

REVISTA INTERNACIONAL
de Culturas & Literaturas





DIRECTORAS

Mercedes Arriaga Flórez (Universidad de Sevilla)
Eva María Moreno Lago (Universidad de Sevilla)

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Daniele Cerrato (Universidad de Sevilla)
Dra. Milica Lilic (Universidad de Sevilla)
Dra. María Burguillos Capel (Universidad de Sevilla)
Dra. Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca)

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

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.

©RICL

ISSN 1885-362

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL>

EDITA

Editorial de la Universidad de Sevilla
<https://editorial.us.es/es/revista-internacional-de-culturas-y-literaturas>

<https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/CulturasyLiteraturas>

DISEÑO E IMAGEN DE PORTADA

Eva Moreno
MAQUETACIÓN
Natalia Muñoz Maya

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL EXTERNO

Dr. Sebastiano Valerio, Università degli Studi di Foggia, Italia
Dra. Patrizia Caraffi, Universidad de Bologna - Alma Mater, Italia
Dra. Maria Leo, Lablex (Laboratoire de la lexicographie bilingue)
Dra María Eduarda Mirande, Universidad Nacional de Jujuy-Argentina, Argentina
Dra. Katarzyna Kukowicz-Żarska, Ateneum-Szkola Wyższa w Gdansk, Polonia
Dra. Daniela De Liso, Italia
Dr. Angelo Rella, Universidad de Szczecin, Polonia
Dra. Diana Del Mastro, Universidad de Szczecin, Polonia
Dra. Angela Giallongo, Universidad de Urbino, Italia
Dr. Ursula Fanning, University College Dublin, Irlanda
Dr. Matteo Lefèvre, Università di Roma "Tor Vergata", Italia
Dra. Júlia Adela Benavent Benavent, Universitat de València, España
Dra. Rita Fresu, Universidad de Cagliari, Italia
Dr. Jordi Luengo López, Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla, España
Dra. Rocío Luque, Università degli Studi di Udine, Italia
Dra María Donapetry Camacho, Universidad de Oxford, España
Dra. María Micaela Coppola, Universidad de Trento, Italia
Dra. María Jesús Lorenzo-Modia, Universidade da Coruña, España
Dra. Marina Bettaglio, University of Victoria, Canadá
Dr. M.S. Suárez Lafuente, Universidad de Oviedo, España
Dra. Caterina Benelli, Universidad de Messina, Italia
Dra Raquel Medina, Aston University, Reino Unido
Dra. Francesca De Cesare, Universidad de Nápoles "L'Orientale"
Dra. Marina Rosenzvaig, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina
Dra. Margherita Orsino, Universidad de Toulouse, Francia
Dra. Irena Prosenec, Universidad de Lubiana, Eslovenia
Dra. Irena Lama, Universidad de Tirana, Albania
Dra. Ada Boubara, Universidad de Tesalónica, Grecia
Dr. Juan Carlos Suárez Villegas, Universidad de Sevilla, España
Dra. Francesca Di Blasio, Universidad de Trento, Italia
Dra. Lilia del Carmen Granillo Vazquez, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México



LA REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURAS Y LITERATURAS:

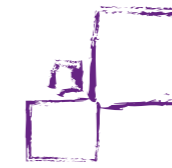
Nuestra revista, fundada en 2005, es una iniciativa del grupo de investigación Escritora y Escrituras (HUM753) de la Universidad de Sevilla y nació para acoger resultados de investigaciones de ambas orillas del Atlántico, siempre en torno a los estudios de género en literatura, comunicación, periodismo y otras disciplinas en diferentes lenguas y culturas, con un marcado sello interdisciplinar e internacional. La revista pretende dar cabida a las voces periféricas, a las escrituras emergentes, las ginocríticas, las representaciones de lo femenino y de las mujeres en los nuevos soportes de escrituras, propiciados por las nuevas tecnologías: los discursos audiovisuales, los entornos virtuales, las redes sociales, los feminismos elaborados en diferentes partes del mundo, la semiótica y toda la gama de los estudios culturales, constituyéndose como un foro abierto y plural.

INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURE AND LITERATURE:

Our journal, founded in 2005, is an initiative from the research group Escritoras y Escrituras (Writers and Writings) HUM753, from the University of Seville. It was born to gather research results from both sides of the Atlantic, always about gender studies in literature, communication, journalism and other disciplines in different languages and cultures, with an interdisciplinary and international scope. Our journal aims to acquiesce all the peripheral voices, the emerging writings, the gynocritics, and the representations of the feminine and women promoted by new technologies: audio-visual discourses, virtual networks, social networks, different types of feminisms elaborated in diverse parts of the world, the semiotics and the whole range of cultural studies, constituted as an open and plural forum.

Este número se titula "Escrituras de los márgenes (suplemento)"

This issue is titled "Margin writings (supplement)"



ÍNDICE

El agua y el eterno femenino: estudio de circe y el poeta de Manuel Ciges Aparicio según las teorías de Gaston Bachelard

María Ignacia Barraza

7

La visión y la configuración a través del destello poético en el poema "Setenta ventanas itinerantes" del poeta kurdo Sherko Peaks

Adnan Abdul Hamid Kadhim, Sanaa Shalan

17

Elias Canetti e Toni Maraini a Marrakech: un viaggio nella memoria

Mahmoud Jaran

28

EL AGUA Y EL ETERNO FEMENINO: ESTUDIO DE CIRCE Y EL POETA MANUEL CIGES APARICIO SEGÚN LAS TEORÍAS DE GASTON BACHELARD

WATER AND FEMALENESS: STUDY ABOUT CIRCE AND THE POET MANUEL CIGES APARICIO ACCORDING TO GASTON BACHELARD'S THEORIES

María Ignacia Barraza
Simon Fraser University, Canadá

RESUMEN:

La novela *Circe y el poeta*, escrita por el español Manuel Ciges Aparicio y publicada en 1926, es, como sugiere el título, una reinterpretación del mito de la hechicera griega. Efectivamente, Sara –el personaje femenino con mayor relieve en el relato–, es una moderna seductora a la manera de la *Circe* (1927) del pintor alemán George Grosz. Este ensayo pretende demostrar –apoyándose en las teorías de Gaston Bachelard acerca de la imaginación material del agua– cómo Ciges Aparicio utiliza dicho elemento como símbolo de lo femenino, del dolor y de la muerte.

PALABRAS CLAVES:

Manuel Ciges Aparicio, Eterno Femenino, Gaston Bachelard, *Circe y el poeta*.

ABSTRACT:

The novel *Circe and the poet*, written by Manuel Ciges Aparicio and published in 1926, is, as its title suggests, a reinterpretation of the classic myth. In fact, Sara –the main female character in the story– is presented as a modern seductress that has a lot in common with German painter George Grosz's *Circe* (1927). This essay aims to show how Ciges Aparicio uses water –the female element par excellence– as a literary symbol that underlines themes such as pain, death and suffering. For our purpose, we will rely on French philosopher Gaston Bachelard's theories as expounded in his work *Water and Dreams* (1942).

KEY WORD:

Manuel Ciges Aparicio, Femaleness, Gaston Bachelard, *Circe and the poet*.



Manuel Ciges Aparicio (1873-1936), autor español poco conocido dentro de los cánones de la literatura de posguerra, tuvo, irónicamente, cierta notoriedad en vida. Efectivamente, desde la publicación de su primer libro, *El libro de la vida trágica. Del Cautiverio* (1903), nuestro autor se granjeó el favor tanto del público como el de los críticos, como testimoniaba Rafael Cansinos Assens, que en su día alababa sus “valores literarios, [los cuales] conferíanle paridad con los grandes nombres nacientes del momento” (Cansinos Assens 1927: 170). El *corpus* narrativo cigeano consta de algunas novelas combativas y de otras (como su primera novela, *El Vicario*, 1905), donde hace uso de una prosa que recuerda vagamente el preciosismo del lenguaje de la *Sonata de otoño* valleinclanesca. El resto de las obras salidas de la pluma de Ciges Aparicio están repartidas entre libros autobiográficos (los llamados *Cuatro Libros*), reportajes novelescos (*Los vencedores* y *Los vencidos*), obras que versan sobre historia (*España bajo la dinastía de los Borbones*), y una biografía sobre Joaquín Costa (*Joaquín Costa, el gran fracasado*).

En este ensayo, nos proponemos estudiar una de las últimas novelas largas que nuestro autor publicó, *Circe y el poeta*. Publicada en 1926 y ambientada en el París prebélico, esta novela representa una vaga interpretación del mito de la hechicera griega, convertida ésta en moderna seductora, a la manera de la Circe del pintor alemán George Grosz (1893-1959). Más específicamente, nos proponemos estudiar detenidamente el simbolismo del agua del que se sirve nuestro autor en esta novela; simbolismo que puede arrojar luz sobre la concepción (consciente e inconsciente) de lo femenino, propio de la época de Ciges Aparicio.

No está de más añadir aquí que el protagonista de *Circe y el poeta*, el poeta español Adolfo Lena, se emparenta con los personajes fracasados de las mejores novelas de los noventayochistas (pensemos en *La voluntad* de Azorín o *Camino de perfección* de Pío Baroja, por ejemplo), ya que su voluntad se quiebra ante la presencia de la mujer, que al final lo subyuga¹. Lena es derrotado sentimentalmente por una mujer que posee unas características (obstinación, energía física, inteligencia) que lo seducen y a la vez lo inquietan.

Comencemos, pues, con un estudio del tema recurrente del agua en esta obra, ya que éste nos lleva a pensar que Ciges la utiliza como *leitmotiv* a lo largo de la misma. Podemos decir, a grandes rasgos, que el uso del agua como tema literario, aquí sirve para acrecentar el sentimiento de opresión que subyace en todo el relato. El melancólico cielo pardo parisino adquiere tonos agobiantes; la humedad llega a penetrar en los

1 Como acertadamente señala Cansinos Assens, Sara, “[...] enredándole en la cambiante urdimbre de sus locuras y caprichos, protegiéndole con denigrante prodigalidad y arrastrándole por bailes y cabarets le hace perder [a Lena] el gusto al trabajo honrado y acelera al propio tiempo su proceso morboso, causando [la] ruina física y moral [del vate]”. Vid. Cansinos Assens, Rafael, *La nueva literatura...*, tomo IV, op. cit., p. 181.

huesos del lector. No obstante, es menester matizar estas observaciones, y para ello nos serviremos principalmente de las ideas acerca de la *imaginación material* del agua postuladas por el filósofo francés Gaston Bachelard (1884-1962) en su conocido libro, *El agua y los sueños* (1942), además del clásico *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (1916-1973).

Bachelard resalta la diferencia entre lo que él llama la *imaginación formal* y la *imaginación material*. Es esta última la que interesa al filósofo; efectivamente, a lo largo de su estudio, intenta comprobar que existen “*imágenes directas de la materia*” (Bachelard 2005: 2). Existe, de esta manera, una *poética* del agua; “ese líquido universal” (Bachelard 2005: 84) produce imágenes profundas –situadas en las antípodas de las imágenes *librescas* utilizadas por poetas mediocres– que forman parte de lo que podríamos llamar el *inconsciente colectivo* jungueano².

La materia debe informar o alimentar una imagen para que ésta sea válida estéticamente; en el caso contrario, como señala Bachelard, “[m]uchas imágenes intentadas no pueden vivir porque son simples juegos formales, porque no están verdaderamente adaptadas a la materia que deben adornar” (Bachelard 2005: 11). En fin, las imágenes poéticas “tienen una materia”, según el filósofo francés (Bachelard 2005: 11) y cada uno de los cuatro elementos es capaz de evocar imágenes que son propias a su “sistema de fidelidad poética” (Bachelard 2005: 14).

Podemos decir que en la novela *Circe y el poeta*, el agua –en todas sus manifestaciones– no es mero adorno del paisaje literario; el agua es, por el contrario, la sustancia que engendra esas ensoñaciones bachelardianas ligadas al inconsciente. Como comprobaremos, el elemento hídrico en esta obra acoge imágenes ligadas a la muerte y al sufrimiento; así, desde las primeras escenas de la novela nos enfrentamos a un sentimiento de opresión y dolor, ligado a lo húmedo³. Por ejemplo, en el primer

2 Bachelard parece definir a la perfección dicho concepto jungueano cuando, al referirse a los cuatro elementos, escribe: “[a] cantarlos creemos ser fieles a una imagen favorita, y en realidad somos fieles a un sentimiento humano primitivo, a una realidad orgánica primera, a un temperamento onírico fundamental”. Vid. *El agua y los sueños*, op. cit., p. 14

3 Ya en su primer libro (*El libro de la vida trágica. Del cautiverio*, 1903) comprobamos que el agua juega un papel determinante en las ensoñaciones del narrador-protagonista, en una página que podría haber sido arrancada de la obra de Edgar Allan Poe (1809-1849). Véase, sino, la siguiente escena, donde el agua marina se asocia íntimamente a la muerte, creando una visión dantesca: “[f]ue en [la ciudad cubana de] Mariel donde visité la mansión de los reconcentrados. Al lado de una playa sucia, de aguas lívidas e inmóviles que exhalaban miasmas homicidas, alzábanse los sórdidos barrancones de tostadas palmeras. Reinaba silencio de cementerio: ni una voz, ni un gemido. El mar dormía hipnotizado bajo los inmensos haces ígneos que el sol del mediodía le enviaba. De la tersa superficie opalina brotaban vivísimas refracciones, áureo chisporroteo de hirviente metal que hería los ojos y aumentaba el cansancio del espíritu. Cuando llegué a este paraje de pesadilla y maldición, me detuve para escuchar. ¡Ni un rumor del mar, ni un suspiro de los hombres! Sólo barrunté en la cara el tácito pasar de un vaho caliginoso y repugnante. Era la muerte, callada e invisible soberana de la vasta necrópolis, que me azotaba desdeñosa el rostro”. Vid. Ciges Aparicio, Manuel, *El libro de la vida trágica...*, op. cit., p. 127.

capítulo, al escapar del calabozo, Lena comienza a correr hasta “no dar más de sí mismo”, y al detenerse para ubicarse en pleno campo, siente frío, ya que “[l]a camisa y el traje de mecánica estaban empapados de sudor y se le adherían al cuerpo” (Ciges Aparicio 2003: 18).

De la misma manera, es significativo el hecho de que es la humedad –unida al frío, en este caso– la que desata la violenta tos que lo seguirá y fustigará a lo largo del relato; es el primer ataque que presagia su trágica muerte al final del relato debido a la tisis. El desventurado poeta prosigue su camino hacia la libertad, pero “[h]acia la mitad de la marcha le atacó la tos seca y tenaz que por primera vez sintió una noche bajo los puentes de Turia, allá en Valencia, buscado por la policía en víspera de su primera emigración” (Ciges Aparicio 2003: 18)⁴.

Más adelante, una vez llegado a París, el agua se convierte en una suerte de arma letal, ya que el vate español se encuentra con una “[...] llovizna helada [que] sintió en el rostro como puntas de cristales” (Ciges Aparicio 2003: 24). La lluvia será, en efecto, el primer obstáculo para Lena, que se encuentra en París sin paraguas y sin dinero, y se ve forzado, por tanto, a continuar su camino a pie hasta llegar a la casa de un conocido ex-revolucionario: “[e]n el [boulevard] de Poissonnière recomenzó a llover más fuerte. En el de San Martín tuvo que detenerse empapado. Todo era humedad abajo, agua en el aire, hielo en su sangre; pero sus pómulos ardían y la tos seca le apretaba la garganta” (Ciges Aparicio 2003: 25-26)⁵. La lluvia fustigará sin piedad al malogrado vate, obstaculizando su visión: “[...] el chispeo se convirtió en lluvia y, al llegar a [la plaza], el agua caía a grandes duchas, inundándole el rostro e impidiéndole ver” (Ciges Aparicio 2003: 38).

La visión del agua como elemento amenazador o destructor también se manifiesta en el hecho de que el Sena se ofrece como una tentación al suicidio cuando el protagonista se siente abatido. Dicha inclinación a la sustancia líquida aniquiladora no debe extrañar, ya que, como señala Bachelard, “[e]l agua es también una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales” (Bachelard 2005: 78)⁶.

4 Otra vez, el narrador insiste en la connotación negativa del agua, ya que se asocia la tos sofocadora y el recuerdo amargo del primer exilio al puente del río Turia, insistiendo el narrador en el hecho de que fue cerca del agua donde Lena sintió por primera vez la tos que anunciará su muerte.

5 Más adelante en la narración, el jefe de la Editorial Iberoamericana, Daniel Hervás, le pregunta si se siente enfermo, a lo cual Lena responde, “[e]s la humedad... He recibido tanta agua desde ayer...”. Vid. Circe y el poeta, op. cit., p. 44.

6 Aquí no podemos evitar mencionar la célebre novela de Miguel de Unamuno, San Manuel Bueno, mártir (1930) y, más específicamente, una escena donde el agua del lago representa esa “invitación a morir”: “¡Y cómo me llama esa agua con su aparente quietud –supuestamente confiesa el sacerdote al hermano de Ángela– [...] ¡Mi vida, Lázaro, es una especie de suicidio continuo, un combate contra el suicidio, que es igual [...]”. Vid. Unamuno, Miguel de, San Manuel Bueno, mártir, op. cit., p. 147.

Las alusiones al suicidio son múltiples: “[a]l cruzar el Sena detúvose un momento sintiendo la mortal fascinación que su verde corriente ejerce sobre los desesperados [...]” (Ciges Aparicio 2003: 25). Más adelante, cuando un panadero le niega una rodaja de pan al pagarle Lena con un falso franco, éste “[...] entrevió el río de las verdes aguas cautivadoras; pero aquel blando lecho estaba muy lejos” (Ciges Aparicio 2003: 36). En otra escena, cuando el poeta español se dirige hacia la Editorial Iberoamericana, considera la posibilidad de arrojarse a las aguas del Sena si no le entregan alguna traducción para subsistir. Él mismo reflexiona de manera casi jocosa: “¿[e]n cuál de sus brazos líquidos le recibiría el río, si dentro de algunos minutos le reservaban una acogida adversa?” (Ciges Aparicio 2003: 39)⁷. En fin, las aguas del Sena, seductoras como las formas femeninas, lo atraen por un tiempo, como el canto de las sirenas: cuando el jefe de la editorial le ofrece traducir una obra de Terencio, éste recuerda de que las casas editoriales no suelen pagar hasta que se entrega el trabajo finalizado, por tanto, decide en ese momento que “[...] sus cuentas estaban echadas: se arrojaría al río con Terencio” (Ciges Aparicio 2003: 45). Una vez que su suerte mejora, el vate intenta no contemplar las aguas verdes y atrayentes del Sena, que le alargan los brazos casi maternos para ahogarlo en su seno: “[p]ensando en la Señora Luna descendió por el bulevar Saint-Michel, cruzó el puente sin querer mirar las aguas verdes del Sena y se fue a la Samaritana [...] Desanduvo el camino; corazón rencoroso, ni siquiera se dignó de mirar al río [...]” (Ciges Aparicio 2003: 47).

Un Sena simbólico vuelve a amenazar con inundar la capital, en una escena que se desarrolla durante la Nochevieja. Así Lena, en tono festivo, declara que

[u]n Sena de champaña empieza a desbordarse por París, y es natural que el barrio también se anegue. Entre tanto naufrago, es probable que alguno bruce buscando la tabla de salvación y se agarre a ustedes [las amigas de Sara: Alicia y Julia]. Ninguna autoridad podrá evitar, y yo me pondría en ridículo si inhumanamente quisiera impedirlo. Pero en este gran naufragio no se ahoga nadie, y ustedes sólo sufrirán algún abrazo, siempre seguido de un beso (Ciges Aparicio 2003: 108).

Si bien el Sena parece representar para el malogrado vate una *vía de escape* a su realidad vital, el mar abierto le causa una terrible sensación de ahogo y de malestar físico y psíquico. Ahora bien, es lícito preguntarnos: ¿Cuál es la causa de esta sensación negativa en nuestro protagonista? Una inferencia apresurada nos llevaría a pensar que Ciges se sirve aquí de un simbolismo superficial; Lena sentiría así un malestar físico y psíquico debido a que el mar,

7 La asociación que se establece entre el agua y el elemento femenino aquí nos parece interesante, ya que la imagen del cuerpo de agua que le extiende los brazos no puede ser sino la imagen de la madre que invita al hijo a volver al calor y seguridad de la cavidad uterina, lugar donde ya nada puede hacerle daño.

[en] su sentido simbólico corresponde al del 'océano inferior', al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. 'Volver al mar' es como 'retornar a la madre', morir (Cirlot 1997: 305).

No obstante, cabe destacar aquí que no solamente el mar ha sido considerado a lo largo de la Historia esa "fuente de la vida y el final de la misma": todas las masas de agua tienen las mismas connotaciones simbólicas. Como señala Bachelard, el agua en general puede mezclar sus "símbolos ambivalentes de nacimiento y de muerte" (Bachelard 2005: 121). Como hemos dicho más arriba, el agua en esta novela se asocia a la muerte y, por consiguiente, a lo maternal, a lo femenino. Mientras el Sena le alarga sus maternales brazos líquidos para ahogarlo, el mar tiene un efecto físico y real sobre el poeta: "[a] veces se le apretaba el pecho como si le faltase aire, y estas sofocaciones las atribuía a la proximidad del mar" (Ciges Aparicio 2003: 170). Más adelante,

[a] medida que se acercaban al Canal de la Mancha, Lena recibía en su pecho la influencia oceánica. Respiraba con dificultad. El avance por los húmedos campos célticos, en que se densificaban las nieblas, le inundaba de tristeza. Sentía gran sopor y una disminución de energías físicas y espirituales (Ciges Aparicio 2003: 202)⁸.

Ese terror que le inspira el agua marina, asimismo, se hace patente una mañana durante su estancia con Sara en las costas bretonas, cuando "[a]l amanecer, comenzó el retorno del mar y el ruido de su invasión le infundía inexplicables terrores. Hacia las ocho salió a la terraza. Las aguas cubrían las arenas batiendo la costa de Avranches. Viéndole pálido, Sara propuso suspender el viaje [...]" (Ciges Aparicio 2003: 203)⁹.

El mar, como vemos, se convierte en un ente amenazante, que lo afecta a nivel inconsciente, y cuya nefasta influencia se manifiesta en síntomas somáticos. Merece la pena detenernos aquí para demostrar que el miedo irracional que Lena siente al encontrarse cerca del agua se debe a las *ensoñaciones* luctuosas que le inspira el elemento líquido. Efectivamente, si tenemos en cuenta el hecho de que la *imaginación material* del río Rance recrea el simbolismo de Caronte en las páginas de la novela que nos ocupa, entonces comenzamos a comprender la aprensión de Lena hacia toda masa de agua. Las siguientes palabras escritas por Bachelard a propósito de lo que él denominó *complejo de Caronte* nos parecen esclarecedoras al respecto: "[...] la función de un simple barquero, desde que aparece ubicada en una obra literaria, queda fatalmente tocada

⁸ Hay que señalar a estas alturas que los efectos negativos del agua y de la humedad sobre el poeta no se deben simplemente a la tisis de la que padece, sino que tiene además un efecto sobre su espíritu, ya que lo llenan de una tristeza insondable.

⁹ Comprobamos una vez más que el agua tiene un efecto directo sobre su espíritu; en este caso, le infunde "inexplicables" terrores.

por el simbolismo de Caronte. Aunque haga el simple cruce de un simple arroyo, contiene el símbolo del más allá. El barquero es el guardián de un misterio" (Bachelard 2005: 106).

Valorada a la luz de estas palabras reveladoras, la escena que se desarrolla en el capítulo XXI –en un barco que transporta a Lena sobre las aguas del Rance hacia la casa de Sara-Circe (que el poeta asocia directamente a la muerte)– cobra una dimensión más profunda, que se tiñe asimismo de tonos sombríos: "[c]uando llegaron al barco, la cubierta estaba llena de excursionistas. Muchos llevaban libros, álbumes y aparatos fotográficos [...] El barco desatraco sin ruido y fue avanzando suavemente hacia la puerta terrestre. Luego prosiguió su marcha entre las dos márgenes de esmeralda empujado por la marea [...]" (Ciges Aparicio 2003: 205).

No es de extrañar, por consiguiente, que al encontrarse flotando sobre estas aguas funestas, los pensamientos de Lena estén dirigidos al Último Viaje: "[l]a muerte se le identificó con el sueño, y el sopor que le inundaba era como una disminución de vida y un avance sigiloso hacia la quietud inalterable" (Ciges Aparicio 2003: 206); "Lena comprendió que sólo para morir podría vivir en la casa de Sara" (Ciges Aparicio 2003: 207). Comprobamos que el agua –en cuanto elemento material (y maternal)– es un factor determinante en las ensoñaciones luctuosas del vate.

Nos interesa aquí detenernos en otra curiosa escena que se desarrolla en el capítulo XXI y que arroja luz acerca de esas ensoñaciones bachelardianas. Lena, una vez que se encuentra en San Malo, se detiene para contemplar la tumba del escritor francés Chateaubriand que, como se sabe, se encuentra cercana al mar. De repente, el vate comienza a sentir un terror inexplicable al observar que "[e]l mar cubría la tumba, y en su lenta retirada iba surgiendo la cruz. Luego empezó a descubrirse la losa marmórea. El poeta pensó en el cuerpo tendido y fue víctima de una alucinación, viéndose él mismo preso en la cavidad e inundado de agua amarga... ¡Se ahogaba!" (Ciges Aparicio 2003: 204)¹⁰.

Es evidente aquí la identificación del agua con el sentirse ahogado, que podemos interpretar como presagio de la muerte próxima de Lena, que volverá a la nada. Además, en términos psicoanalíticos, este terror al agua se podría interpretar como

¹⁰ Podemos interpretar asimismo la reacción de espanto de Lena frente a dicha cavidad como la "reacción masculina ante la visión fisural y de hueco del sexo femenino" que desde tiempos inmemoriales produce vértigo y rechazo en el hombre. Vid. Vilarós, Teresa M., Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad..., op. cit., p. 10. Asimismo, nos parece muy interesante aquí citar las palabras de Ramón Gómez de la Serna, que asocia explícitamente la mujer al agua, reviviendo el mito del nacimiento de Venus: "[l]a mujer es una cosa lagunícea, una última ocultación de la espuma o saliva del mar, algo así que despierta el deseo hipertenz de encontrar la escondida rana del placer. Cumplido su oleaje ha cumplido esa llamada a uno mismo que hay en su contacto y que no se puede encontrar por otro camino, pues sólo está en ese pozo que atrae y ahoga y en cuya profundidad se repite su forma como si estuviese enterrada en serie su propia estatua". Vid. Gómez de la Serna, Ramón, Automoribundia (1888-1948), op. cit., p. 428.

aprensión hacia lo femenino, como venimos diciendo, ya que el agua nos remite al útero y, más específicamente a la bolsa uterina, que actúa como un aislante físico, pero también simbólico, ya que representa un estado de inconsciencia, una suerte de limbo de la existencia humana. Podemos afirmar, de esta manera, que en esta obra se funde y se confunde el elemento femenino con el agua¹¹. No sorprende, por ende, que el poeta “[vuelva] a horrorizarse pensando en la tumba de Chateaubriand. Él no deseaba sentir la conciencia póstuma de contemplar el Océano [sic] desde una costa, ni que las olas rodasen sobre su sepulcro [...]” (Ciges Aparicio 2003: 206)

No obstante, si nos atenemos a las ideas postuladas por Bachelard, notamos que no es solamente la asociación del elemento líquido a lo femenino lo que aterra al protagonista cigeano. Si tenemos en cuenta que la primera imagen que salta a la mente del poeta es aquella del escritor francés “tendido”, “preso” en la losa marmórea, entonces entendemos que no es la muerte misma la que horroriza a Lena, sino más bien el hecho de que el autor romántico no pueda realizar el viaje hacia el más allá, ya que se encuentra *atrapado* en una caja de mármol que le impide disolverse en la sustancia marina y primordial. Chateaubriand, en el subconsciente de Lena, estaría, así, *dormido*, preso en las “aguas amargas” (Ciges Aparicio 2003: 204), ya que como señala Bachelard, “[d]espués de los funerales [los muertos] son, para el inconsciente, ausentes, es decir, durmientes más escondidos, más encubiertos, más adormecidos” (Bachelard 2005: 89). Lena, por el contrario, “[...] no deseaba sentir la conciencia póstuma de contemplar el Océano [sic] desde una costa, ni que las olas rodasen sobre su sepulcro [...] Morir en estos prados nemorosos donde seres y cosas perdían su individualidad se le antojaba disolverse en ellos y vivir en todo sin la angustia de fallecer” (Ciges Aparicio 2003: 206).

El poeta español, de esta manera, rechaza una muerte *a medias* –Chateaubriand es, al fin y al cabo, un muerto *durmiente*–, prefiriendo el tipo de muerte que desearía para sí: una muerte *total*, que podríamos describir con las siguientes palabras de Bachelard: “[d]esaparecer en el agua profunda o desaparecer en un horizonte lejano, asociarse a la profundidad o a la infinitud; tal es el destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas” (Bachelard 2005: 24).

Por último, espiguemos dos ejemplos más, donde el agua aparece como signo fatal. En el capítulo VI, Lena, ebrio y enfermo, se dirige en automóvil hacia el hotel donde está alojado, después de haber visitado una cueva de *apaches* con Sara, y siente que oscila “[...] entre el letargo y la vigilia, [y] figurábase luchar con desesperación y denuedo en

11 Como señala Juan Eduardo Cirlot, la asociación del agua al elemento femenino se remonta a tiempos inmemoriales: “[e]n los Vedas, las aguas reciben el apelativo de *mâtrita-mah* (las maternas), pues, al principio, todo era como un mar sin luz. En general, en la India, se considera a este elemento como el mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche, sangre”. Vid. Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 68.

el centro de las aguas que rodaban sobre su cabeza. A veces emergía de ellas, viendo alzarse Nuestra Señora a su izquierda y la Morga detrás” (Ciges Aparicio 2003: 69).

En este pasaje, se asocian los líquidos corrosivos que había ingerido el poeta con las aguas *venenosas* y tentadoras del Sena, como hemos visto más arriba. Es interesante señalar que el sentimiento de ahogo se agudiza conforme avanza la narración, y la enfermedad del mismo empeora. El sentimiento de ahogo y asfixia se convierte así en *ritornelo* agobiante, que nos remite a la interpretación negativa del agua como ente amenazador, como encarnación líquida de la madre-muerte, que acecha a nuestro protagonista en cada rincón y a cada instante.

Por último, hay que hacer notar que en otra ocasión, durante una secuencia que se desarrolla a manera de *flashback* (cap. XV), un joven Lena, junto a un tal Bernabeu, consiguen agitar al pueblo de Valencia, para conseguir que se hiciera huelga ese día como en otras ciudades españolas. Los dos amigos comienzan a hablar a grandes voces, atrayendo a varias personas que se unen a ellos y piden a los comerciantes cerrar sus negocios y unirse a la huelga general. En este caso, Ciges hace uso del tema del agua para referirse a la masa de gente inconsciente que se reúne en torno a los dos jóvenes revolucionarios. Nótese el uso de los vocablos relacionados con el agua para expresar el desbordamiento de la caótica situación:

[e]l río había salido de madre y era imposible evaluar ahora su caudal. Por el mercado avanzaba una corriente confusa y lenta, y sus orillas se confundían con el público movedizo, fluente y denso, que no sabía si pugnaba por empantanarse o por incorporarse al curso central. Era preciso que las aguas populares se encauzasen [...] (Ciges Aparicio 2003: 150).

Es interesante señalar que aquí también el agua refleja las fuerzas ciegas e impulsivas de las masas populares, las cuales, según el narrador, son fácilmente manipuladas. Una vez más, vemos que el uso de la imagen del agua aquí responde a connotaciones negativas, en cuanto el agua representa lo primigenio, lo instintivo, en oposición diametral a la razón y a la reflexión, facultades éstas que nuestro autor apreciaba sumamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G., *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Cansinos Assens, R., Rafael, *La nueva literatura*, tomo IV, *La evolución de la novela (1917-1927)*, Madrid, Páez, 1927.
- Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- Ciges Aparicio, M., *Circe y el poeta*, Madrid, Siete Mares, 2003.

----, *El libro de la vida trágica. Del cautiverio*, edición de Cecilio Alonso, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1985.

Gómez De La Serna, R., *Automoribundia (1888-1948)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948.

Vilarós, T. M., *Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad. Lectura parcial de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1995.

Unamuno, M., *San Manuel Bueno, mártir*, edición de Mario Valdés, Madrid, Cátedra, 2003, 24ª edición.

LA VISIÓN Y LA CONFIGURACIÓN A TRAVÉS DEL DESTELLO POÉTICO EN EL POEMA “SETENTA VENTANAS ITINERANTES” DEL POETA KURDO SHERKO PEAKS

*THE VISION AND CONFIGURATION THROUGH THE POETIC FLASH IN THE
POEM “SETENTA VENTANAS ITINERANTES” BY THE KURDO POET SHERKO
PEAKS*

Adnan Abdul Hamid Kadhim, Sanaa Shalan
University of Jordan



INTRODUCCIÓN

Este trabajo es un intento de estudiar detalladamente el poema titulado «Setenta ventanas itinerantes» del poeta contemporáneo iraquí de origen kurdo Sherko Peaks, de forma y contenido a través de la técnica del destello poético que presenta las rachas poéticas en estrofas cortas resumidas basadas en la intensificación para dar la imaginación del poeta acerca del universo en todas sus manifestaciones tanto las similares como las contradictorias, basándose claramente en la paradoja en su poema para provocar la sorpresa necesaria para la continuación vital del texto poético utilizando un tiempo circular interminable, y finalmente triunfa para la mujer contra el poder depresivo que la enfrenta. Y así, hace del poema un equivalente objetivo a su existencia, y luego, a través de él, nos lleva a detenernos ante su experiencia en la vida a través de su propia visión acerca de la vida, el universo y el ser humano.

EL POEMA DEL DESTELLO ES UNA ESTRUCTURA ARQUITECTURAL QUE RESUME EL UNIVERSO

Sherko presenta en su poema «setenta ventanas itinerantes» su visión acerca de la vida, el ser humano, los conflictos y la existencia, a través de una combinación poética arquitectural que se reduce en el juego de la forma a través del poema del destello, cuyo arquitecto utiliza piezas de mosaico, cada una de ellas enfoca la luz sobre una de las escenas de la vida para terminar ofreciendo su visión completa acerca de la vida incluyendo todos sus problemas y dilemas, y de esta manera puede, con una rara habilidad, crear de las partes un todo coherente, y hacer de la heterogeneidad un similar que puede dividirse sobre todas las partes, y al mismo tiempo ofrece una aventura formal que presenta la idea épica a través de una nueva técnica, es la forma del poema destello que detalla para globalizar, resume para elaborar, y simboliza para hacer entender, estas formas alcanzan setenta destellos poéticos sobre todas las escenas de la vida, el universo, la estética y lo intelectual que Sherko ve en su poema, tal vez la septuagésima cifra es la puerta de entrada a descifrar las codificaciones de este poema, pues, el número setenta es una extensión del número siete, cifra convocada por Sherko para invertir sus sombras legendarias, intelectuales y religiosas; puesto que el número siete es uno de los números más importantes en las creencias y mitos, y tiene una fuerte relación con los talismanes de la magia, porque este número es el número de la plenitud. Muchas de las manifestaciones del universo y los rituales religiosos son siete: los cielos son siete, las tierras son siete, las montañas son siete, los mares son siete, la edad de la vida terrenal es de siete años mil años, los días de la semana son siete, los planetas son siete, las vueltas alrededor de la Meca son siete, hacer la distancia entre Safa y Marwa siete veces andando, apedrear al satán con siete piedras, las puertas del infierno son siete, y sus grados son siete, el examen del profeta José (la paz sea con

él), fue meterlo en la cárcel durante siete años, y su interpretación del sueño del rey de Egipto, fue siete años de abundancia de alimentos y siete años de sequía «El rey dijo: he visto siete vacas carnosas comidas por otras siete flacas» (Sagrado Corán, Sora, Yousuf: versículo 46.), y la dignidad del Profeta Mahoma (la paz sea con él), fue de siete versículos: «Y, en verdad, te hemos dado siete versículos y el sublime Corán» (Sagrado Corán, Sora, Alhijr: versículo 87), y del número siete se deriva el número quince que representa los siete cielos y las siete tierras con el Centro, así como el número de los días del mes lunar que son siete multiplicados por cuatro, y la duración del embarazo es de cuarenta semanas, y también los números relacionados con el número siete como setenta, setecientos y siete mil, y decían antiguamente: «la vida son siete días cada día es por mil años» (AJINA, 1994:198).

Desde esta perspectiva legendaria del número siete, podríamos alegar que las setenta ventanas representan un espacio intelectual, psicológico, existencial y geográfico que cabe para todo el universo, y lo expone a través de unos destellos seleccionados, puesto que la retórica en esta situación requiere concisión, intensificación y alusión, porque no caben los detalles y revelaciones en este caso, donde caben la visión, las interpretaciones y comprensión, y por lo tanto, el poeta se deja a sí mismo en primer lugar y al receptor en segundo lugar, irse lejos en sus interpretaciones y su comprensión para formar su propia imagen acerca de este mundo confuso y lleno de visiones, configuraciones, semejanzas, contradicciones e interpretaciones.

LA PARADOJA COMO HERRAMIENTA DE SORPRESA

Desde el umbral del título, Sherko nos sorprende con tal paradoja que habita en el título del poema y extiende al resto de su cuerpo; la ventana, aquel objeto rígido y silencioso se convierte en una acción cinética personificada capaz de desafiar el silencio y la inercia, y pasear por los rincones del mundo, para ver lo que no pueden ver los objetos y observar el acto humano, cosa que mucha gente no puede hacer, como si la ventana se hubiera convertido en un equivalente objetivo de comprensión, percepción y descubrimiento. Sherko nos sorprende con esta realización técnica que permite a la ventana convertirse en un ser conocedor capaz de moverse de un lugar a otro, y de un tiempo a otro, para ser una herramienta de detección, verdad y conocimiento en varios niveles.

La acción cinética que caracteriza la ventana, es decir la ventana del poema, no es más que un acto de libertad en todas sus manifestaciones ilustrativas, reveladoras y experimentales. Y el receptor puede darle las interpretaciones que quiera si puede justificar estas interpretaciones.

La paradoja es la que da la experiencia y sabiduría en este poema. Pues, la nieve no ve su final en su fusión como es bien conocido, sino ve en su capacidad de dar, una extensión de su vida, y de esta manera, el poeta, nos exige a todos que seamos capaces de hacer lo mismo que la nieve, dar y crear de la nada la filosofía del saber:

La nieve dijo:
escriba con claridad, como soy yo!
Y en la fusión, sé como yo,
y sonda las profundas depresiones
para hacer los ríos y los mares como hago yo. (Peaks, trad. 2009: 15).

Aunque todo el mundo se pierde buscando su objetivo en la tierra, el poeta lo encuentra entre los pechos de su amada, y ve la casa oscura cuando todas las luces están encendidas, porque está sin amor, pero cuando la amada vuelva, su casa se convierte en un hogar verdaderamente iluminado, pues, la paradoja aquí es la que determina el valor del descubrimiento y de la verdad que se manifiesta en que la felicidad está relacionada con los seres queridos y no con los tiempos ni lugares:

Esta noche todas las luces están encendidas
pero mi casa sigue estando oscura
¿Por qué no vuelves... por qué?
Esta noche todas las luces están apagadas
pero mi casa está iluminada
¿A caso, has vuelto? (Ibid: 16).

La paradoja también muestra el valor del saber, mientras que el silencio y la quietud acompaña la ignorancia, el acto del descubrimiento acompaña los problemas y las angustias:

Incluso el torbellino
escribe poemas
a veces escribe llanuras enteras
pero cuando empiezas a leerlas
el polvo te ciega
y te cubrirán las hierbas y la tierra. (Ibid: 18).

Si bien las criaturas se enorgullecen de sus hecho innatos incluso cuando son malos, nos encontramos con que el acto de la vida siempre acompaña a quien trabaja para empujar la rueda de la vida hacia delante, a quien se le otorga la eternidad sin que él la busque, puesto que la eternidad es siempre el logro de los que trabajan honestamente:

Pero después de ellos, vino un pájaro que no tiene fuerza ni garras
llevó con el pico una semilla
la plantó al pie del árbol asesinado
y se puso a cantar durante unos momentos

una triste canción
para la gacela
sin ninguna jactancia ni orgullo de su bondad. (Ibid: 21).

El poeta es capaz de encontrar la verdad en el juego de sus múltiples paradojas, si bien puede resumir el universo con todos sus espacios en un puñado de tierra, pues, puede resume todo el mundo en los ojos de su amada:

En un pequeño puñado de tierra
veo la tierra con toda su amplitud,
en tus ojos
veo el cielo entero. (Ibid: 23-24).

EL TIEMPO CIRCULAR EN EL POEMA

Sherko utiliza el tiempo en sus tres dimensiones, pasada, presente y futura, y habla siempre del tiempo en toda su extensión, él dice: hoy, el ayer, el futuro, y una vez, refiriéndose a todos los tiempos, y por lo tanto proporciona un tiempo mítico circular sin fin, es el mismo tiempo periódico que se encuentra en forma de realidad antropológica en todas las civilizaciones antiguas, y se basa en la posibilidad de repetir el tiempo con actos ejemplares sagrados y simuladores de un primer acto sagrado. «Este tiempo no es diferente del primer tiempo de las leyendas de la creación, porque las leyendas de la creación implican que la creación siempre es un acto renovable» (Ajina 1994: 194).

La leyenda tiene su propia idea del tiempo, una idea que contradice el uso real, físico e histórico del tiempo, puesto que «la mitología considera el tiempo como una serie de acontecimientos que no terminan, pero la idea del tiempo mítico se basa en la encarnación» (Ghuloom 1992: 279). El tiempo mítico según Ernst Cassirer es un tiempo «biológico que el hombre primitivo estima como distintas etapas esenciales de la vida. Pues que, los fenómenos temporales que representa la naturaleza como la sucesión de las estaciones del año, los movimientos de los cuerpos celestes y otros, son signos de un plan ficticio similar al plan de la vida humana y la vida de la naturaleza» (NORTHROP, trad. 1980: 36).

«El tiempo mítico es un tiempo absoluto que se puede recuperar, repetir y volver a su principio a través de los rituales, ya que la práctica de los antiguos rituales trasciende el tiempo, sobrepasa la historia, y restaura el tiempo mítico antiguo» (AJINA, 1994: 194). «El tiempo mítico es el tiempo de los comienzos y del retorno eterno, es un tiempo sagrado que no reconoce las barreras» (Ibid: 195). De ahí surge la santidad del tiempo legendario, ya que restaura un tiempo muy lejano que es el de los primeros comienzos considerados por su gente como recuerdos inmortales, siempre presentes, y «esta



creencia les da a algunos días y fechas un carácter santo a pesar de que aquellos días y fechas no son sagrados en sí» (KHALIL, 1980: 73).

Tal vez, vigilar el movimiento de las estrellas y la sucesión de la estaciones, es lo primero que inspiró al ser humano la mitología y la inmortalidad del tiempo, y lo estimuló a ascender al mundo superior, que regula estos movimientos y sucesiones, para que el ser humano pueda vivir en la tierra, así como su nostalgia al primer tiempo de la creación, al que le dio un carácter sagrado y mítico, y que seguramente, no es el tiempo presente sino es el tiempo de la primera creación que se repite como si fuera un tiempo de sueño». (Ibid: 74).

Cuando Sherko determina el tiempo diciendo:

Hoy, en esta ciudad, hoy
hay una nube muchacha
antes de llover, se lanzó
desde encima de un balcón verde, (PEAKS, trad.: 15).

El poeta hace una alusión a todos los supuestos tiempos que se parecen al realizar el mismo acto criminal que lleva la nube a lanzarse desde el cielo, ya que el cielo, al contrario de su naturaleza, cerró sus puertas en cara de esta pobre nube, y por lo tanto, el acto formal de la lluvia se convierte en una extensión del acto de la injusticia que lleva al ser al suicidio como protesta contra este comportamiento contra él, el tiempo aquí es el portador continuo de este comportamiento cuya fealdad se manifiesta en que los pies pisotean esta bendita lluvia que baja del cielo para cultivar flores. ¿A caso, no se parece ese comportamiento a todo acto injusto que viola todo lo sagrado, y echa a perder todo lo bello? Y así, el tiempo sería el portador constante de este acto atroz.

Y cuando dice:

Era una noche iluminada brillante,
su collar se rompió de repente,
todos estábamos buscando por debajo de las mesas, (Ibid: 15-16).

Quería decir que todas las noches que están relacionadas con el acto del saber son brillantes y capaces de abrirse al conocimiento verdadero de las cosas lejos de las formas estereotipadas, y mientras que los asistentes se sumergen en la búsqueda de granos Insubstanciales, el poeta comienza a buscar el grano más bello que tiene su amada, que es el que «duerme entre sus pechos» (Ibid: 16).

Y cuando Sherko utiliza el tiempo fuera de la limitación, lo relaciona con el caso, para decir que es un tiempo repetido y renovable que puede realizarse en todo momento:

Érase una vez,
en el camino de mi libro de poemas
se encontró uno de mis poemas políticos
con otro lírico
vi la primera echando fuego de su boca al hablar
mientras que, de la boca del segundo salían
cascadas de Luna de miel, (Ibid: 16).

Esa «una vez» puede ser todas las veces en las cuales el hombre descubre que la política es una tortura infernal, y que el amor es el hueco más precioso del universo. Pues, el acto del tiempo en el poema, cualquiera sea su tiempo, pasado, presente o futuro, señala a su vez, la continuidad de la vida asociada con la filosofía del poeta acerca de la vida; cuando se reúnen los dos afluentes todos los días «descubren la misma verdad»(Ibid: 19), y «cuando oigo una mentira, quisiera tener los oídos sordos para siempre»(Ibid: 23), y «cuando un ser querido muere, estaría ciego y mudo en contra de mi voluntad»(Ibid: 23).

El poeta, finalmente se rinde al poder del tiempo que puede determinar la suerte y el destino, y así determina la suerte fatal de todas las cosas de acuerdo con su propia satisfacción:

Una canasta de canciones y mariposas
un montón de penas y luz de la luna
una bandada de besos temblorosos
una sala llena de crítica
Y lo puso todo delante de este tiempo
el tiempo dio
la canasta a los niños,
la segunda a los niños,
la tercera a los amantes,
y la cuarta a los políticos, (Ibid: 25).

DEFENDER A LA MUJER CONTRA LA AUTORIDAD DEPRESORA

El poeta critica el poder social que deprime a la mujer, especialmente en el Oriente, y cree que el principal responsable del despojo y la opresión de la mujer es el machismo, que a menudo se esconde detrás de la autoridad fantasma de la religión con el fin de confiscar la libertad y la felicidad de la mujer:

En este Oriente
he intentado esforzadamente poner
las palabras de «libertad y mujer»
en dos sillas, una junto a la otra
delante de un espejo, pero fue en vano
cada vez
viene la palabra sociedad



con su bigote tupido
con una alfombrilla de oración bajo el brazo
y se sienta en la silla en el lugar de la mujer, (Ibid: 26).

El hombre, según la opinión de Sherko es el primer responsable de la violencia y la injusticia contra la mujer:

El sauce es una mujer
la pateó un hombre de espalda
el hombre le agarró el pelo
el hombre montó sobre su cuello
y así que ya la ves curvada de espalda! (Ibid: 23-24).

Mientras que él declara su inocencia de todo tipo de injusticia machista contra la mujer, y se escapa de su ridículo desprecio, ve el mundo entero en su esposa:

En tus ojos
veo el cielo entero....
Acaso, qué es tu amor?
Yo no sé nada de él, excepto que es:
dos pupilas adicionales,
dos oídos y otros dos brazos, (Ibid: 24).

Sherko incluso presenta a la mujer como el equivalente objetivo de la vida, el conocimiento y la inmortalidad, y así la pone en su alto lugar, donde la igualdad entre los seres humanos es fuera del racismo de género:

Si no hubiera conocido estas oscuridades
no me habría convertido nunca en una linterna
pero el camino y la linterna
se encarnan ahora en tus ojos, (Ibid: 24).

LA POESÍA Y EL ACTO DE LA EXISTENCIA

Sherko presenta la poesía como el equivalente objetivo de su existencia, su importancia y su donación, y aún más, se presenta como el propio poema:

Ahora estoy fuera de las estaciones
ahora soy un poema
me registran el crepúsculo y el atardecer juntos, (Ibid: 19).

También dice:

Cuando la veo desde lejos
me convierto en unos puntos de dedos finos de una poema, (Ibid: 23).

Para él, la poesía es el resultado de los conocimientos y experiencias, es a través del amor conoció la poesía «a través del amor he tenido la oportunidad de encontrarme con la poesía» (Ibid: 22).

Y aún, la poesía para Sherko es la herramienta para purificarse de todos los pecados y vilezas:

Para refutar el odio
no tengo nada en el momento presente
más que la poesía
la extendiendo como un camino para la tolerancia y el amor, (Ibid: 25).

INTENSIFICAR LA NARRACIÓN EN FAVOR DE LA SABIDURÍA

Sherko, en su poema, recurre al juego de narración poética intensiva de historias cortas que tienden todas a cristalizar un aforismo en el que cree, y que quiere hacerlo llegar al receptor. A menudo se esconde detrás del símbolo construido en forma de cierre para todas las historias poéticas que presenta en estrofas cortas en forma de destellos a diferentes niveles: personal, natural y simbólico; y así nos presenta su experiencia con el regalo de su amada, en su poema:

Tu regalo era una corbata
y si por si acaso te molestaba
y te encolerizaba durante la conversación
tú, te quedabas tranquila y callada
pero esta corbata
en lugar de tus manos
me aprieta y casi me asfixia, (Ibid: 18).

El jardín también tiene su historia en este poema:

Cuando el jardín escucha
el susurro de las hojas caídas abajo
comienza a murmurar
Y convexo, narra la primavera de los recuerdos, (Ibid: 22).

En cuanto a los cuentos simbólicos, los presenta a través de historias de animales que fácilmente podemos aplicar a los humanos que eligieron el trato incorrecto con las realidades del universo, como lo encontramos en la historia del elefante, el león y el pájaro, que presenta Sherko en su historia poética resumida:

El elefante se jactó de su fuerza
que arrancó un árbol de las raíces con su trompeta,
El león se jactó de sus garras y uñas
que se abalanzó sobre una gacela,

Pero después de ellos, vino un pájaro que no tiene fuerza ni garras,
llevó con el pico una semilla,
la plantó al pie del árbol asesinado,
y se puso a cantar durante unos momentos
una triste canción
para la gacela
sin ninguna jactancia
ni orgullo de su bondad, (Ibid: 21).

Entonces, Sherko nos pone en una verdadera confrontación con su poesía narrativa o su narrativa poética, y se va, dejándonos la opción de la recepción, por su profunda creencia de que el escritor ofrece opciones y no las impone, y crea la verdad, y deja a la humanidad elegir el camino, este es el arte, su mensaje es iluminar el camino para aquellos que busquen la orientación, la verdad y la justicia.

NOTAS

Sherko Peaks es un poeta kurdo contemporáneo, nació en la ciudad de Sulaymaniyah, Kurdistán- Irak, en 1940. Sus obras creativas que trascienden (35) colecciones de poemas, mencionamos aquí las más importantes: El haz de poemas (1968), El palanquín del llanto (1969), Con las llamas calmo mi sed (1973), El crepúsculo (1976), la inmigración (1984), Espejos pequeños (1986), El Falcón (1987), El estrecho de las mariposas (1991), El cementerio de linternas, Una chica es mi patria (2011). Una selección de sus poemas ha sido traducida a varios idiomas internacionales como el inglés, el francés, el alemán, el rumano, el polaco, el italiano, el turco y el árabe. Ha logrado una fama mundial, y ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales. Su obsesión por crear cosas hermosas a través de la elegancia lingüística y el vocabulario fino, haciendo una revolución en la poesía moderna kurda, le valió un lugar distinto en el corazón del pueblo kurdo.

BIBLIOGRAFÍA

- Ajina, M., *Enciclopedia de los mitos árabes sobre la época preislámica y sus signos*, 2º tomo, 1ª ed., Beirut, Líbano, Dar Al-Farabi, , 1994, pp. 194-195, 198.
- Ghuloom, I. A., *El empleo legendario en la experiencia del cuento corto en los Emiratos Árabes Unidos*, El Cairo, Fusul, vol. 11, 1992, p. 279.
- Ibrahim, N., *Almufaraqa*, El Cairo, Fusul, vol. 7, 34/4, 1987, p.132.
- Khalil, A. K., *El contenido del mito en el pensamiento árabe*, 2ª ed., Beirut, Dar Al-Tali'a, 1980, pp. 73-74.

Northrop, F. & Others: *Myth and symbol: critical approaches and applications*, traducción de Jabra Ibrahim, 2ª ed. Beirut, Líbano, el Instituto Árabe de Estudios y Publicaciones, 1980, p. 36.

Peaks, S., *Textos Kurdo Modernos*, Traducción de Nawzad Ahmed Aswad, 1ª ed., Irak, Sulaymaniyah, 2009, PP. 15 -25.

Sagrado Corán, Sora, Yousuf: versículo 46, Sora, Alhijr: versículo 87.

ELIAS CANETTI E TONI MARAINI A MARRAKECH: UN VIAGGIO NELLA MEMORIA

ELIAS CANETTI AND TONI MARAINI: A JOURNEY INTO MEMORY

Mahmoud Jaran
University of Jordan

Raccontare una città, nella letteratura odepórica¹, presuppone comunemente una descrizione di ambienti, colori, odori e, possibilmente, dei suoi abitanti, della loro quotidianità fondata su principi socio-economici, culturali e linguistici. L'obiettivo dello scrittore, in questo senso, è quello di cogliere il legame che intercorre tra il passato e la modernità, ossia di ricercare quella catena spazio-temporale che determina i confini della memoria. Per cogliere tale legame, una volta nella città straniera, lo scrittore si serve di alcuni elementi quali: la questione dell'identità, l'indagine etnologica ed il teso rapporto che si instaura tra il soggetto narrante e l'oggetto narrato. Le due opere che si prenderanno in esame in questa sede dimostrano come la città divenga uno «spazio inter-medio», tanto per dirla con il critico indiano Homi Bhabha, dove l'identità ibrida del personaggio/narratore è in continua trasformazione². Si tratta di due autori decisamente lontani l'uno dall'altra, ma che si incontreranno negli stessi luoghi nei loro sentimenti: lo scrittore bulgaro di famiglia ebrea e premio Nobel per la Letteratura Elias Canetti; e Toni Maraini, una scrittrice italiana, femminista e studiosa del mondo maghrebino. L'approccio narrativo di entrambi al Marocco, in particolar modo a Marrakech e dintorni, non solo riscontra spazi inter-medi, ma li spinge fino a celare la propria *identità*.

Fondata nell'epoca della dinastia almoravide (verso il 1070), Marrakech divenne sotto il regno degli Almohadi (1147-1269) un crocevia commerciale ed un ricco centro di cultura, di filosofia e di architettura. La prosperità della città marocchina, capitale delle due dinastie, tuttavia non durò a lungo: con l'arrivo dei Merinidi al potere nel Nord Africa (1269-1465), Marrakech dovette infatti cedere il prestigio della capitale alla «città rivale» Fes. All'inizio del XVI secolo, Marrakech passò alla dinastia Sadiana che la scelse come capitale, dandole una vera rinascita culturale e architettonica. Da allora, l'alternanza di fasi di regresso e progresso interesserà la città fino ai giorni nostri: dal governo degli Alawidi, che fecero Meknes capitale, all'arrivo dei colonizzatori europei nel XIX secolo, epoca che rivide Marrakech centro di traffici commerciali, fino all'Indipendenza, ottenuta nel 1956, quando la sua popolazione aumentò enormemente, divenendo nei decenni successivi un'apprezzata meta per i turisti occidentali.

Le varie dinastie che governarono Marrakech non misero mai confini alla sua multietnicità: arabi, berberi, ebrei, europei ed africani subsahariani. Diversi accenni alla sua condizione multietnica sono presenti ne *Le voci di Marrakech* (1968) di Elias Canetti. Il diario di viaggio, che racconta il breve soggiorno di Canetti a Marrakech nel 1954, offre un affresco seminarrativo affollato da commercianti arabi, berberi, personaggi europei e da una famiglia ebrea indigena. Il primo ostacolo che incontra il romanziere bulgaro nella città marocchina è la lingua. Ciò non è dovuto al fatto che la mancanza di padronanza della lingua araba possa impedire la comunicazione con gli indigeni (egli usa infatti il francese come lingua franca quando si rivolge a questi³), ma perché il



linguaggio, come sostiene Iain Chambers, è il primo fattore ad ispezionare la memoria (Chambers 2003: 128). Da qui nasce l'idea canettiana di intraprendere, come prima tappa del viaggio, un'indagine linguistica atta a decodificare le emozioni, i desideri e le repressioni che costituiscono la memoria della città.

Già il titolo del diario, che contiene la parola «voce», suggerisce tale intento dell'autore⁴, così come lo suggeriscono altresì alcuni titoli dei capitoli. Si pensi alla serie di capitoli consecutivi, dal terzo al sesto, intitolati «Le grida dei ciechi», «La saliva del marabutto», «Casa silenziosa e tetti deserti». All'inizio de *Le grida dei ciechi*, Canetti rivela difatti la problematica linguistica, mettendola in relazione con la sua inesprimibilità dovuta alla distinzione che il racconto tenta di operare tra *lingua* e *linguaggio*:

Tento di raccontare qualcosa, ma subito ammutolisco e mi accorgo di non aver detto ancora niente. Una sostanza meravigliosamente lucente che non riesce a fluire rimane dentro di me e si fa beffe delle parole. Sarà per la lingua, che là non capivo e che ora, a poco a poco, deve tradursi in me? Si trattò di avvenimenti, immagini, suoni, il cui senso si formò allora, ma che non furono percepiti né definiti per mezzo delle parole, stanno al di là delle parole, e sono più profondi e più ambigui delle parole. (Canetti 2000: 27)

I ciechi che mendicano in piazza ripetendo eternamente il nome di Allah, unica parola araba che l'autore conosce, conducono Canetti a riflettere sul significato dei suoni «mille volte più impressionanti di quelli visivi» (Canetti 2000: 27), ed il ruolo che possano avere nell'esperienza mistica⁵. Tale esperienza si intensifica ulteriormente nel capitolo successivo quando Canetti incontra un mendicante marabutto intento ad assaggiare le monete che riceve dai passanti. Nonostante l'immensa tentazione di liquidare il fatto in una «nota esotica» (Canetti 2000: 35), l'autore percepisce che si tratta, invece, di una forma di linguaggio che il vecchio santone pratica per benedire i donatori.

Dal tetto della casa silenziosa dove alloggia, Canetti vorrebbe volentieri scoprire la realtà celata della città araba, ossia il mondo femminile. L'autore svela questo intento, tipico della tradizione orientalistica⁶, a più riprese nel diario. Già nel secondo capitolo Canetti trova affascinante la *velata* sfera femminile orientale: «In una società che tiene nascosto così tanto di sé, che agli stranieri cela gelosamente l'interno delle sue case, la figura e il volto delle sue donne» (Canetti 2000: 23). L'indagine linguistica fa sì che tale aspirazione non si limiti soltanto ad un aspetto voyeuristico teso a soddisfare un panorama visivo fiabesco, ma s'estende fino ad includere altresì la dimensione dell'udito. «Qui, pensavo, vedrò delle donne come nelle favole, da qui potrò guardare nei cortili delle case vicine e ascoltare di nascosto il loro affaccendarsi» (Canetti 2000: 41).

Non passerà molto prima che questo desiderio venga esaudito. Nel quinto capitolo «La donna della grata», la ricerca del linguaggio e l'esperienza mistica raggiungono l'apice, grazie all'incontro tra Canetti ed una sconosciuta marocchina, la quale s'affaccia dalla finestra della propria casa e gli rivolge la parola: «Disse molte frasi che scorrevano leggere, e ognuna di quelle frasi era fatta di parole carezzevoli» (Canetti 2000: 43). Lo scrittore, conquistato dal fascino del volto senza velo e soprattutto dall'«effetto sonoro» proveniente dalla finestra, prova una sensazione di carattere mistico, quasi religioso. Non a caso Canetti descrive quella donna come «un miracolo, un'apparizione» (Canetti 2000: 45)⁷. Benché l'autore non comprenda le parole della donna della grata e dei mendicanti ciechi, vi rimane un valore inestimabile per l'ignoto, l'ambiguo, il «gioco degli occhi». Ecco perché le pagine dedicate alle *situazioni* extralinguistiche superano quantitativamente e qualitativamente quelle delle scene dialogate e dell'ordinaria comunicazione in francese. È il *linguaggio* che prevale sulla *lingua*⁸.

I capitoli centrali (VII e VIII) sono dedicati alla comunità ebraica di Marrakech. Tale posizione *centrale* non rispetta necessariamente la cronologia del diario. Almeno due ragioni spingono a credere che questi capitoli siano volutamente disposti in una posizione centrale nell'opera di Canetti: la prima concerne lo stretto rapporto che lega lo scrittore con il quartiere ebraico (Mellah) di Marrakech, la piazza principale del quale viene denominata da lui «il cuore» (Canetti 2000: 67); la seconda riguarda, invece, la stessa comunità ebraica, descritta da Canetti in termini socioculturali come se fosse una via di mezzo tra gli indigeni orientali e gli europei. È vero che alcuni ebrei stanno nei suk «distesi pigramente come gli arabi» (Canetti 2000: 53), ma essi sono «vestiti all'europea» (Canetti 2000: 51).

La piazza battezzata «il cuore» diventa per Canetti il luogo della memoria per *excellence*. I riferimenti impliciti alle proprie remote origini spagnole e all'espulsione degli ebrei dalla penisola iberica nel 1492 consentono all'autore bulgaro di confidare al lettore non solo lo speciale affetto che egli conserva per questa piazza: «Da lì non volevo più andarmene, ci ero già stato centinaia di anni prima, ma lo avevo dimenticato, ed ecco che ora tutto ritornava in me» (Canetti 2000: 57), ma anche un alto senso di immedesimazione con il luogo della memoria che coincide con il luogo della storia: «io *ero* quella piazza. Credo di essere sempre quella piazza» (Canetti 2000: 57). L'assimilazione con l'altrove e con l'altro è ulteriormente intensificata quando Canetti svela l'unico nome indigeno del suo viaggio nella città: Elie, un giovane marocchino ebreo che accoglie lo scrittore a casa sua. I nomi somiglianti, Elias e Elie, e le origini identiche – entrambi ebrei sefarditi – rendono l'incontro piacevole e familiare. Da quel momento il viaggiatore bulgaro comincia a vedere la terra straniera e la sua gente come se si stesse guardando allo specchio.



Prevedibilmente, gli accenni alla comunità ebraica di Marrakech ne *Le voci* riguardano da vicino il vivere quotidiano degli ebrei nel bazar della Mellah. Se la varietà dei loro tratti fisionomici rappresenta il primo aspetto che un turista può notare, ciò non impedisce a Canetti di scorgere una caratteristica psicologica che li rende, in qualche modo, omogenei:

Comunque avevano tutti qualcosa in comune, e appena mi fui abituato alla grande varietà dei loro volti e delle loro espressioni, cercai di scoprire in che cosa realmente consistesse questo tratto comune. Avevano una speciale rapidità nell'alzare lo sguardo e nel farsi un'opinione sulla persona che camminava davanti a loro. Non *una sola volta* mi capitò di passare inosservato. (Canetti 2000: 52)

Non sorprendono la precisione descrittiva di un autore quale Canetti, né l'atteggiamento dei commercianti ebrei nei suoi confronti. D'altronde, benché agli ebrei fu conferita uguaglianza al pari dei musulmani nel Marocco postcoloniale, la minoranza ebraica, ed in particolar modo quella fetta appartenente alla classe borghese, si trovavano in uno stato incerto che oscillava tra il timore di essere discriminati e l'ansia di perdere alcuni privilegi concessi dalle autorità locali sia nel settore pubblico, sia in quello privato. Un autentico profilo sulla comunità ebraica borghese nell'era postcoloniale viene offerto dal libro *Morocco – Independant*, uscito nel 1961, di Rom Landau. L'arabista inglese, d'origine polacca, scrive:

Il Marocco è l'unico Paese nel mondo arabo dove gli ebrei potevano vivere senza essere mai costretti a lasciarlo. Sotto le autorità islamiche, per mille e duecento anni, fu permesso loro di praticare le loro preghiere e conservare le loro tradizioni ed i loro costumi. A differenza della maggior parte degli stati europei, in Marocco non emerse mai alcuna campagna antisemita. Vi furono nel passato alcuni casi di discriminazione, ma dall'Indipendenza in poi, gli ebrei vennero trattati al pari dei musulmani. Alcuni occuparono posizioni importanti nel governo. In ambito amministrativo, il numero degli ebrei che lavoravano come segretari e interpreti superava quello dei musulmani. Ciò è comprensibile, poiché la borghesia ebraica, nota per l'intelligenza istintiva, per il lavoro duro e per l'anelito all'istruzione, assicurava alle autorità un modello esemplare di funzionari. (Landau 1961: 238-239)

Un altro luogo che coglie nel segno la sensibilità di Canetti è Djema el Fna. L'origine del nome di questa piazza, situata nel centro della medina, è incerta. Secondo le fonti ufficiali dell'UNESCO, la quale ha nominato la piazza «Patrimonio orale e immateriale dell'umanità» nel 2001 grazie alla presentazione della sua candidatura da parte dello scrittore spagnolo Juan Goytisolo, il nome deriva dalla «moschea dell'annientamento» (Borghi 2006: 3). «Djema», infatti, significa «moschea», ma anche più semplicemente, «raduno»; quanto, invece, al termine «Fna», questo può riferirsi al concetto della «morte» (è, quindi, il posto dove si svolgono le pubbliche esecuzioni), alla «distruzione»

(in riferimento ad una moschea distrutta in epoca almoravide), oppure ad un «cortile esterno» (un largo spiazzo fuori dalla moschea)⁹.

In questa piazza si svolge gran parte della vita socioculturale dei cittadini di Marrakech. Se, come afferma Canetti nella sua opera monumentale *Massa e potere* (1960), i musulmani si riuniscono in quattro precise occasioni¹⁰, Djema el Fna rappresenta un'altra circostanza spazio-temporale di raduno per eccellenza. In questa piazza giungono ogni giorno venditori d'acqua, acrobati, ammaestratori di serpenti, dottori, dentisti, cantastorie. A quest'ultimi Canetti dedica un capitolo ne *Le voci* dal titolo «Cantastorie e scrivani», in cui emerge un'interessante riflessione metaletteraria, tipicamente canettiana¹¹, che mette a confronto la letteratura «di carta» e la tradizione orale. Appartenente alla prima categoria, lo scrittore bulgaro non solo ammette la superiorità dei cantastorie: «mi apparvero come fratelli maggiori e migliori di me» (Canetti 2000: 95), ma addirittura prova disprezzo per chi vive di letteratura, protetto da tavoli, porte e carta. Considerare i cantastorie come «fratelli maggiori» trova una sua giustificazione stilistico-estetica nell'ambito della storia della letteratura. Essi rappresentano per Canetti quell'elemento letterario che meglio garantisce la stretta relazione tra il passato e la modernità. Non a caso l'autore li vede come «un'enclave di vita antica, di vita intatta» (Canetti 2000: 95), come se fossero gli aedi omerici, i *hakawati* de *Le mille e una notte*, i cantori medievali, oppure i *griot* dell'Africa occidentale¹².

La «vita antica» e «intatta» dei cantastorie marocchini in piazza va di pari passo con la realtà, storicamente statica, che contraddistingue il commercio nel *suk*. Canetti osserva, a tal proposito, il contrasto tra la modernità (delle merci) ed il passato, rilevato nella forma antica di presentare le merci¹³. Il *giudizio* di Canetti, ciononostante, non va colto come facente parte di quella visione orientalistica che ribadisce, secondo Edward Said, l'immutabilità dell'oriente¹⁴. Si tratta, piuttosto, di un'osservazione più vicina alla concezione riguardante l'aspetto «preistorico» delle società pre-consumistiche che troviamo, ad esempio, nelle opere terzomondiste del poeta-regista italiano Pier Paolo Pasolini¹⁵. Canetti, come Pasolini, predilige l'antichità nelle relazioni sociali: ciò pare evidente nella distinzione che egli opera tra le leggi del *suk* marocchino ed il mercato europeo, tra il commercio come «arte antichissima» (Canetti 2000: 26) e lo scambio che rispetta «il prezzo fisso», dove «qualsiasi imbecille riesce a trovare le cose di cui ha bisogno» (Canetti 2000: 95).

Lo scontro tra tradizione e modernità nella Marrakech di Canetti, dunque, rompe l'armonia con il filone orientalistico che vede nell'oriente un mito. Lo scrittore bulgaro affronta questa tematica con uno sguardo realistico che dipinge la società marocchina, liberandola da comodi stereotipi e pregiudizi affrettati.

Nel capitolo intitolato «Shahrazad» (nome che rievoca il celebre mito de *Le mille e una notte*, ma ne *Le voci* si riferisce semplicemente ad un locale francese nella città vecchia



di Marrakech), Canetti illustra un aspetto fondamentale della città: il multietnicismo. Il bar francese è frequentato principalmente da francesi, americani, inglesi ed arabi: un nucleo multietnico in cui s'incontrano e si scontrano razze, lingue e religioni diverse. La modernità del locale, così come viene descritta da Canetti, si contrappone all'antichità delle piazze di Marrakech. Se in «Shahrazad» vige un'atmosfera di razzismo e intolleranza dettata da norme capitalistiche e da una «visione moderna» che custodisce il locale entro coordinate spazio-temporali ben precise, le piazze del centro storico, con la loro condizione che va oltre il tempo e lo spazio, rimangono, per Canetti, un modello esemplare di convivenza sociale e tolleranza. Nel bar francese si sussurrano storielle di matrimoni misti falliti, aneddoti fondati su pregiudizi razziali e notizie su arabi incivili e americani che vanno accolti con lo sfollagente (Canetti 2000: 121).

La presenza degli arabi in «Shahrazad» permette all'autore di tornare ancora una volta al conflitto tra modernità e tradizione nella società conservatrice di Marrakech. Egli scrive: «C'erano anche degli arabi i quali, però, erano vestiti all'europea oppure bevevano, il che bastava, ai loro occhi almeno, a renderli moderni e europei» (Canetti 2000: 112). Tale valutazione oggettiva (che si può scorgere nella frase «ai loro occhi») introduce inoltre un atteggiamento dell'autore che respinge tutti gli stereotipi esposti dalla signora franco-cinese Mignon, padrona del locale, la quale considerava «barbari» gli indigeni e gli americani. Canetti commenta questo comportamento così: «non ho mai trovato in nessuno pregiudizi così primitivi e incrollabili come in quella donna» (Canetti 2000: 113).

L'atteggiamento antirazzista di Canetti non sorprende i lettori, dato che la ricchezza contenutistica del viaggio a Marrakech è identificabile proprio nella ricerca di incontri con il maggior numero possibile di persone appartenenti a razze diverse ed a vari ceti sociali: arabi poveri (mendicanti) e arabi ricchi (frequentatori di Shahrazad), berberi, ebrei, francesi, italiani (Ginette), ecc. A tutti questi, però, Canetti cela le sue vere origini, limitandosi, per comodità, a dire di essere «inglese». Lo scrittore bulgaro, naturalizzato britannico, spiega questa scelta in questi termini: ««Dall'Inghilterra,» dissi «da Londra». Per non confondere la gente, mi ero abituato a semplificare così la mia risposta» (Canetti 2000: 71). Il vero motivo che induce l'autore a lasciare passare la questione della propria identità geografica, tuttavia, si potrebbe individuare nel fatto che Canetti, in questa sua indagine etnologica, non si considera un vero protagonista. I veri protagonisti sono gli abitanti del luogo, i loro costumi, le piazze di Marrakech (non a caso l'ultimo capitolo è dedicato alla grande piazza centrale), e soprattutto *i suoni* emessi dagli angoli più lontani di queste piazze. Notando un mendicante che si esprime soltanto con un lungo «a-a-a-a», lo scrittore conclude il libro ed il suo viaggio a Marrakech con queste parole:

Forse non aveva la lingua per formare la « l » di « Allah », e il nome di Dio si accorciava per lui in « a-a-a-a ». Ma era vivo, ed emetteva il suo unico suono con uno zelo e una costanza senza pari, lo emetteva per ore e ore fino a quando, nella piazza immensa, non restava che un unico suono, il suono che sopravviveva a tutti gli altri suoni. (Canetti 2000: 126)

Il viaggio nella memoria spazio-temporale ed il rapporto conflittuale tra tradizione e modernità in terra marocchina sono temi presenti anche in *Ultimo tè a Marrakech*, un diario di viaggio, uscito nel 2000, della scrittrice e poetessa italiana, Toni Maraini. Si tratta di una raccolta di quattordici racconti¹⁶ che offrono un ritratto socioculturale del Marocco contemporaneo, condito da squarci di vita quotidiana e da alcuni momenti narrativi che oscillano tra il dialogo (quasi sempre con « gente del posto ») e il monologo. Oltre al suo valore letterario, la raccolta si presenta come un'indagine sociologica colma di analisi e riflessioni che possono interessare una vasta gamma di campi interdisciplinari: dal femminismo alla teoria postcoloniale; e dalla politica ai cultural studies.

Se il viaggio di Canetti a Marrakech è stato breve, quello di Maraini in Marocco è durato trentatré anni, di cui, come riportato nell'omonimo racconto «Ultimo tè a Marrakech»¹⁷, vent'anni nella piazza Djema el Fna e dintorni (Maraini 2000: 79). Il lungo soggiorno della scrittrice italiana in Marocco non spiega solo la profonda conoscenza della realtà sociale, politica e culturale del paese maghrebino, ma serve anche ad approfondire alcuni temi che ne *Le Voci* di Canetti erano solo stati accennati. Tra questi spiccano argomenti inevitabili quali la questione femminile, il cammino verso la modernità, il razzismo e la tesa relazione ontologica tra occidente e oriente.

Maraini è così attenta alla questione della donna magrebina da dedicarle racconti interi che vedono la presenza di personaggi esclusivamente femminili. In questi racconti (si pensi a «Una giornata, un fiume»; «L'ultimo pane»; «L'orologio cosmico») si potrebbe cogliere un'acuta visione femminista che copre un'interessante varietà di temi concernenti alcune piccole realtà matriarcali, i costumi, la condizione femminile che vacilla tra vincoli religiosi ed altri tradizionali, e la donna marocchina nel mondo simbolico. Se in Canetti il volto femminile marocchino è gelosamente nascosto agli stranieri per motivi religiosi, nei racconti di Maraini questo fatto viene esposto in un modo assai più esplicativo. Nel caso di Fatima, protagonista del racconto «Una giornata, un fiume», ad esempio, la questione del velo islamico viene presentata in chiave popolare basata sul costume: «Fatima non scrive; non parla francese benché conosca lo spagnolo, porta la gillaba e, quando esce, si mette sul volto una veletta; non è un obbligo ma un'usanza, un modo di vestirsi» (Maraini 2000: 31). Più curioso ancora è il rapporto tra la figura femminile e la simbologia di alcuni prodotti artigianali tradizionali come il pane della Grande Festa¹⁸, il quale «racchiude un compendio di



concetti non verbali, plastici e semantici. Contiene i dati di una antica simbologia» (Maraini 2000: 53). Le donne che fanno il pane della Grande Festa probabilmente non conoscono i dettagli simbolici che stanno al centro di quest'«arte»; esse, tuttavia, non cambierebbero «mai una procedura e usanza che perpetua come inalienabile e bella» (Maraini 2000: 56).

Ma se le connotazioni simboliche non mutano nel tempo, la società marocchina, con la sua componente femminile, è più soggetta al cambiamento. Questo conduce ad una differenza tematica tra l'opera di Canetti, che descrive la società marocchina in termini statici, per dirla con de Saussure sincronici ed i racconti di Maraini, che mettono in evidenza l'evoluzione del ruolo femminile nella stessa società raggiungendo una dimensione più diacronica. Una delle ragioni di questa differenza è ovviamente la durata del soggiorno di entrambi gli autori europei in Marocco.

È interessante notare, però, avvicinando queste due opere che, se negli anni Cinquanta era un fatto comune che un locale potesse essere gestito da una donna francese (Madame Mignon ne *Le voci*), in tempi più recenti, anche una donna indigena può svolgere una simile attività. La narratrice del racconto sopraccitato «Una giornata, un fiume» osserva: «Una donna tradizionale che gestisce un locale è una significativa novità» (Maraini 2000: 22)¹⁹. Non mancano nella raccolta, inoltre, vari riferimenti all'impegno di certi personaggi-donne nel campo femminista. È il caso di Fatima che denuncia fortemente «oscurantismi e fatalismi storici», e di 'Aisha, «tenace e agguerrita, munita di dati, cifre e meticolose statistiche pubblicati in saggi e libri di analisi e denuncia sulla condizione della donna e dell'infanzia in Marocco» (Maraini 2000: 61-62).

Lo sfondo analitico del mutamento della sfera femminile nella società marocchina ci porta direttamente ad una tematica altamente cara alla scrittrice italiana, ossia il conflitto tra tradizione e modernità. L'autrice italiana, che tende qui a scartare *in toto* la prospettiva eurocentrica in questo dibattito²⁰, preferisce lasciare la parola ad una certa classe di intellettuali marocchini: si tratta di un gruppo di artisti, scrittori e poeti che Maraini ha conosciuto durante il suo soggiorno in Marocco, ai quali l'autrice concede, nella raccolta, uno spazio narrativo piuttosto vasto. La disamina del punto di vista dell'«altro» in *Ultimo tè a Marrakech* rappresenta indubbiamente un passo avanti rispetto all'indagine «unilaterale» di Canetti, in quanto fornisce una visione ricca, ibrida ed eterogenea delle realtà storica, sociale, culturale e politica del Marocco. Oltre agli scrittori e pensatori affermati – conosciuti anche in occidente – quali Abdallah Laroui, Tahar Ben Jelloun e Mohammad Choukri, viene illustrato nei racconti il pensiero di un certo poeta dal nome Mustafà, il quale spiega il fallimento del cammino verso la modernità in Marocco così:

Vi è stato fallimento delle politiche sociali e culturali, delle impostazioni ideologiche, delle borghesie mercantili, fallimento di un capitalismo da terzo mondo, di un populismo ottuso. Ma si addebitano all'idea di modernità anche fallimenti dovuti ad altre cause, a una modernizzazione frettolosa, per esempio, che non ha affrontato ignoranza, arcaismo e feudalesimo politico, insomma che, in realtà, non è «moderna». (Maraini 2000: 68)

A questa lucida osservazione di Mustafà, aggiunge Hamed, un altro intellettuale marocchino, una nota di fondamentale importanza che completa il quadro del dibattito sul rapporto tra il Marocco e la modernità: «Le si addebitano gli effetti di un mondialismo da neo-colonialismo e di una mancata riforma o giustizia *nella* modernità» (Maraini 2000: 68). La critica della politica socio-economica locale non può essere separata, insomma, dalla denuncia, lanciata dagli intellettuali, contro le nuove forme di colonialismo ed egemonia occidentale, responsabili dell'arretratezza del paese maghrebino. Che sia finita l'epoca del colonialismo o meno è un'argomentazione che sta al centro della disputa sulla modernità della società marocchina. Nel suo celebre volume *L'histoire du Maghreb* (1970), Abdallah Laroui commenta quest'atteggiamento, sostenendo che l'epoca coloniale è terminata: alcuni la difendono esplicitamente, altri in modo più implicito; c'è chi la accusa come se fosse l'origine di tutti i mali; e c'è chi la considera come una ricchezza per la natura e per l'individuo. [...] Elogiare quest'epoca con frasi negative o positive non si è fermato, probabilmente perché l'epoca coloniale non è ancora morta del tutto. (Laroui 1970: 378)

In tal senso, il colonialismo, per gli intellettuali marocchini, non rappresenta solo uno dei principali elementi che ostacolano il percorso verso la modernità, ma rappresenta anche un fattore storico-culturale che ha contribuito ad allargare il divario tra le sponde del Mediterraneo e, più generalmente, tra occidente e oriente in termini di rappresentazione. Gli stereotipi derivati dall'epoca coloniale²¹ e dalla post-Indipendenza sul mondo maghrebino vengono respinti *tutti* da Maraini: a partire dalla famosa formula orientalistica che vede nell'oriente un mondo irrazionale²², fino a clichés più recenti concernenti il marocchino immigrato, clandestino, ecc. (Maraini 2000: 166). È persino esplicita la volontà di Maraini di offrire ai suoi lettori un affresco culturale del Marocco, lontano da «abbellimenti» stereotipati e da ornamenti superflui, per non dire ingannevoli, tipici della letteratura orientalistica. L'autrice scrive:

Il Marocco degli europei – piatto, a compartimenti stagni, sovrapposizione di cartoline deformate dagli stereotipi e dall'ignoranza stessa degli osservatori – io l'ho rifiutato. Conoscerlo studiando, comparando e cercare di stabilire il nesso tra le sue diverse epoche, dimensioni e realtà mi è sempre parso l'unico modo per restituire a questo paese corpo e spessore. Per rendergli lo statuto di cultura. (Maraini 2000: 125)

Il rifiuto di stereotipi di matrice orientalistica è, quindi, un fattore che accomuna Canetti e Maraini. Nel racconto dedicato a Marrakech «Ultimo tè a Marrakech», emergono altri elementi contenutistici che avvicinano le esperienze di viaggio dei due scrittori che hanno come meta la piazza di Djema el Fna e dintorni. La scrittrice italiana, come Canetti, fornisce una riflessione sulla città vecchia di Marrakech che va oltre lo spazio e il tempo. È un luogo che stuzzica quel che Maraini chiama «strati di memoria» (Maraini 2000: 78). Ciò spiega la confusione delle date, fornite dall'autrice, della visita ad un caffè nel vecchio *Suq al-Sommariyn* di Marrakech: «Eravamo nel 1965. O, forse, eravamo nel 1972 (o era il 1984?). A dire il vero, adesso che ci penso, in quel caffè sono rimasta seduta per più di vent'anni» (Maraini 2000: 78-79). Sorseggiare l'ultimo tè a Marrakech (esplicito è il riferimento al titolo della pellicola *Ultimo tango a Parigi* del regista italiano Bernardo Bertolucci) rappresenta, per la narratrice, un «momento sacro» (Maraini 2000: 81): un momento in cui si riuniscono elegantemente sapori (spezie e cannella), odori e le voci dei cantanti sufi.

In quest'atmosfera non può mancare altresì la figura del cantastorie, presentato dall'autrice come «giocoliere delle favole» e personificato da H., protagonista del racconto e conoscente della narratrice. H. è un profondo conoscitore di Marrakech: «Nessuno, proprio nessuno tra coloro che, locali e (estrema presunzione) stranieri, di lei hanno scritto, l'ha studiata e la conosce come H.» (Maraini 2000: 80). Quel che avvicina il personaggio H. a Maraini e, in un certo senso, a Canetti si potrebbe individuare nel rapporto nostalgico che li unisce alla città di Marrakech, con la differenza, ovviamente, che H. è originario di Marrakech. Il sentimento nostalgico provato dallo scrittore bulgaro e dall'autrice italiana in questo luogo è determinato dal loro anelito verso l'altrove, o meglio, dalla loro *appartenenza* extra-geografica *all'altrove*, quell'appartenenza che designa i confini spazio-temporali della memoria. Canetti, nascondendo le sue origini, scrive: «io ero quella piazza» (Canetti 2000: 57); e Maraini, la quale evita a più riprese di palesare la sua italianità, descrive così il proprio rapporto coi luoghi: «so che non appartengo più a nessun luogo e che alcuni luoghi mi appartengono per sempre» (Maraini 2000: 90)²³.

Il riferimento che meglio interpreta il concetto di appartenenza, esposto dai due autori, è un celebre passo di Ugo di San Vittore (1069-1141), che troviamo in un'opera di Edward Said, l'intellettuale palestinese che ha vissuto la maggior parte della sua vita nell'altrove. Ecco le parole del teologo francese:

È dunque fonte di grande virtù per la mente educata apprendere, poco a poco, innanzitutto a passare attraverso le cose visibili e quelle transitorie, così che in seguito sia in grado di abbandonarle dentro di sé. L'uomo che trova dolce la propria terra è ancora un debole principiante; colui che considera ogni terra alla stregua di quella in cui è nato è già forte; ma perfetto è solo colui che al quale il mondo intero appare come una terra straniera. L'anima acerba concentra il suo

amore su un posto nel mondo; l'uomo forte ha esteso il suo amore a ogni posto nel mondo; l'uomo perfetto l'ha saputo estinguere. (Said 2008: 229)

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, A., «Opere minori», vol. I, Domenico de Robertis, Gianfranco Contini (a cura di), Vita Nuova. Rime, Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1995.
- Bhabha, H., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2006.
- Borghi, R., «Riflessioni sul senso del luogo. Il caso della Piazza Jamaa al Fna di Marrakech», *Bollettino della Società geografica Italiana*, (2005), pp. 1-17.
- Bonu, D., «Die Verwandlung ist der Kernvorgang des Dramas. Note sulla concezione drammatica della letteratura di Elias Canetti», *AnnalSS*, 4, 2004 (2007), pp. 131-144.
- Caminati, L., *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Canetti, E., *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Milano, Adelphi, 1991.
- , *Le voci di Marrakech*, Milano, Adelphi, 20001.
- , *Il gioco degli occhi. Storia di una vita (1931-1937)*, Milano, Adelphi, 20002.
- , *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 2002.
- Chambers, I., *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'occidente*, Roma, Meltemi, 2003.
- Ibn Arabi, M., *L'interprete delle Passioni*, Roberto Rossi Testa e Gianni De Martino (a cura di), Milano, Urta – Apogeo, 2008.
- Lamri, T., *I sessanta nomi dell'amore*, Santarcangelo di Romagna, Fara Editore, 2006.
- Landau, R., *Marrakech ba'd al-Istiklal* (Marrakech dopo l'Indipendenza), traduzione di Khairi Hammad, Beirut, Dar al-Tali'a, 1961. Edizione originale: Landau, R., Morocco – Independant, London, George Allen & Unwin Ltd, 1961.
- Laroui, A., *Tarikh al-Maghreb* (La storia del Maghreb), Al-mu'asasah al-Arabiya lil Dirasat wal Nashr, Beirut 1977. Edizione Originale: Laroui, A. *L'histoire du Maghreb*, La Découverte, 1970.
- Lings, M., *Che cos'è il Sufismo*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1978.
- Loti, P., *Les Désenchantées*, Paris Calmann Lévy, 1906.
- Maraini, T., *Ultimo tè a Marrakech e nuovi racconti*, Roma, Edizioni Lavoro, 2000.
- Memmi, A., *Portrait du colonise. portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985.
- Nucera, D., «I viaggi e la letteratura», in *Letteratura comparata*, Armando Gnisci (a cura di), Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Said, E., *Orientalismo*, traduzione di Stefano Galli, Milano, Feltrinelli, 1999.



—, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni letture e altri saggi*, traduzione di Massimiliano Guareschi e Federico Rahola, Milano, Feltrinelli, 2008.

NOTAS AL FINAL

- 1 Il termine *odeporico* deriva dal greco *hodós* (via) e *poréia* (viaggio). Per il concetto di letteratura odeporica intesa come narrativa di viaggio si veda (Nucera 2002: 129-130).
- 2 A proposito di spazi inter-medi «in-between», Bhabha scrive: «Questi spazi inter-medi costituiscono il terreno per l'elaborazione di strategie del sé – come singoli o gruppo – che danno il via a nuovi segni di identità e luoghi innovativi in cui sviluppare la collaborazione e la contestazione nell'atto stesso in cui si definisce l'idea di società». (Bhabha 2006: 12).
- 3 Dai racconti de *Le voci* si comprende che la lingua francese è parlata a Marrakech soprattutto da chi ha ricevuto un'istruzione scolastica. Come si sa, la lingua francese ebbe una grande diffusione durante l'occupazione coloniale. Nonostante sia considerata dopo l'Indipendenza una lingua *non ufficiale*, viene tutt'ora utilizzata ampiamente nell'amministrazione e nei mass media. Per il concetto di bilinguismo coloniale nell'area nordafricana, si rimanda al celebre volume di Albert Memmi (Memmi 1985).
- 4 Un altro titolo che lascia riflettere sull'attenzione che l'autore bulgaro pone sulla lingua è quello del primo romanzo della sua trilogia autobiografica, *La lingua salvata*, (*Die gerettete Zunge*) uscito nel 1977.
- 5 Da notare che la ripetizione del nome di Allah ricorda il rituale mistico del sufismo conosciuto come *dhikr*. Si veda (Lings 1978: 78).
- 6 Non sono pochi gli scrittori europei ad essersi occupati dei segreti del mondo femminile in oriente. Tra i più celebri di questi è il romanziere francese Pierre Loti. Si veda *Les Désenchantées* (1906), il romanzo sulla vita privata delle donne turche.
- 7 Già nelle letterature medievali, araba e europea, vi è la tendenza a descrivere la presenza della donna angelicata come «un'apparizione». Si pensi alla donna persiana Nizam che ispira il poeta mistico andaluso Mu'yiddin Ibn Arabi in *Turjuman al-Ashwaq* (Ibn Arabi 2008). Seguendo il modello di Ibn Arabi, anche Dante Alighieri descrive Beatrice, in varie occasioni in *Vita Nova*, come «un miracolo» e «un'apparizione». Si veda (Alighieri 1995: 28-35). Non è da escludere che Canetti ebbe modo di approfondire questa tematica letteraria durante il suo soggiorno viennese. Nel suo romanzo autobiografico *Il gioco degli occhi*, Canetti rivela il fatto che il suo amico Dr. Sonne, profondo conoscitore della storia medievale, gli parlò del contatto della letteratura araba con quella europea medievale, aggiungendo: «da lui imparai non poco sulla poesia araba». (Canetti 20002: 341)
- 8 Canetti è esplicito su questo. Egli scrive a proposito delle grida dei medicanti ciechi: «Durante le settimane che ho trascorso in Marocco, non ho tentato di imparare né l'arabo né alcuna delle lingue berbere. Non volevo perdere nulla della forza di quelle strane grida». (Canetti 2000: 27).
- 9 Nella terminologia sufi, la parola *fana'* (estinzione) indica l'ultimo grado della certezza virtuale dell'anima verso la Verità divina. (Lings 1978: 59).
- 10 Trattando dei musulmani devoti, Canetti scrive: «I musulmani devoti si riuniscono in quattro diversi modi: [...] per la preghiera [...] per la guerra santa contro gli infedeli [...] alla Mecca, in occasione del grande pellegrinaggio. [...] nel giudizio universale». (Canetti 2002: 170).
- 11 Per le considerazioni metaletterarie nell'opera canettiana si veda, ad esempio, lo studio di Dina Bonu (Bonu 2007: 135).
- 12 Un esempio che illustra un incontro tra i cantastorie magrebini e i *griot* africani viene offerto dal racconto *Il pellegrinaggio della voce*, di Tahar Lamri. Lo scrittore italo-algerino affida la narrazione di un viaggio fantastico nel tempo e nello spazio ad un *hakawati* (cantastorie) proveniente da Marrakech dal nome Abdesslam El Sounbati detto El Marrakchi, il quale, con lo sviluppo degli eventi, cede la parola a Niang, un *griot* senegalese. È interessante notare come El Marrakchi si vanti di avere, nel suo percorso professionale, un'esperienza in Djema el Fna alle spalle. Nell'introduzione, egli recita: «Di professione e per vocazione cantastorie, ho cantato le lodi di Maometto, le prodezze di Ali e le gesta di Saad Zenati nella piazza di Jemaa El-Fena e in tutte le piazze d'Oriente». (Lamri, 2006: 90).
- 13 Canetti scrive nel capitolo dedicato al *suk*: «Non tutti [gli oggetti] sono belli, sempre di più s'intrufola tra loro robaccia di dubbia provenienza, fatta a macchina e importata dalle regioni del Nord. Ma il modo in cui sono presentati è ancora quello di una volta». (Canetti 2000: 23).



- 14 La visione tipicamente orientalistica vuole che la parola «Oriente», scrive Said, sia «un sinonimo di stabilità e immutabile permanenza». (Said 1999: 237).
- 15 Per il concetto di «Terzo Mondo preistorico» nell'opera di Pasolini, si veda (Caminati 2007: 4). Il rapporto tra l'oriente e l'antichità spinge il regista friulano ad ambientare il suo celebre film *Edipo re* in Marocco, anziché Grecia.
- 16 Il numero corrisponde curiosamente ai quattordici capitoli che compongono *Le voci di Marrakech*.
- 17 Si noti che, tra tutti gli altri racconti, l'omonimo racconto, «Ultimo tè a Marrakech», è l'unico ambientato a Marrakech.
- 18 Si tratta della Festa del Sacrificio che viene celebrata dai musulmani ogni anno nel mese lunare di *Dhu al-Hajj*.
- 19 Lungi dal contesto narrativo, una testimonianza storica notevole che riguarda da vicino la posizione sociopolitica femminile marocchina è data dall'incarico attuale di Fatima Zahra Mansour, politica e avvocatessa marocchina, come primo sindaco donna di Marrakech.
- 20 È esemplare il rifiuto da parte di Agata, la protagonista del racconto «Una giornata, un fiume», di scrivere un articolo sul «conflitto tra tradizione e modernità», poiché «era stufo delle impasticciate diatribe sul Mediterraneo». (Maraini 2000: 23).
- 21 Per un'analisi approfondita sugli stereotipi nel contesto coloniale, si veda il capitolo «La questione dell'Altro. Stereotipo, discriminazione, e discorso del colonialismo» nel succitato libro di Homi Bhabha (Bhabha 2006: 97-121).
- 22 La narratrice nel racconto «Viaggio a Thamusida» commenta a tal proposito: «La razionalità dell'Occidente è probabilmente soltanto un mito, come lo è l'irrazionalità supposta dell'Oriente» (Maraini 2000: 124).
- 23 In un'altra occasione, Maraini trova un'alternativa all'appartenenza di carattere geografico-identitario. Scrive: «ho imparato a portare sedie, tavolini, libri, odori, musiche, pensieri, paesaggi, villaggi, porte – chiuse e aperte -, amici e nemici in una sola e unica valigia». (Maraini 2000: 95).