOS EN DIÁLOGO

Entre la Scherezade y el Montmartre de Tawfiq al-Hakim

Por Assir Ali

El texto de *Montmartre*, que se vuelve a publicar tras siete décadas en la revista *IdeArabia*, permite conocer las referencias de la cultura del Otro y su influencia en al-Hakim al escribir *Scherezade*.
Pero, ante todo, muestra cómo el autor, con un patrimonio foráneo, tejió su trama dramática, durante el proceso creativo, con hilos de un telar propio que tintó con colores egipcios.



Entre la Scherezade y el Montmartre de Tawfiq al-Hakim

Por Assir Ali

n 1922, poco después de la llegada de Tawfiq al-Hakim a Francia, Epara realizar su tesis doctoral en Derecho, apareció el *Ulises* de James Joyce; y 1927, un año antes de su regreso a Egipto sin su tesis bajo el brazo, se publicó la última entrega, que cerró la serie de siete comenzada en 1913, de *En búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust.

Ambas novelas, producto del malestar de la cultura, fueron pioneras de la emigración hacia el interior del ser humano, a la vez que certificaban la nueva rima de la literatura que entonces se escribía y mostraban la osadía de elevar el concepto del tiempo a la categoría de protagonista en la obra literaria. A partir de entonces muchos sustituirán la descripción de los eventos por un flujo ininterrumpido de ideas que irán brotando en el transcurso de la obra.

Durante su estancia en la histórica Lutece, los días y las noches de Montparnasse y Montmartre no fueron suficientes para calmar las ansias de al-Hakim de al-Hakim de aprehender el alma de un Paris incapaz de saciar la suya. Montmartre, sobre todo, modeló la personalidad del joven Tawfiq, influido por el espíritu de los artistas bohemios que allí convivían, casi como en un gueto voluntariamente elegido, como protesta contra el modo burgués de la vida de occidente y el horror provocado por la Primera Guerra Mundial.

Fue uno más de la bohemia del Mont-martre de ese tiempo, compuesta por artistas, poetas, jóvenes autores, y estudiantes extravagantes, la mayoría, como al-Hakim, hijos de familias adineradas a quienes unía, bien su interés intelectual o la rebeldía juvenil hacia lo convencionalmente establecido por sus padres.

Buscando las musas o dejándose llevar, casi todos quemaban el tiempo en las tabernas, cabarets, burdeles o en las

calles, escaparates privilegiados de la vida.

Al-Hakim regresó a El Cairo obligado por su padre. Aunque en París olvidó su tesis, por fortuna no había perdido todo, pues a cambio llenó su petate con la ilustración que había adquirido en tertulias, exposiciones o en teatros donde se daban espectáculos dramáticos o musicales de países diversos, y con un vasto conocimiento de las tendencias literarias en boga en Francia y en otras culturas.

Regresaba al-Hakim a un Egipto que ya había empezado a considerar la importancia de lo más remoto de su historia como componente del crisol en el que estaba formando la identidad nacional, cuya necesidad se había hecho patente con el movimiento nacionalista y la revuelta en 1919 de Sad Zaghlul contra el protectorado inglés que controlaba su país. En al-Hakim, ese regreso al pasado aglutinó el legado cultural árabe islámico y la civilización del Antiguo Egipto, con su peculiar enfoque mitológico del concepto del tiempo y la eternidad.

Al-Hakim, como joven egipcio, también necesitaba comprender su identidad cultural. Y ahora con su nuevo bagaje intelectual podía iniciar la búsqueda de su propio Yo a través de un diálogo especulativo entre su legado cultural egipcio y las múltiples manifestaciones culturales del Otro.

Tras su primera obra dramática, *La gente de la caverna* (1933), en 1934 publicó *Scherezade*, bien acogida en el mundo árabe, y también en algunos ambientes culturales europeos después de ser traducida al francés, con prólogo del Académico Georges Lecomte (1867-

1958), luego al inglés, y posteriormente (1977) al español por el arabista Pedro Martínez Montávez, precedida de un estudio debido al mismo.

La *Scherezade* de al-Hakim ha envejecido muy bien, a pesar del soplo de los tiempos. Ahora, las corrientes de algunas tendencias contemporáneas, que pasan por encima de la importancia normativa de los eventos, los personajes contradictorios del conflicto, la progresión dramática, etc., admiten, sin problema, la presentación de la estética peculiar del *teatro del intelecto* de al-Hakim, supuestamente escrito para ser leído y no para el escenario.

Con el paso del tiempo, *Scherezade* ha renovado y reconciliado su relación con la representación escénica.

En *Las mil y una noches* original, la joven Sherezade, última esposa del rey Schahriar, para salvarse y salvar la vida de otras vírgenes, futuras consortes del rey, que al alba, y después de una noche de pasión, serían entregadas al verdugo en venganza de la traición naturalista del género femenino, dejaba inconcluso un cuento, para continuarlo la noche siguiente a petición de su regio esposo, embargado ante el embrujo de la ficción.

Pese a su origen persa, por su afortunada integración en la cultura árabe y su robusto desarrollo para seguir provocando el entusiasmo popular en las plazas y callejones de Bagdad, *Las mil y una noches* será conocida, al viajar a Occidente, como *Los cuentos* o *Las noches árabes*.

La causa profunda que justifica el arranque de *Las mil y una noches* es el intento de ruptura de dos tabúes: el sexual, por la mujer esposa y el

jerárquico, por el esclavo que traiciona a su dueño.

Las mil y una noches, a pesar de silenciar a Scherezade con el día, nos permite oír la voz nocturna de una mujer poseedora de intelecto, capaz de llevar el discurso de la obra, desvelar los secretos del sentimiento y resistir al poder autoritario por el hecho de narrar mostrando una visión del mundo que educará al tirano.

Tal vez fue a causa de sus atrevidas proposiciones por lo que pasaron siglos hasta que apareció la primera edición de *Las mil y una noches* en árabe, concretamente en 1814 en Calcuta; y veinte años más hasta que vio la luz la copia egipcia manuscrita de Bulaq.

Antes, en 1704 la había traducido Galland al francés. Durante el viaje de Scherezade de Oriente a Occidente la obra sufrió notables alteraciones a manos del traductor, que percibió el personaje de Scherezade a través de un filtro romántico dualista y naturalista, que potenciaba sus sentimientos a costa del intelecto. La cultura romántica occidental, que situó lo emocional de Scherezade *versus* los atributos de la razón que otorgó a Schahriar, transformó *Los cuentos* en fantasía meramente erótica, arrebatadora y sensual.

La sinfonía romántica orientalista Scherezade, compuesta en 1888 por Nikolai Rimski-Korsakow (1844-1908), es un ejemplo de esta visión.

Aun siendo cierto que, por haber al-Hakim bebido en diferentes fuentes culturales, su *Scheresade* tiene identidad mestiza, la postura del autor, tal como aparece en su obra, no resulta ecléctica.

Esta misma percepción ya se había podido extraer de la lectura del texto de *Montmartre*, que al-Hakim había escrito en forma de relato breve en 1933, es decir un año antes de la obra dramática, mostrando su perspectiva crítica hacia las muestras culturales europeas que París le ofreció durante su estancia.

Antes de considerar el *Montmartre* reflexionamos sobre su obra teatral *Scherezade* y su tratamiento del intento humano/ Schahriar para alcanzar el misterio de la vida/ Scherezade.

En la obra, compuesta de siete actos, el rey aparece en el primero. Llama la atención el aparente protagonismo que al-Hakim otorgó al personaje de Schahriar/ el Hombre y la menor presencia física que Scherezade, aunque ella esté metafísicamente omnipresente durante todo el recorrido de la obra.

Pero en la obra un prodigio se produce: ante el talento de la narradora y su visión del mundo como texto que se puede narrar en forma de cuentos el rey se rindió embelesado. Siendo esto mucho aún fue mayor su asombro ante la erudición de Scherezade, que además de conocer las ciencias y las letras, la teología y el arte, y al ser humano, sus pasiones y flaquezas poseía el saber sobre los tiempos: el pasado, el presente y el futuro.

Al rey, que tomaba la vida como un juego que hay que disfrutar como lo hace un niño, le llegó el inevitable momento en el que aparecen el escepticismo y las preguntas: necesitaba comprender el misterio de la sabiduría de su esposa narradora. Pero las disimuladas e impre-

cisas respuestas de ésta no hicieron más que aumentar su perpleja confusión.

Desconcertado, su crédula ignorancia le sugiere tomar como favorito en su palacio a un brujo adivino, para que le desvele el secreto de su esposa. La magia del paleolítico se repite y repite en el proceso de la humanidad.

Tampoco las respuestas del brujo embaucador lograron satisfacerle: ni eran claras ni estaban determinadas con la certeza que Schahriar necesitaba. Al permanecer sus cuestiones sin respuesta decidió prescindir del adivino y viajar, como un fausto, en búsqueda del saber.

Al-Hakim presentó, en el cuarto acto, el fin de su viaje en un paraje desértico entre dos luces, en el momento en que el sol se hundía en el horizonte. Por la didascalia para la ocasión y su descripción del espacio no resulta difícil al lector imaginar que, tal un reloj de arena, la monótona repetición de dunas arenosas simboliza el paso del tiempo, en un abrumador silencio sin respuestas.

En la inmensa soledad el rey no estaba sólo, pues su ministro Qamar le acompaña, a pesar que su señor le pidiera quedarse en el palacio para atender a Scherezade.

Tal vez la sombra del rey Lear, dialogando con su bufón en la tormenta como si lo hiciera consigo mismo, cubrió a al-Hakim para concebir este pasaje: Schahriar y Qamar son la misma persona, escindida en dos personajes para mostrar las contradicciones del alma humana.

Qamar, para quien la única justificación de la vida es la belleza perfecta,

veía en Scherezade el inasequible paradigma de la acabada belleza, que no se puede tocar por ser inaprensible. Por eso su relación con ella es de absoluta pureza, al modo udrí, cortés o de los románticos. Cerca de ella se consuela y sus preguntas no le atormentan.

Mientras, para el rey, pese a su relación carnal con Scherezade, cada nuevo día hacía más inescrutable su misterio.

El diálogo entre el rey y su ministro se transforma en debate entre sentimientos y razón, entre lo material y espiritual, atributos de lo humano.

Al filo del ocaso, al-Hakim nos muestra a un Schahriar resignado ante el amor fatí. Indiferente ante el misterio de la vida y de la muerte, suspendido entre el cielo y la tierra ya no le importa su tránsito hacia ninguna parte.

Al-Hakim presenta a Scherezade como una mujer fatal, ante la cual todo intento por conseguirla para comprender su misterio suponía el inexorable regreso a ella. Al ver su rostro y percibir su aliento empieza la vida, pero en su sombra violácea se esconde el germen de la muerte.

Cualquier empeño de escapar de la cárcel de su amor con las llaves del conocimiento resulta siempre fallido: vanidad de vanidades y todo vanidad.

Al discurrir sobre el misterio de la vida y la búsqueda de la eternidad, al-Hakim retomó las palabras de Isis, la "Gran maga", la "Gran diosa madre" y la "Fuerza fecundadora de la naturaleza": "Yo soy todo lo que ha sido, todo lo que es y todo lo que será; y lo que ningún

Hombre pudo desenmascararme hasta hoy”.

al-Hakim reprodujo estas enigmáticas palabras de la diosa en el prefacio de la primera edición de su *Scherezade*.

Con un cambio en el curso de las ideas, al considerar la estética visual que creó el autor para los personajes de su obra, sorprende constatar que el ámbito de las escenas se aleja diametralmente de lo tópico manido en cuanto a la ornamentaria, la riqueza visual y el exceso de brillo decorativo de *Las mil y una noches* en las superproducciones occidentales de la época representadas en cines y teatros. De hecho, no es exagerado decir que la obra de al-Hakim se aproxima al concepto de lo que más tarde se llamó *teatro pobre*, cuya teoría patrocinó Grotowski en 1968 para que la atención de receptor se centrara, fundamentalmente, en el trabajo de los actores.

Los personajes de al-Hakim aparecen en grupos reducidos, sin el oropel cortesano, dialogando y con escaso movimiento. Parece como si intentaran conseguir un equilibrio emocional en sus palabras, en un ambiente austero donde la composición audiovisual en el texto se aleja de la hegemonía dicotómica romántica.

Asimismo, el lenguaje de la obra da la espalda a las fórmulas tradicionales, y aparece renovado con una literatura más cercana de lo cotidiano, sin renunciar a lo poético, que de los clichés y la retórica elitista.

Las pautas de silencioso vacío que al-Hakim intercaló en el diálogo de los personajes hacen detectar una armonía

en la pieza teatral cercana a la cadencia de una pieza musical. Al fin y al cabo, según palabras del autor, mientras escribía *Scherezade* los compases de *El pájaro de fuego* (1910) de Stravinski rondaban en su cabeza.

Al considerar el conjunto estético de la obra se percibe un negligente interés hacia lo individual y psicológico de los personajes. Al autor no le preocupó demasiado la caracterización de la personalidad de sus personajes, aunque sí el análisis del mecanismo espiritual en cuanto fenómeno ontológico. En este sentido *Scherezade* tiene puntos en común con las ya citadas obras de Proust y Joyce.

En la de al-Hakim el espacio y el tiempo están amalgamados. El lugar tiene aspectos temporales: el solitario camino nocturno, el inmenso desierto o la fuente de mármol en el salón de la reina sugieren un flujo de tiempo, como si todo ocurriera en un sueño. Pero, ¿en un sueño de quien?

Aunque *Scherezade* es la narradora, también juega un papel propio en la obra. Y como, por otra parte, Tawfiq al-Hakim es el creador y verdadero autor de esta *Scherezade*, desde esta perspectiva se puede intuir que detrás del personaje de *Scherezade* se encuentra al-Hakim. Todo parece formar parte de un sueño: acaso es el sueño de al-Hakim.

Si esto fuera así, entonces, los personajes de la obra son fruto del sueño de *Scherezade*, que a su vez lo es del de al-Hakim. Es la relación entre el autor y su personaje: aunque éste pugne por forjar su destino, la determinación de aquél será la que jalone los caminos de su sino.

A este juego de sueños no fue ajeno el arte pictórico metafísico, en boga en el París de la época en que se gestó *Scherezade*. El propio al-Hakim en su texto *Montmartre* expresó su admiración hacia Giorgio de Chirico (1888-1978), destacado exponente de esta tendencia pictórica.

El arte metafísico tuvo una notable influencia en el dadaísmo y el surrealismo. Parece que al-Hakim intentó acercar su obra al arte surrealista de Chirico al delinear el espacio onírico para situar los lugares donde se mueven los personajes, en un intento por crear un contexto emocional en el que pudiera surgir más pura la verdad.

Tal vez fue éste el modo en el que al-Hakim quiso expresar su concepto de la fragmentación del ser humano y su desasosiego ante el destino; aunque él deseaba su unidad, en la que los duales opuestos se concilian y completan.

Cuando en 1933 apareció el texto *Montmartre* en la revista alepina *al-Hadiz* de Sami al-Kayyali (1898-1972), también lo hizo formando parte del libro recopilatorio *Paris*, que había preparado el egipcio Ahmad al-Sawi Muhammad para la editorial *Dar al-Kutub al-Misriyya* en El Cairo.

En su revista *al-Hadiz*, el periodista y ensayista Sami al-Kayyali realizó una infatigable labor en pro de la renovación de la cultura árabe. La revista, fundada en 1927, permaneció entre sus lectores hasta 1960, siendo un importante referente de la vida cultural no sólo en Alepo sino en toda Siria.

Con el tiempo, y por la colaboración de insignes personalidades, como Taha

Husayn, Amin al-Rayhani, Mahmud Taymur, Ismael Mazhar, Omar Abu Rishah, y Tawfiq al-Hakim, entre otros, la revista propició la creación de nuevos vínculos culturales de Siria con otros países árabes, en especial con Egipto, gracias al fluido intercambio de creaciones literarias, artísticas y de pensamiento, o de cualquier novedad surgida en los ámbitos culturales.

Ahmad al-Sawi Muhammad, destacado periodista egipcio de la primera mitad del siglo XX, publicó su libro *Paris* al modo de una antología, con trabajos de autores de diverso origen o dispares culturas de Oriente u Occidente, pero con un punto en común: cada uno de ellos había expresado su punto de vista sobre la ciudad de la luz, y narrado su experiencia en ella, bien como ocasional visitante o como residente estable o temporal.

Al analizar el libro de al-Sawi Muhammad se observa que aunque no todos los textos parciales fueron escritos para ser compilados en él, ya que algunos llevan fechas temporalmente desfasadas, la elección antológica de al-Sawi Muhammad conforma una sugerente visión panorámica de la capital cultural del mundo de entonces.

El pequeño texto del *Montmartre* de Tawfiq al-Hakim no apareció incorporado al cuerpo de sus obras completas, seguramente porque, a pesar de haberse podido leer en la revista de *al-Hadiz*, se le ha considerado como parte integrante del *Paris* de al-Sawi Muhammad.

En todo caso, la importancia literaria del *Montmartre* radica en que además de formar parte de la arqueología literaria de Scherezade también ilumina do-

cumentalmente el mosaico cultural que estaba construyendo el pensamiento y el gusto estético del joven al-Hakim.

En su *Montmartre* al-Hakim moldeó sus ideas en la forma narrativa del relato breve, a través de un diálogo entre dos personajes: el yo narrador, que enmascara al autor y Jean, camarero del *bistrot Cyrano* en el barrio de Montmartre.

El texto comienza con la respuesta del poeta, o yo narrador, a una supuesta pregunta del camarero:

- Jean, ya conoces mi costumbre: sopa de cebollas y una copa de vino blanco.

- ¿Y papel y pluma?

- Tengo pluma y papel.

El lector, transformado en invisible cliente observa como al-Hakim mezcló con total naturalidad la idea del hecho creativo, representada por los instrumentos de escritorio, con lo cotidiano de un menú para el diario sustento.

El texto sigue el proceso marcado por el yo narrador, cada vez más identificado con la bohemia de Montmartre en su búsqueda de un genuino criterio crítico.

El yo narrador desdeña el estilo de Montparnasse, que considera presuntuoso y falso, entregado al comercio y al dinero, y según él, contrapunto de Montmartre, cuya natural sencillez y su atmósfera, cobijo de lo popular, de artistas y vagabundos, le fascina.

Como un bohemio más en la taberna, tocado con extravagante sombrero y envuelto en su abrigo negro empapado por la lluvia, es la imagen del margen

indiferente a los señuelos del mundo burgués.

De madrugada, además del narrador y el camarero aún quedan en la barra dos truhanes, o tal vez dos artistas. Y para completar la escena una puta callejera sienta su fatiga en un rincón mientras mira en el reflejo de un espejo los rasgos de su pintado rostro. Son clientes, y por eso compañeros. El narrador los observa interesado. Pero su mirada, carente de prejuicios moralistas solo ve como él, seres humanos.

El camarero, al dialogar con el yo narrador provoca en éste la afirmación de su pensamiento, y en cierto modo le inspira, como alegoría, que el personaje de Scherezade es la verdadera Montmartre, que vela con la noche y duerme con el día.

La conversación entre el camarero y el yo narrador es la de un artista con su musa, la del poeta con la diosa de la inspiración. Pero con al-Hakim, lo femenino de la deidad del Parnasso se transforma, y se convierte en lo masculino del camarero Jean. Mientras, e indirectamente, lo masculino del artista poeta se diluye y transita a lo femenino del yo que relata, símbolo de la narradora Scherezade.

Por el diálogo en el texto conocemos que el narrador estaba escribiendo *Scherezade*, pero que aún no había encontrado el remate adecuado para su desenlace. El autor sugiere al yo narrador que se sirva de alguna de las fórmulas que utiliza el personaje Scherezade en *Las mil y una noches* cuando al alba detiene sus relatos.

El final de la noche, fatídico momento para el trasnochador, también aqueja al yo narrador, tras el que se esconde al-Hakim, a quién la inspiración abandona con la aurora. Tal vez lo dicho justifica el vínculo, ya sugerido al tratar la obra teatral, entre la Scherezade narradora y al-Hakim autor.

Durante el coloquio de los dos personajes se mencionan nombres de algunas personalidades del mundo del arte en sus múltiples manifestaciones, que, bien fueron cumbres de la época de entre-guerras, símbolos de la *Belle Époque* francesa o genios de la Antigüedad clásica.

Entre los nombres de artistas y literatos en el texto están:

Los pintores:

- Amadeo Modigliani (1884-1920).
- Maurice Utrillo (1883-1955).
- Giorgio de Chirico (1888-1978).
- Pablo Picasso (1881-1973).

Los músicos:

- Ígor Stravinski (1882-1971).
- Georges Auric (1899-1983).
- Nikolái Rimski-Kórsakof (1844-1908).
- Eric Satie (1866-1925).

Los poetas:

- Max Jacob (1876-1944).
- Catulle Mendes (1841-1909)
- Jean Cocteau (1889-1963), también cineasta y dibujante.
- Francis Carco (1886-1958).

- La cantante Yvette Guilbert (1867-1944).

Los escultores:

- Ossip Zadkine (1890-1967).
- Fidias (hacia 490 A. c.-431 a. C).
- Praxíteles (hacia 400 a. C.-¿?).

Los dioses griegos:

- Dionisnios.
- Apolo.

Y Scherezade y Schahriar, los personajes de *Las mil y una noches*.

La aproximación de al-Hakim al mundo de las artes no fue por mero afán acumulativo, sino para satisfacer su necesidad de diálogo con el hecho creativo al que tuvo acceso; no para rendirse fascinado ante lo sublime, sino para formar un criterio propio. Por ello pudo encarecer la música de Stravinski y vituperar la de Riminski-Korsakof, el sinfónico autor de *Scherezade*.

El-Hakim otorgó al yo narrador en el texto de *Montmertre* la posibilidad de hablar sobre su hogar: una buhardilla compartida con otros artistas frente a la blanca cúpula del Sacré-Coeur.

Al abrir la ventana, el yo narrador describió la vista ante él como si estuviera hablando de un cuadro de Chirico. Evidentemente, su percepción intelectual del espectáculo visual, es decir la de al-Hakim, está marcada por la perspectiva del arte metafísico. Y ya que el autor estaba, entonces, escribiendo su obra teatral *Scherezade*, este pasaje afirma la opinión que considera el espacio dramático de la pieza como obra del arte metafísico.

♦El texto de *Montmartre*, que se vuelve a publicar tras siete décadas en la revista *IdeArabia*, permite conocer las referencias de la cultura del Otro y su influencia en al-Hakim al escribir *Scherezade*. Pero, ante todo, muestra cómo el autor, con un patrimonio foráneo, tejió su trama dramática, durante el proceso creativo, con hilos de un telar propio que tintó con colores egipcios.

© Assir Ali.

© *IdeArabia*.

مونمارتر

توفيق الحكيم

- أنت تعرف عاداتي ورغبتني يا جان: حساء البصل "سوب الونيون" ونبيذ أبيض!
 - وقلماً وورقاً؟
 - القلم والورق معي.
- فأحضر الساقى خرقة جعل يمسح بها خواناً أمامي من الخشب نقش عليه بمطواة بعض العابئين صورة امرأة عارية تتمطى كعاريات "موديلاني"، ثم نظر إليّ وابتسم:
- أما زلت تكتب الشعر على طريقة ماكس جاكوب؟!
- قالها في صوت غامض غريب. فصحت به للفور:
- قلت لك يا جان ذلك عهد مضى. عهد مونبرناس وقهوة "الدوم". أما الآن في مونمارتر فأنا إنسان آخر أصنع شيئاً آخر.
 - تكتب "شهرزاد" هل فرغت منها؟
 - أوشكت. ولا ينقصني غير موسيقي من طراز "استرافنسكي" لقد عرفت هنا موسيقياً مجرباً من نوعه. وأنضر قلباً منه. ينفعني.
- لكن المعضلة ليست هنا...
- وأمسكت عن الكلام. إذ مثل لفكري فجأة ختام "شهرزاد" الذي حرت في تصوّره منذ أيام. ورأى جان شرود ذهني فأنصرف عني تأدباً. وتناول قبعتي "الفنية" السوداء ومعطفي الطويل الأسود يقطران بماء المطر فعلقهما على المشجب بجوار النار. وعاد إليّ يقول:
- أتعرف جورج أوريك؟ كان يجلس إلى هذا الخوان. أما الآن فهو موسيقي معروف. أنت كذلك من يدري مصيرك غداً؟.
- فضحكت على الرغم مني:
- أشكرك يا جان. مصيري مظلم. لو عرفت الحقيقة. حتى مونمارتر بكل أسرارها وسحرها لم تستطع شيئاً معي. إنها جعلتني أفكر وأبحث كما ترى. لكن ما النتيجة؟ إن جورج أوريك قد وصل لأنه بني على ماض قريب. أما أنا فليس لي ماض قريب. أمامي أن أنفذ إذن إلى ذلك الماضي السحيق الذي كادت تدرس معالمه تحت الرمال...
- فهز جان رأسه. ثم رفع يده إلى لفافة تبغ يحملها فوق أذنه اليسرى فأشعلها وطفق يدخن. ثم تناول مكنسة وأخذ يكنس القهوة استقبلاً للصباح الذي يبرز عما قليل. ولم يكن المكان وقتئذٍ غيري وغير رجلين من اللصوص أو الطعام أم الفنانين العظام!!! كانا واقفين أمام "بار" الزنك يشربان قهوة سوداء ويأكلان خبزاً صغيراً. وفي أحد الأركان امرأة من مومسات الحي أو بنات الهوى المتجولات المتخلفات إلى ذلك المكان ممن كنت أسميهن "قطط المحل"... جالسة في هيئة من الكلال وسوء الحال تستثير الإشفاق. وهي بين آن وأن تتأمل وجهها الباهت تحت الطلاء في مرآة بالحائط كتب عليها بحروف من الجير: "قهوة سيرانو".

أقبل جان بالحساء والنبذ فلم أتحرك ولم أكف عن التأمل. فنظر إليّ الخادم قليلاً ثم قال:

- أترى الوحي لا ينزل عليك إلا آخر الليل!
- صدقت يا جان. هو لا ينزل إلا بنزول عربات الرش تدوي بها الشوارع النائمة وأصوات قطارات الخضر المكرة توقظ مخلوقات الله الوداعة!
- فضحك الرجل. وطويت ورقي وألقيت بقلمتي. ودسست ملعقتي في الحساء ورفعته وقد علقت بها خيوط الجبن الممزوج بالبصل والتهمت. ثم التفت إلى الخادم:

- أتدري أين كنت الليلة يا جان؟
- فأجاب من فوره في صوت العارف الواصل:
- في حانة "الأرنب الخفيف".
- كلا. بل كنت هنا...
- وأشرت إلى مقصف "الفأر الميت" على مقربة من القهوة. ذلك المرقص المشهور الكثير النفقة. فبدا الخبث في عين جان وفي شفثيه وقال في صوت المرتاب:

- وأين لك بالنقود؟
- سبحان الله يا جان! أين لي بالنقود؟ من تحسبني أيها المخلوق؟!
- فضحك جان وقال:
- أحسبك رجل فن. وبين الفن والمال عداوة قديمة!
- أطرقت في إذعان وتسليم وقلت في تنهد:

- هذا صحيح. ومتى تزول هذه العداوة القديمة يا جان؟ ومتى تعقد الهدنة على الأقل؟ إن المال حلو يا جان. إن النقود جميلة. إن مظاهر الغنى والبخ والإتفاق والسعة هناك في "الفأر الميت" لشيء يجدد الحياة ويطيّل العمر! نعم. كنت هناك الليلة. اطمئن يا جان: أصدقاء موسرون هم الذين تفضلوا بدعوتي فلبيت مرغماً. وتكلفوا من أجلي خمسمائة من الفينكات ثمن زجاجتين من الشامبانيا الفاخرة. ولا يغيب عن فطنتك يا جان أن هذا مكان يؤمه أهل الطبقة العليا. فلا ترى حولك إلا أردية السهرة وأقمصة منشاة وأريطة العنق بيضاء. ولكني أخذت على غرة فلم أستعد للسهرة ودخلت على أولئك القوم وأنا على ما ترى من هيئة نظيفة!!! دون أن أحلق ذقني على الأقل... ودون أن أنظم حتى شعري المبعثر الأشعب في سبيل أبولون!!!
- فنظر إليّ الخادم من رأسي إلى قدمي متفحصاً، ثم ابتسم لمنظري وقال:

- وأي بأس؟ أنت من فصيلة الشعراء!...
- ماذا تقول؟
- مباح لكم كل شيء!
- آه لهذه الحرية التي يحسدونها عليها! ما قيمتها بغير نقود!
- لن أنسى مظاهر النعمة التي رأيته هناك. لن أنسى أنني جلست كما تراني الآن بين القوم الأغنياء وأجلسنا معنا غانيتين "بول دي لوكس" لم ترعيني أجمل منهما صنعا! صنعتها أيدي حلاقين مهرة فجرة! أجل يا جان. صدقتني! أي تماثيل حية! أين فيدياس وبراكسيل يشاهدان اليوم أعاجيب صالونات الزينة ومعاهد الحسن! لم تعد المرأة وحيّاً وإلهاماً للخلق الفني. ولكنها أصبحت هي نفسها

قطعة فنية وخلقاً فنياً. وأصبح الوحي والإلهام لصنعها الصور والتماثيل. وهكذا ثملت قليلاً فيما يبدو لي من الخمر اللذيذ أو من الحسن الكثير فلم أنتبه إلا أنا بين ذراعي حسناء أرقص معها على أنغام الجاز رقصة "البلوز" - كم قيل لي - بين رهط من الراقصين الحاذقين... وأنا لا أعرف الرقص ما هو... ولا أنا أحببت يوماً أن أعرفه. وحانت مني التفاتة إلى مرآة الحائط فإذا على رأسي طرطور أحمر مذهب الحواشي. وإذا أنا ملتف في حبال من الورق "السريانتان" فسرت في جسدي رعدة واستدرت حولي فإذا الجميع مثلي صغيرهم وكبيرهم قد لبسوا الطرايطير والقلائس والتيجان من الورق المقوى مختلف الألوان واختلطوا في رقص متلاطم عرييد كرقص عباد "ديونيزوس". أجل يا جان. كانت ليلة بديعة. إنك لا تتصور كيف يمكن للإنسان أن يستمتع بالعيش هنا في مونمارتر. وعلى مقربة منك! إن هذا "الفأر الميت" لمفعم بالحياة!

صمت جان لحظة. ثم رفع رأسه وهزها ثم قال:

- كلا. كلا يا مسبو "الحكيم". كلا. حياتنا نحن في هذا الركن الحقيق. قهوة "سيرانو" وأمثالها وحانات "القط الأسود" و"الأرنب الخفيف" و"أرستيد برويان" و"الجنة" و"الجحيم"... الخ... تلك مونمارتر الحقيقية. أما "الفأر الميت" وأشباهه فمصابيد لاقتناص المال من جيوب الثروة.

تفكرت قليلاً في كلامه فوجدته الصواب فصحت:

- برافو يا جان! مرحى وألف مرّة مرحى! هذا كلام عميق ما تقول الآن. هذا حق. أتعلم لماذا تركت أنا مونبارناس وجئت أعيش في مونمارتر؟ أحسست بما تقول أنت الآن: إن روح التجارة وقنص المال تكاد تعمّ مونبارناس الذي ينافس حيناً هذا حتى ليكاد يقتله. شعرت أن مونبارناس ليس إلا حي السائحين من جميع الأجناس. وحيث يظهر السائحون يظهر البذخ والكذب والادعاء. نعوت ثلاث يهرب منها الفن هرباً. وأحسست من ساعتني أن مونمارتر في أنحائها الساقطة الفقيرة ما تزال مرتع الفن الخصب والفكر الحر. نعم ولكم تنتعش نفسي إذ أجوس خلال هذه الجهة: شارع "رشيوار"... شارع "بلانش"... ميدان "ترتر" تلك المناطق المتواضعة التي خلدها مورنس اوتريللو في صورته ولوحاته...

فقال خادم القهوة سريعاً في إعجاب يلمع في عينيه:

- اوتريللو؟ لقد أتى هنا أيضاً وجلس في هذا الركن وسمعت حديثه!...

- في هذه القهوة! وأي غرابة؟ إنه لا يستطيع رغم شهرته الآن أن يسلو حياة التشرد في مونمارتر. ولا يريد أن يهجر هذا الحي الذي نشأ فيه ما أجمل هذا الإخلاص إنه لا ريب المحب الأمين الذي لم تبرد عاطفته نحو مونمارتر! لذي بعض صور منقولة عن لوحاته. لكن لست أنظر فيها الآن كثيراً. إنني أدخرها للغد يوم لا أجد عزاء غير الصور. أما الآن فإن مونمارتر تحتوي بذاتها وحقيقتها وتهمس في نفسي بكل شعرها وكل موسيقاها الداخلية التي لن يخفت لها صدى ما دمت أعيش.

وسكت قليلاً إذ بدا عليّ شيء من التأثر. فسألني جان:

- أنتوي أن تعيش هنا طويلاً؟

- يا ليت...

قلتها من كل قلبي وأنا أرى شبح المصير الذي ينتظرنني:

- يا جان ! لا تذكرني بالغد. إنني الآن أعيش. حسبي هذا. أعيش في مونمارتر. فردوس الفن... الذي سأفقدّه يوماً. سوف أذكره مع الحشرات. وأذكر حياتي الشاردة بين قهوة سيرانو. وحانة "الأرنب الخفيف". وسوف تتمثل لي كل لحظة تلك الحانة المظلمة بنورها الضئيل وروادها الجالسين إلى براميل انقلبت موائد ينظرون إلى رسوم على الحيطان وتماثيل كلها ذوق في التصوّر ولذع في الفكاهة

وغرابة في الأداء وينصتون إلى أغاني القرون القديمة وقد بعثت في ثوب جديد من مغنين وشعراء حديثين موهوبين. يشربون "البورتو" ممزوجاً بالكرز ويضحكون من نكات الساقين الظرفاء مثلك يا جان. تلك النكات الرشيقة المبطنة بحسن الذوق وعلو الكعب في التخيّل والشعر. حانة ساقوها وخدامها شعراء ومغنون. أليس منهم نبغ "كاركو" و"درجليس"؟! كما نبغت "إيفيت جيلبير" من قبل؟

- أتذهب إلى تلك الحانة كل ليلة؟

- أكثر الليالي. عندما كنت أقطن بجوارها. أما الآن فأني أقطن في ناحية أخرى من الحي. شأني في كل شهر. ما أحلى التنقل والحرية يا جان ! مسكني اليوم في شارع "رئشوار". حجرة تجت السقف في منزل يحتويني أنا وشرذمة من المصورين "الكويست". وأفتح نافذتي فأرى قبة كنيسة "ساكريه كور" البيضاء في متناول يدي كأنها بيضة صوّرتها ريشة "جيورجيو دي شيريكو". شيء واحد يزعجني في حجرتي الجديدة: المطر الذي يتسلل من خلال السقف فأنتقيه بإناء أضعه في الفراش على رأسي طول الليل ! نعم يا جان. تلك حياتنا كما تقول. لكني أحبها مع ذلك. ولا أريد سواها. وأرى الجمال فيها أينما حللت. حتى مقبرة مونمارتر كنت أراها من نافذة حجرتي السابقة قائمة فيها أشجار الكستناء يغطيها الجليد أيام "النويل" فكأنها ملائكة بيضاء. ما أبدعه منظراً يا جان ! لو شاهدته عينك...

فرغ الخادم رأسه ثم قال:

- حقاً منظر جميل! ما للشعر دائماً غير بضاعة الجمال! لديك سيجارة على الأقل يا ميسيو "حكيم"؟

- ولا كبريت يا ميسيو جان. مع الأسف؛ أنسيت أنني لا أدخن؟

- حقيقة؛ حقيقة نسيت؛ أنت لا تدخن قط مع الأسف الشديد!

- خمسة أشياء لم أفعلها قط في حياتي: شرب الدخان؛ ولبس القفاز؛ وحمل الساعة وركب الدراجة؛ والعموم!

فضحك الخادم ضحكة كبيرة؛ وكنت قد مسحت إناء الحساء مسحاً. ومحوت وجود النبيذ محواً. فحمل جان الكوب والإناء وابتعد. وأردت أن أعود إلى ورقي فإذا الساعة تدق منتصف السادسة؛ وإذا النهار يطلع؛ وشاهدت من خلال زجاج الباب بعض العمال والعمالات في الطريق زرافات ووحداً تمشي مسرعة إلى الترام والمترو وفي أيدي الجميع صحف الصباح؛ فطلبت إلى جان قبعتي ومعطفي فأحضرهما وهو يقول:

- لماذا تتصرف مبكراً الليلة؟

- مبكراً؟

- إنك لم تكتب حرفاً.

- لقد أدركنا الصباح يا جان. و"شهرزاد" تسكت عن الكلام والإلهام إذا أدركها الصباح.

فابتسم جان وتأمل لحظة ثم قال:

- إنها كمونمارتر.

فحملت في وجهه بعيني دهشاً؛ ولكنه استطرد يقول:

- مونمارتر كذلك تسكت عن الكلام والإلهام إذا أدركها الصباح!

فألقيت بقبعتي على الخوان متحمساً وصحت به:

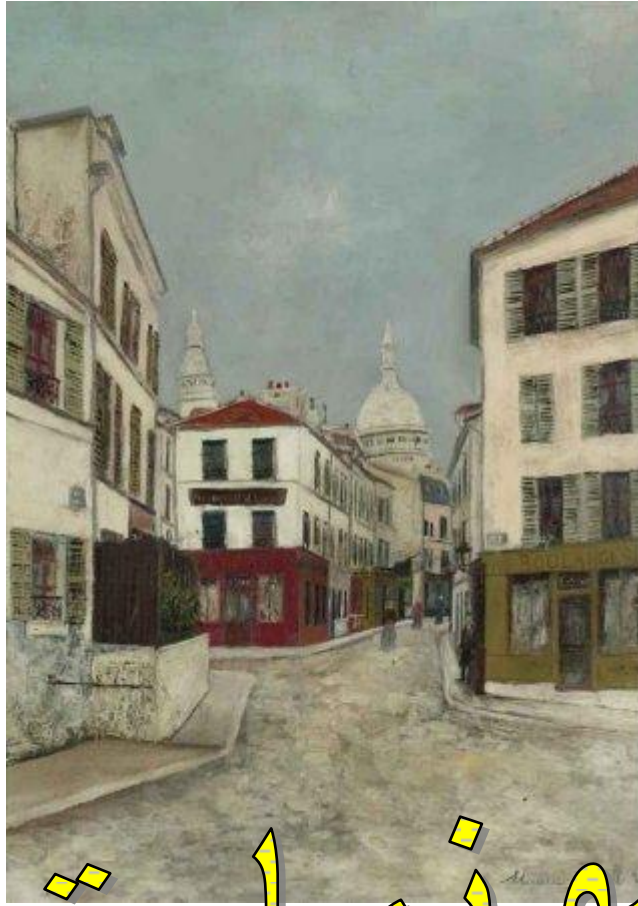
- جان! واحد من أمرين: إما أنك ذكيّ الفؤاد وإما أنك شاعر بالسليقة. سمّ نفسك ما شئت؛ إنما أنت الآن تقول قولاً صادقاً جميلاً بدون أن تشعر أن مونمارتر هي شهرزاد وأناي - لو عرفت الحقيقة - ما قطنت هذا الحي عبثاً. ولسوف تقرأ "شهرزادي" وتتعرف فيها ملامح مونمارتر؛ إن "شهرزاد" في نظري لم تكن يوماً قصة الخيال والبذخ والخرافة كما فهمها الشاعر "كانول منديس" في

قصيدته، والموسيقي "رمسكي كورساكوف" في قطعتي السانفونية. لكنها عندي قصة الفكرة والحقيقة العليا؛ قصة الروح التي خرجت من المادة. كذلك مونمارتر التي اشتهرت بلهوها وانغماسها في بؤرة المادة... إي روح تخرج منها كل يوم فياضة بالخلق والإبداع! مونمارتر هي تلك المرأة اللعوب ذات الروح العتيقة؛ هي غانية تنام النهار وتسهر الليل تكشف لعشاقها عن محاسن الحياة وأسرار الحياة. هي أيضاً كشهزاد تعمر الليل بأقاصيصها وحكاياتها عن الحب والفن حتى الصباح فتسكت عن الكلام المباح! ولكن شهزاد قالت ما عندها في ألف ليلة وليلة. ثم سكنت سكتة الأبد، لأن زوجها وعشيقها شهريار كان قد أصغى إليها وانبهر مما سمع، فزالت عن عينيه غشاوة الماضي. وأبصر ما في الحياة وما بعد الحياة من معان وأسرار. وأدرك أنه قبل أن يعرف شهزاد ما كان إلا طفلاً يلهو ويعبث كل ليلة بزوجة يقتلها في الصباح، فإذا هو مع شهزاد يرى في الحياة أشياء أخرى غير مجرد اللهو والعبث. إن شهزاد مربية شهريار ومتفكته في ألف ليلة وليلة قد صنعت منه رجلاً. ثم صيرته بعد ذلك آخر غير الرجل.

مونمارتر كذلك تدخلها طفلاً يلهو فتصير رجلاً يشعر ويحس، تتركها مخلوقاً يتأمل ويفكر... أي تأمل وأي تفكير؟

شهزاد قامت بمهمتها في ألف ليلة وليلة، أما مونمارتر فتقوم بمهمتها في كل ليلة منذ مئات الأعوام... لا مع رجل واحد. ولكن مع رجال كثيرين. لا مع كل إنسان. لكن مع الإنسان الذي يصغي إليها. يجلس بين يديها ويعرف لغتها ويفهم عليها، وينفذ إلى روحها السحيقة من خلال ظاهرها اللاهي الماجن المبتذل الخفيف. نعم يا جان. بل إنني أريد أن أقول أن مونمارتر ليست تلك المرأة الفاجرة التي توحى باللذة السافلة. كلا إنها في أعماق نفسها امرأة لا توحى بغير الطهارة الكاملة. أقسم لك يا جان إنني في حياتي ما أحسست الطهارة العليا الكاملة إلا في هذا الحي الخليع! أتصدق هذا؟ وهل تعرف السبب؟ السبب بسيط: الحرية. تلك الحرية المطلقة في إتيان أية رذيلة دون خشية قيد أو تحریم. هذه الإباحية للرذيلة زهنتي في الرذيلة نفسها. إن الإنسان بطبعه يطلب الممنوع عنه، المحرم عليه ويزده في المباح. إن الملك شهريار الذي استمتع طول حياته السابقة بالنساء وباللذة الجسدية كاد أن يقتله الملل فصار يقتل كل امرأة بعد ليلة واحدة. حتى جاعته شهزاد فكتشفت له عن اللذة الروحية. فإذا هو ينقلب إنساناً يعشق كل ما هو روح ويمقت كل ما هو مادة. وإذا هو يصيح كلما عرضت له المادة: "شبع من الأجساد... شبع من الأجساد!". هذه الصيحة انطلقت من فمي يوماً... كما انطلقت من فم كل من في مونمارتر، رأيت كيف أن مو هي في حقيقتها مملكة المادة! أكثر من هذا أيضاً يا جان: إن مونمارتر هي النافذة المفتوحة على ببداء الفكر المهلكة. هي المحطة التي يبدأ منها كل فنان أو مفكر رحلته المخيفة في طريق البحث عن الحقيقة العظمى، علمته مونمارتر التفكير فاتجه إليه هائلاً بالعاطفة غير حافل بأعباء السفر حتى يظفر بالمجهول. ألا تذكر بيكاسو، جان كوكتو، إريك ساتي، زاد كين... الخ. أسماء في التصوير والشعر والموسيقى والنحت ذهبت مغامرة في تلك الببداء... لا يعلم أحد أتعود أم لا تعود. كذلك شهزاد أوحى لزوجها بجمال الفكر فخلع عنه العاطفة وانطلق يهيم في تلك الصحراء خلف سراب العقل والفكر... لا يعلم أحد أيعود هو أيضاً أم لا يعود... كل هذا وشهزاد باقية كمونمارتر ترمق محبها القادم والراحل بتلك النظرة العميقة. وتلك الابتسامة التي لا يدرك لها منه...

وصمت قليلاً، ورفعت عيني إلى جان فإذا هو واقف بغير حراك يصغي كأنه في حلم، ودخل القهوة رهط من العمال والعملات يطلب كل قدحاً من القهوة وخبزاً صغيراً، فانتبه الخادم وانصرف إليهم مسرعاً. ولبست أنا قبعتي ووضعت معطفي فوق منكبي وضعاً... وتوجهت إلى حجرتي... أسدل سجقها حتى لا يزعجني الضوء... وأملأ زجاجة الماء الساخن أضعها تحت قدمي خوف البرد... وأنام حتى "مطلع" الليل. شأن الفنانين عشاق مونمارتر المدللين... الخاضعين لهذا الشعار: "حياة الليل وموت النهار".



Montmarte,
por Utrillo.

مونمارتر

En la gran jaula de “cristal” de Salwa al-Neimi.

Por Clara M^a Thomas deAntonio.

Introducción.

La escritora, periodista y crítica siria Salwa al-Neimi nació en Damasco y realizó estudios de literatura árabe en su Universidad. A mediados de los años setenta se instaló en París, donde actualmente trabaja en el Instituto del Mundo Árabe como encargada de comunicación y relaciones con la prensa. Pero Salwa consagra gran parte de su tiempo a la creación literaria, recogida en varias colecciones de poemas¹ sensuales y melódicos y de relatos² críticos y esperanzados.

El relato “Cristal” (noviembre de 1993) se centra en esa gran jaula que es para ella el mundo árabe, donde el ojo de un “Gran Hermano” siempre vigila los movimientos de sus gentes. Con una trama ocasional, en la que la protagonista se desplaza a un país árabe para asistir a un seminario y se aloja para ello en la habitación de un hotel, Salwa critica con fina ironía la falta de libertad que les rodea y describe cómo supera la protagonista esa paranoia que se apodera de cualquiera que se sabe controlado las veinticuatro horas del día.

Cristal

Por Salwa al-Neimi

Como una ladrona, abro la puerta y me introduzco en la habitación. Mi maleta me ha precedido. En la penumbra, distingo su cadáver negro tendido en el suelo. La abro y me detengo: tengo que cambiarme para la inauguración, pero ¡ten cuidado, chica! Antes de tomar el avión, ya me han prevenido.

Hay que estar atenta. El hotel esta plagado de micrófonos y cámaras. Tecnología punta. ¡Prudencia, pues! Sonido e imagen las veinticuatro horas del día. ¡Atenta! Todos los gestos, todos los murmullos, todo es espiado. ¡Atenta!

A los numerosos avisos y a las historias que se contaban yo oponía una sonrisa burlesca. Sonreía desde luego, pero ahora dudo ante la maleta. Me concedo un instante de reflexión. Enciendo la televisión, me siento al borde de la cama, aún vestida, en la acostumbrada posición de espera. ¿Qué hacer? ¿Sonido e imagen? Habrá una persona que me esté viendo, que me sienta respirar, ahora, en este preciso instante en que estoy sola en una habitación cerrada; y, mientras miro la pequeña pantalla que tengo delante, me observará en otra pequeña pantalla.

Cojo mi ropa y paso al cuarto de baño. Empiezo a desnudarme... De pronto, me quedo inmóvil. ¿No es el cuarto de baño un lugar de primera importancia? ¡Qué imbécil soy! ¿Es que todas las novelas policíacas que he leído, todas las películas de espionaje que he visto, no me han vuelto precavida? Con la luz apagada, me visto en la oscuridad. No habrán visto más que una sombra, eso que llaman sombra chinesca. Pero tal vez tengan cámaras de infrarrojos, de esas que filman en el propio corazón de las tinieblas. Suelto una carcajada que se ahoga rápidamente en mi garganta. Al dejar la habitación, se me ocurre que tenía que haber levantado la mano para saludarles.

Dicen que uno se acostumbra a todo. Pero, ¿cuándo he empezado a ir y venir por la habitación como si no hubiera nadie? ¿Cuándo he dejado de examinar las paredes, los rincones, los cuadros y los muebles? ¿Cuándo me he echado a dormir, me he levantado, me he vestido y desvestido, sabiendo que sus ojos y oídos estaban fijos en mí? ¡Que observen, pues! No puedo pasarme la vida esperando. ¡Uno se acostumbra a todo!

A menudo me vuelve la idea de hacerle un guiño a mi observador secreto, sacarle la lengua, hacerle un gesto obsceno, provocarle a fin de cuentas... ¿Qué haría él en su escondite? ¡Que me mire hasta que reviente! ¡Que todos me fotografíen hasta que revienten! No soy más que una residente pasajera, y no pueden hacer nada contra mí. Si yo viviera aquí, la cuestión sería distinta. Pero sólo estoy de paso. Veinticuatro horas, dicen. Me imagino a un celoso funcionario, arrumbado en una silla, tomándose un sándwich y mirándome en espera de que acabe su jornada para confiarme a otro que a su vez me endosará también a un tercero. Pero ¿por qué supongo que son hombres? Tal vez es una mujer la que pasa sus horas de trabajo en mi compañía. Pero, ¡qué va! Las responsabilidades sólo incumben a los hombres. Y ahora se me plantea una pregunta: ¿Qué van a hacer con mis filmaciones? ¿Qué pasaría si las reclamara como recuerdo de mi estancia?: “Visita a... el día... con ocasión de...”. Me reiría, si la fiebre no invadiera mi cabeza. ¿Qué pasaría si en el coloquio propusiese intervenir sobre el tema “La transparencia de lo cotidiano en la cultura árabe”? ¿Quién tendría la audacia de reírse? Yo me reiría, de no ser por la fiebre que me golpea las sienes.

Ayer estuvimos unos cuantos en la habitación de F. Pasamos allí toda la velada, charlando, cantando y bailando. Se brindaba, las copas se llenaban y se vaciaban. Los cantos se elevaban, y estallaban las risas. Desperdigados por el grupo, los ojos nos veían y los oídos nos escuchaban. Les invitamos a unirse a nosotros. En su honor, contamos los chistes gruesos que estaban en boga. Les ofrecimos todas las lenguas del mundo, y tendrán que acudir a la ayuda de su servicio de traducción. Y nos reímos de lo lindo. Pero nuestra euforia sólo era pasajera. Sabíamos que nuestra presencia en este lugar hostil era provisional, y que teníamos el coraje de los transeúntes. ¿Qué podían hacer contra nosotros? ¿Qué pueden hacer contra nuestra inocencia? Tengo el miedo del transeúnte, y su serenidad. Allá, en la otra ciudad, no era transeúnte. ¿Desde cuándo no he visto rostros habitados por el miedo? Allá no era transeúnte. He cogido mi maleta y he partido. Un aroma familiar traspasa la puerta del hotel, vuela por el cielo de la ciudad, se difunde por las calles, ilumina los rostros de la gente y también el nuestro, el de los transeúntes. ¿Qué hago en este lugar hostil? ¿Desde cuándo he perdido la costumbre de ir acompañada, de mirar a mi alrededor, de murmurar al oído, de contener mis palabras? ¿Qué hago en este lugar hostil? ¿Coger mi maleta y marcharme antes de que acabe el seminario? La fiebre ha empezado a golpearme las sienes. Voy a dejar la habitación vacía sobre su pequeña pantalla. Voy a huir al salón del hotel, donde los otros me protegerán. Tengo fiebre. ¿Desde cuándo no he respirado este aroma?

Espero el ascensor, sola. Lanzo miradas inquisitivas a mi alrededor. Buscar los aparatos del terror se ha convertido en un reflejo: el ascensor es un lugar estratégico. Como las escaleras, como los pasillos. Espero el ascensor, sola, y la fiebre aumenta. La fiebre de una jaula de cristal donde doy vueltas, como una rata de laboratorio, contra el cristal de la pequeña pantalla. Espero. Fiebre. ¿Coger la maleta y marcharme? De repente, se abre la puerta. Aparece un rostro. Las palabras se entrecrocán: “¿Tú aquí?”. “¿Y tú también?”. La sorpresa da paso a dos brazos que me rodean, a un beso sin fin. Una lengua sedienta se apodera de mi boca, y toda la sal de los mares lejanos se mezcla en mi paladar con los aromas, los suspiros ahogados, los murmullos, las miradas vacilantes, los gestos de temor. La sal de los mares lejanos hace saltar en pedazos las jaulas y las pantallas de cristal. La sal de los mares lejanos trae el sol en que brilla el deseo. ¡Atención! ¡Veinticuatro horas al día! ¡Sonido e imagen! ¡Todos los gestos, todos los murmullos! ¡Todo! Nuestro beso no acaba, y deseo que no acabe. Enlazados, volvemos a mi habitación. Enlazados, abrimos la puerta. Todo sigue allí: las paredes, los rincones, los cuadros y los muebles. Me aparto de él. Enciendo todas las lámparas, una tras otra. Enciendo todas las lámparas antes de retornar a sus besos salados...salados”³.

¹ Traducción de Clara María Thomas de Antonio ¹

¹ Para esta traducción se ha tenido en cuenta el texto francés, traducido del árabe por I. Flèche en *Qantara*, nº 53 (2004) pp. 70-71.

RESEÑAS / LECTURAS.

Excepto yo de Fatena Al-Gurra. Traducción de Rosa Isabel Martínez Lillo

*Siempre que me invade el aire...
me asfixio*

Fatena Al-Gurra es una poetisa palestina cuyos versos van más allá de la ocupación de su patria, sino que también tratan el doble bloqueo de los sentimientos pasionales de las mujeres palestinas, bloqueo por su condición de mujeres y bloqueo por su condición de palestinas. Fatena da libertad a estas pasiones que permanecían silenciadas mediante unos versos tremendamente creativos e innovadores. Esta poetisa no solo busca su identidad como palestina, sino también como mujer. Los versos de Fatena reflejan imágenes a menudo herméticas, tal y como es el mundo femenino musulmán, sin embargo, Fatena nos abre las puertas de su alma, a través de su poesía, nos permite acceder a los sentimientos y pasiones de una mujer en particular, pero que podría representar a toda una generación de mujeres.

El nombre de Fatena (de la raíz فتن) significa sediciosa a la vez que seductora, su propio nombre nos dibuja una persona rebelde, luchadora, con fuerte sublevación de sus pasiones a la vez que atrae, fascina seduce y cautiva el alma. La poesía de Fatena es sensual y, en ocasiones, sexual, demasiado íntima para los

más religiosos, como en *Embarazada de mí*. Sus versos son libres de hablar sobre la relación de la mujer con su cuerpo para poder llegar, de esta forma, a su alma. La significación de su apellido nos acerca a la aurora, a la luz, en definitiva, al despertar de la mujer.

Excepto yo es una antología de poemas muy diversos en forma y contenido, pero todos ellos conforman una poesía muy humana, íntima y personal. La lengua utilizada por Fatena es una lengua ambigua a la vez que concisa, pero también algunos de sus versos dejan un final abierto al pensamiento del lector.

El tiempo está muy presente en Fatena: *¿Por qué el imperfectivo domina los detalles de la escena?* Parece hablar del tiempo que se agota en su tierra y del tiempo de la mujer. *Tiempo que chupamos y tiempo que nos monta ¿cuántas veces abriste tus ventanas a la voz y al lugar enojaste?!* Son versos enclavados en un tiempo eterno, un tiempo existencial muy propio de la civilización árabe.

Ardo se compone de versos que hablan de su identidad, de su origen, de su tierra y de sus frutos, con gran sensualidad. Fatena no vacila al hablar de tú a tú, de mujer a mujer, refiriéndose al hombre como *él*, al

que identifica con la negrura como en *Aceites aromáticos: Como sales tú del manto albo del salmo/Sale así la negrura del cúmulo del tiempo/a lamer su silencio/Como sales tú del manto albo del salmo/Sale él del cúmulo del tiempo/ a lamer su silencio.*

La presencia del hombre le desconcierta y ocurre, entonces, la contraposición de él y ella, reflejando así el machismo y poder del hombre, a la vez que se refiere a la mujer con palabras truncadas, palabras que parecen cortarse, detenerse, que se dejan en suspense: *Él coloca su brote y se marcha/indiferente/siempre tiene razón/ella se abre de manos para recolectar l...a.... eternidad.*

Los versos de Fatena, además, nos transmiten olores y sabores, como en *Aceites aromáticos* y *El libro de los sabores*, donde encontramos una mujer de menta, de uva, de café y de almendra. En *Sueño: Su presencia es almizcle/sabe a granada destilada en agua añeja de rosas.* En *Embarazada de mí*, habla de la albahaca, la mirra, el incienso, el aloe... Y es que la poesía de Fatena no deja de lado los olores y sabores tan característicos de la tradición árabe, los olores traen recuerdos y los recuerdos, olores.

No son pocas las personas que piensan que la poesía es un género intraducible, ciertamente, la métrica, el ritmo, la sonoridad, la rima y las imágenes de un poema son difíciles de aunar en una traducción. La métrica supone un problema para el traductor, quien debe entender la función del metro y de la rima en el sis-

tema lingüístico de la lengua original. La lectura de traducción de poesía árabe rompe la idea predeterminada que tiene un lector hispanohablante de poesía en castellano, puesto que la lengua árabe tienes otros parámetros para la métrica. Con lo cual, el traductor tendría que analizar primero cuál es el significado simbólico de un metro determinado en la lengua original y determinar en qué grado se puede aplicar la traducción. No podemos obviar que la forma de un poema por sí misma, ya está transmitiendo un mensaje. En el caso de la traducción de *Excepto yo*, vemos cómo una vez más la poesía es traducible, siendo esta traducción una poesía con su propio ritmo, rima y sonoridad, captando la esencia del poema original y de su autora. Quizás lo más difícil sea que la traducción consiga la misma intensidad que transmiten los versos del original. Rosa-Isabel Martínez ha traducido palabras, versos y estrofas, pero, además, ha traducido el espíritu, el tono y el clima que rodea a la poetisa Fatena. Este hecho convierte a la traductora en poetisa y creadora a su vez, teniendo un grado de sensibilidad lingüística excepcional, condición indispensable para traducir poesía.

¹ Véase, por ejemplo, "Poema virtual", trad. al francés de Abdul Kader el Janabi, en *Qantara*, nº 34, 1999, p. 72.

¹ Véase, por ejemplo, "La fiesta", trad. de Ignacio Gutiérrez de Terán, en *Estudios de Asia y África*, XXXII, 1, 1997, p. 165.

El cine como diálogo

ENTREVISTA Con NAJWA NAJJAR

Por Christina **Stephano de Queiroz**



Najwa Najjar hace una película sobre la ocupación israelí, partiendo del punto de vista de una danzarina de clase media y rompiendo con el estereotipo del palestino victimizado

El millonario del petróleo, el fanático islamista y la mujer sumisa son algunos de los estereotipos que, a menudo, están asociados al mundo árabe e islámico. En el caso de Palestina, las imágenes más comunes se relacionan, de un lado, con terroristas suicidas y, de otro, con familias miserables y víctimas de la opresión de Israel. Eso se debe, en parte, al hecho de que los palestinos son, muchas veces,

representados en el cine por los *otros*, sean ellos europeos, norteamericanos o israelíes judíos.

En un esfuerzo para romper con esas imágenes reducidas y desgastadas, la cineasta palestina Najwa Najjar hizo una película sobre una danzarina de Ramala, ávida por experimentar la potencialidad de su deseo en medio a un ambiente de opresión y desaliento.

El resultado es un trabajo sorprendente, que aproxima el drama palestino de la realidad del espectador, a la medida que centra su historia en una familia cristiana de clase media, que podría ser una familia de cualquier otra parte del mundo. Así, diferente de lo que se observa en películas como *Etz limon* (*Los limoneros*, de Eran Riklis) o *Paradise Now* (de Hany Abu-Assad) – en que los protagonistas palestinos están asociados a miseria y marginalización – la obra de Najwa parte del punto de vista de personas con una situación económica y social equilibrada, dentro de las posibilidades que la ocupación permite.

Proyectado en más de 70 países y ganador de premios en festivales como Doha Tribeca y San Sebastián, *Pomegranates and Myrrh* (del árabe Mor wa Al Rumman) cuenta la historia de Kamar (Yasmine Al Masri), casada con un prisionero acusado de faltar con respecto a policías en el momento en que ellos ocupaban las tierras de su familia. Apartada del marido y en un intento de recuperar el estímulo para vivir, ella vuelve a frecuentar clases de danza, que había dejado de lado tras contraer matrimonio. Así, desafía tabús de la sociedad, que ve la danza como una actividad libertina e impropia para la mujer de un prisionero.

Así como *Rojo Oriental* (de la cineasta de Túnez Raja Amari), *Pomegranates and Myrrh* muestra la danza como símbolo de liberación de la sexualidad y del poder femenino y los movimientos del cuerpo son capaces de dar sentido a una existencia gris.

Atraídos por las mismas ansias de libertad y fluidez del deseo, la protagonista y su profesor Kais (representado por el actor Ali Suliman), crean un vínculo que parece trascender las paredes de la escuela de danza. Con eso, las imágenes de los ensayos privados de los dos sugieren una relación amorosa clandestina, algo intencionado por el profesor, que acaba por enamorarse de Kamar.

A la vez en que la familia del marido de Kamar lucha inútilmente para recuperar las tierras confiscadas, ella vive un dilema sentimental. Queda claro que la protagonista ama el marido y, también, siéntese atraída por su profesor. Pero, a pesar de las imágenes sensuales y sugestivas de danza entre maestro y alumna, la película mantiene la ambigüedad, dejando sin respuestas los cuestionamientos sobre la posible traición.

Najwa estuvo en Barcelona en julio de 2010 para presentar su película en el *WOCMES* (Congreso Mundial de Estudios sobre Oriente Medio y Norte de África). En entrevista para *Idearabia*, habló sobre su proceso de creación y sobre las dificultades de filmar en una tierra ocupada.

¿Cuál fue la reacción del público después de las primeras proyecciones de la película?

Una de las proyecciones inaugurales ocurrió en Ramala y contó con la presencia de cerca de 750 invitados. Las personas presentaron reacciones apasionadas y muy distintas: a

algunos les gustó ver el retrato de una familia árabe y cristiana en la película, otros elogiaron la forma como las relaciones humanas y los conflictos son retratados. De otro lado, un hombre llegó a subir al escenario y gritar “*es un absurdo*” y hubo un grupo que se puso furioso con las características de la mujer del prisionero, que participa de clases de danza y mantiene una relación ambigua con su profesor. El día siguiente de esa proyección, un diario local publicó un artículo criticando ese aspecto y las autoridades de Israel distribuyeron el material para todos los prisioneros palestinos. Me quede muy asustada, ya que mi intención jamás fue molestar a los prisioneros. Además, el gobierno de Hamas en Gaza decretó mi arresto y condenó la película.

¿Por qué cree que generó tanta polémica?

Pienso que eso todo pasó pues creamos una historia auténtica y todos se identificaron con algún aspecto suyo, hasta aquellos con reacciones negativas. Pero mismo con la tensión generada, mi gran victoria fue establecer diálogos sobre temas diversos relacionados a la ocupación.

¿Cómo surgió la idea de *Pomegranates and Myrrh*?

Durante la segunda Intifada, era imposible salir de casa. Viví una experiencia intensa de violencia y represión. Mi única compañía era la televisión, que retrataba los palestinos solamente como terroristas o víctimas. En esas fechas, pensaba como era posible encontrar el impulso de vivir y desear en medio a un ambiente totalmente depresivo. Y mi trabajo habla sobre cómo sobrevivir a ese momento. Las películas sobre los palestinos suelen ser hechas por los *otros* y siempre somos mostrados como terroristas o víctimas, algo que cansa demasiado. En mi trabajo, el drama palestino es retratado por palestinos, de forma que huimos de esos estereotipos.

¿Kamar representa la realidad de muchas mujeres en Palestina?

La protagonista es una persona de espíritu libre, que pertenece a una familia de clase media y es danzarina. La obra describe el ambiente que me rodea y no trata de casos excepcionales, ya que Palestina es un espacio secular y las personas siempre han sido muy liberales. Eso ha cambiado en la misma proporción que hemos perdido nuestra humanidad y muchos apelaron para el fanatismo religioso.

¿Por qué las imágenes estereotipadas relacionadas a Palestina persisten en los medios de comunicación?

Pienso que porque las personas quieren eso, aun que exista un deseo creciente de renovarlas.

¿Cuáles las dificultades de filmar en un país ocupado?

Fue un proceso complicado. Llegué a esperar más de 8 horas en los puntos de control para entrar y salir de Israel, durante la filmación. Hay muchas asociaciones palestinas dedicadas al cine. Sin embargo, no tenemos escuelas, algo que también dificulta el trabajo de un cineasta. Pero aún con los problemas, mucha gente quiso participar del proceso de

creación y, con eso, cerca de 8% del dinero para producir la película vino de institutos palestinos que están dentro del muro.

¿Cómo se hace la distribución comercial en los países árabes y en Europa?

No somos Hollywood y la distribución es un problema para todos los cineastas independientes. Tenemos acuerdos para pasar la película en 35 países y 12 canales de televisión. La obra estuvo dos semanas en los cines de Ramala y, cada día, aparecían más personas. Pero aún con el interés del público, los distribuidores acabaron por quitar la película y sustituirla por films más comerciales, que son más lucrativos.

En Europa, Hollywood secuestra todos los cines y, por eso, es un mercado muy difícil de entrar, hasta para los propios cineastas europeos.

¿Cómo fue trabajar con Hiam Abbas?

Fue un sueño: ella actuó como la estrella que realmente es. Había un gran nerviosismo en los primeros momentos de la filmación, pues era mi estreno como directora. Además, Yasmine Al Masri, que nació en Líbano y vive exiliada en Francia, nunca había visitado Palestina y estaba muy emocionada. Cuando pasamos por primera vez por los puntos de control, pedí a ella que no llorase delante de los soldados, para que la situación no pareciera sospechosa.

¿La película puede impactar en la realidad?

Una sola película no posee poder suficiente para cambiar el mundo, por supuesto. Pero si pensamos en el conjunto de trabajos que han sido hechos con la intención de romper con estereotipos y mostrar para el mundo la situación en Palestina, creo que existe sí un impacto significativo.

En este número:

Assir ALI, Dra. **اثير محمد علي**

Periodista y escritora siria.

Bahia Mahmud AWAH **بهاء محمود أواه** (1960, Tiris, Sahara Occidental).

Escritor y periodista saharauí.

Tawfiq AL-HAKIM **توفيق الحكيم** (1898 – 1987). Escritor egipcio.

Mohamed EL-MADKOURI MAATAOUI, Dr. **محمد المذكوري المعطاوي**

Profesor Titular. Universidad Autónoma de Madrid.

Fatena AL-GURRA **فاتنة الغرة** (1975, Gaza, Palestina). Poetisa.

Najwa NAJJAR **نجوى نجار**. Palestina. Directora de cine.

Salwa AL-NEIMI **سلوى النعيمي**. Escritora siria.

Angela RUIZ PLAZA. Profesora de IE University.

Prepara el Doctorado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
Universidad Politécnica de Madrid.

Christina STEPHANO DE QUEIROZ. Periodista brasileña.

-Master Construcció i Representació d'Identitats Culturals,
Universidad de Barcelona.

Patricia TABASCO.

Estudiante en el Título de Traducción. Universidad Autónoma de Madrid.

Clara M^a THOMAS DE ANTONIO, Dra.

Profesora Titular. Universidad de Sevilla.