POLIFONÍA DE VOCES OBLICUAS EN EL ESPACIO ORAL MARROQUÍ

Leonor Merino
Universidad Autónoma de Madrid
leonormerinog@yahoo.es

RESUMEN: Driss Chraïbi —ancestro, renovador de la literatura magrebí— podría ser visto como un continuador contemporáneo de Rabelais y responder, al menos en parte, a los análisis de Mikhaïl Baktine. El procedimiento de calcos relativos al léxico oral se encuentra sedimentado en un francés culto, desde sus primeras obras. En Abdelhak Serhane —cronista de familias rotas enfrentadas a la miseria y la ignorancia—, sus relatos de vida no son más que un pretexto, y la diégesis un subterfugio para el discurso panfletario, denunciador de los valores de cierto Marruecos, como antes lo expresara Chraïbi. En los dos textos de estos autores, estudiados comparativamente, los injertos orales revitalizan la memoria colectiva. El narrador popular, *hlaïqui* o *meddâh*, en el círculo mágico de la *halqa*, la situación de las voces, los movimientos contrarios u oblicuos, voces polifónicas conforman la unidad de ese gran espacio de tradición oral: el Mediterráneo.

Palabras clave: Driss Chraïbi, Abdelhak Serhane, calcos e injertos orales, *hlaïqui* o *meddâh*, *halqa*.

ABSTRACT: Driss Chraïbi —ancestor and renewer of Maghrebian literature— could be considered as a contemporary follower of Rabelais. Also, he could answer, at least partly, to Mikhail Baktine's analysis. Since his very first works, the calques procedure related to spoken lexicon is settled in a refined French. As in Abdelhak Serhane —chronicler of broken families facing up to poverty and ignorance—, where his stories about life are nothing but a pretext, and diegesis just a subterfuge for pamphletistic discourse, making accusations against a certain kind of Morocco, as Charïbi had

expressed earlier. Studying comparatively two texts from these writers, their oral graftings revitalize living memory. The popular storyteller, *hlaïqui* or *meddâh*, placed in the magical circle of the *halqa*, the voices situation, the opposite and oblique movements, the polyphonic voices, all together constitute a unique and huge oral tradition space: the Mediterranean.

Key words: Driss Chraïbi, Abdelhak Serhane, calques and oral graftings, *hlaïqui* o *meddâh*, *halqa*.

1. LA *HALQA*, LUGAR DE OLVIDO

Les enfants des rues étroites del autor marroquí Abdelhak Serhane es un relato novelesco que cuenta la vida de Rahou, amigo del primer narrador. A través de la narración de esta historia individual, la instancia discursiva evoca su propia experiencia de vida y se instala progresivamente en el universo de la novela.

El lugar de anclaje del relato es la ciudad marroquí de Azrou, después del periodo de la colonización. Ciudad «donde el tiempo no tenía forma ni realidad», y en la que, con sus calles estrechas, la vida [estaba] suspendida en las agujas del gran reloj silencioso» (Serhane 1986: 165-166).

El trazado de dos vidas —la del narrador y la de su narratario— se perfila a través de la visión y los pensamientos del primer narrador: niño y después adolescente, reconstituyendo el puzle de su universo familiar y social con la ayuda de «la vie encombrée des débris d'une enfance qui avait volé en éclats», puesto que «nous étions les enfants de la haine et de la misère» (*ibid.*, 178 y 92).

En el capítulo I,[1] el primer narrador deambula por las calles, llega a la plaza pública, se instala en el círculo mágico de la *halqa* y cede su función narrativa y su función de representación al narrador de historias. Se alinea con los otros personajes, simples figurantes, y se convierte en destinatario de un relato mítico: el cuentista bebe del mito de Malkaroûn,[2] la trama discursiva de su relato.

1. Aunque sin numeración, a cada capítulo le preceden citas de Tahar Ben Jelloun, Shakespeare, Adellatif Laâbi y Serge Pey. La novela se inicia con una breve presentación del suicidio de Amine, de catorce años, violada por un hombre importante.

2. En lengua árabe: *mal* = 'dinero'; *kar* = 'cuerno'; *dhul-Karnayn* = 'bicornio'. Este mito viene de Alejandro Magno. *El Corán* habla de este personaje histórico: Sura «La Caverna» 18: 83-98.

Ahí se encuentra el arraigo del relato en una tradición muy viva en Marruecos: la del narrador del cuento popular —*hlaïqui*— y la de la *halqa* en esta historia alegórica.

Esta *halqa* —círculo: pulmón y espejo de una colectividad— que rodea al narrador de historias es una figura geométrica cerrada, como una gran serpiente pitón, que abraza la tierra e impide la expulsión de aquello que contiene. El círculo es también símbolo de la tradición: fiel siempre a él mismo, no puede ser representado por una línea recta extendida hacia delante, sino por una circunferencia sin interrupción. Así, en la celebración de los ritos, se subraya que su eficacia proviene del hecho de que se repiten en la forma en la que los ancestros los realizaban.

De esta forma, ese narrador popular —*hlaïqui* o *meddâh*—, al mismo tiempo que interpela a la muchedumbre, nos muestra cómo la relación narrativa es, ante todo, una maravillosa relación de deseo, de comunión, de distancia también, una presencia en la escritura de las huellas del cuerpo: la voz con sus entonaciones, la mirada con sus matices, la mímica, gracias al empleo de algunos procedimientos gráficos y sintácticos.

El escritor se consagra con intensidad al valor acústico de las palabras, como herramienta para mantener el aspecto oral y visualizarlo. Así, el cuentista tradicional de los zocos —donde cohabitan luz, sonido y color— es el personaje por excelencia, cuya voz es lo que más importa.

El espacio está sugerido por la representación. El *hlaïqui* impone a los espectadores una manera de ser y de escuchar. Estructura el espacio a través de la gesticulación o los movimientos, por lo que resulta tan importante subrayar la multiplicidad de espacios virtuales, imaginados, es decir, sugeridos por la palabra y la representación del narrador.

Recitación muy viva, que exige cierta participación por parte del oyente, al que se le exige continuamente que «vea» y «oiga» las diferentes acciones. El receptor debe acompañarlo, pues, con una imaginación «visual», representando en su cabeza los movimientos escénicos, como si —valga la comparación— se tratara de una película.

Este espacio teatral es respetado, señalado con el sello de la legitimidad y dividido en dos partes: el centro del círculo —*halqa*—, donde se encuentran los actores, y su contorno, donde se encuentran los espectadores.

Ese espacio de contrato, de código secreto —que el destinatario literario establece con el espacio que escoge al mismo tiempo para expresar y sugerir— será geográfico pero también textual. El espectador mantendrá una relación activa con la representación. Y la *halqa*, la *bsat* —géneros anteriores al teatro—

tienen relación con el espacio vacío. Esto explicaría que Marruecos es ante todo una sociedad de tradición oral.

En efecto, el primer narrador del relato de Serhane se instala en la plaza pública y en narratario atento se convierte en el receptáculo de una palabra secular: el mito de Malkaroûn cuyo cuentista asume la narración. Las ingeniosas fórmulas rituales le permiten conseguir que la asistencia se adhiera al espacio de la enunciación. Además, éstas están codificadas por el uso y por el género: el cuento que inauguran. Los verbos declarativos y performativos permiten anunciar el discurso relatado y teatralizar la escena en toda su representación. Por tanto es una *halqa* la que Serhane expone en su relato:

> Là, un attroupement s'était formé autour d'un homme qui gesticulait en parlant: «Il y avait une fois...», disait-il, «il y avait les Roses et le Jasmin sur la tombe du Prophète, que la prière et le salut soient sur lui. Il y avait Malkaroûn. Un homme comme tous les hommes. Comme vous et moi. Avec ses os, ses chairs et ses gouttes de sang. Cet homme "Asyadna" était riche. Très riche. Trop. Sur ce point, il ne me ressemblait pas. Il ne vous ressemblait pas non plus». (Serhane 1986: 26-27)

La descripción del palacio de este personaje de tradición milenaria ofrece a este lugar un carácter fabuloso, que recuerda los palacios de *Las mil y una noches*:

> Il avait des palais de rêve: les murs étaient en bois de santal, les plafonds en cannelle, le sol en gomme arabique, les portes en ambre, les fenêtres en musc, la quincaillerie de diamant et la robinetterie en or massif. (Serhane 1986: 27)

La enumeración amplifica lo real convirtiéndolo en inverosímil, sin embargo la fórmula de obertura, «Il y avait», está bien presente en las dos tradiciones orales, en la beréber y en la árabe (Duquaire 1943), pero en competencia con una exposición inmediata de la situación inicial y con un diálogo entre personajes —al igual que los cuentos de animales árabes—, el texto está regularmente inaugurado por una pequeña frase de presentación seguida con frecuencia de un diálogo entre los protagonistas.

Y por medio de la preterición —del latín *praeter*—, se finge que se irá más allá de una observación, se anuncia algo que no se expondrá y que, a pesar de todo, se termina por contar (Bacry 1992: 234).

Gracias a este procedimiento retórico, el narrador de historias capta la atención de su auditorio, aviva su curiosidad y hace galopar su imaginación:

«Je ne vous parle pas de ses jardins, de ses chevaux, de ses voitures, de ses femmes...» (Serhane 1986: 27).

Con interrupciones, el espacio de la escritura está puntuado por indicios tipográficos: comillas y puntos y aparte que señalan la presencia de una instancia superior, asegurando su función de control: «Voyant que son spectacle allait à vau-l'eau, le conteur intervint pour ramener l'ordre et le silence» (*ibid*., 36), invitación que acompasaba con sus brazos esqueléticos.

Y cuando la muchedumbre se abandona a «las caricias de las primeras palabras del cuentista», discretas como los movimientos de un reptil, éste pide que se rece por el Profeta, mientras, «la parole circulait comme un fantôme entre les présents» (*ibid*., 27).

La puntuación ofrece la posibilidad de reconstituir las características de la producción oral. Y la entonación se expresa por signos de interrogación en *Les enfants des rues étroites*, cuando el cuentista imita las palabras de Malkaroûn al dirigirse al extranjero:

> L'homme riche laissa parler l'étranger et quand celui eut fini, il lui dit:
>
> — Écoute l'étranger! Je ne sais pas qui tu es, ni d'où tu viens, mais ta parole est grave. Je dois avouer que je la trouve à la fois sage et téméraire [...]. Dis-moi comment je peux vaincre la mort car je veux vivre éternellement. Quel conseil me donnes-tu? Parle! (Serhane 1986: 53)

Un intercambio verbal directo se realiza entre el cuentista y su auditorio. Y, por otra parte, asusta a las almas creyentes exhortándolas de nuevo a expresar sus ofrendas, cuando pide reiteradamente a la asistencia que se rece hasta tres veces por el Profeta (*ibid*., 36 y 47).

En la tradición oral africana, ese discurso sacraliza el relato protegiéndolo de todo intento de profanación; así el círculo mágico de la *halqa*, como ya sabemos, se convierte en receptáculo de los valores culturales seculares.

En el plano semántico, se destaca la presencia del discurso religioso:

> — Que la prière et le salut de Dieu soient sur notre Seigneur Mohammed!, disait la foule avec enthousiasme.
> — Priez sur le Prophète, demanda encore une fois d'une voix ferme.
> — Que la prière et le salut soient sur son Envoyé!
> — Encore une fois pour que Dieu éloigne Satan de notre cercle et nous protège contre nous-mêmes!
> — Que la prière et le salut de Dieu soient sur son Prophète. (Serhane 1986: 36)

El cuentista «dio una vuelta completa por el centro del círculo y, con mirada grave, continuó su relato»: «L'étranger "Asyadna" se présenta devant l'homme le plus riche de tous les temps» (*ibid*., 47).

Al narrador de *Les enfants des rues étroites*, los comentarios interpretativos le permiten evaluar la función del cuento, así como la crítica de la miseria económica y sexual de la que son testigos esos *niños de las calles estrechas* marroquíes:

> La *Halqa* est un lieu d'oubli. Pour les oubliés. Un lieu de rencontres aussi et de vie où la misère est toujours au rendez-vous, où les jeunes voleurs à la tire font leur apprentissage, et où les femmes en quête d'une aventure viennent étaler leurs charmes. (Serhane 1986: 28)

En la *halqa*, la redundancia constituye también un procedimiento de insistencia que permite completar el espacio temporal con la palabra del cuentista, y a la asistencia tener una mejor comprensión de la historia. La repetición cumple una función de organización del texto: una función arquitectónica (Bacry 1992: 164). Ofrece al relato una coherencia:

> «Je peux tout avoir, tout acheter, tout posséder et je suis incapable de sauver mon père et ma mère de la mort. Le monde est à mes pieds et je ne peux pas maîtriser cette chose? Et dire que demain, je peux mourir aussi quitter cette vie, abandonner mes richesses!» [...] Il fit alors venir tous ses conseillers, tous ses magiciens, tous ses savants et leur dit: «Je ne veux pas mourir, car il n'est pas normal que je meure moi!». (Serhane 1986: 32)

En el plano espacial, se evocan alternativamente dos lugares en el corpus de ciertos capítulos de *Les enfants des rues étroites*, donde una dialéctica del interior y del exterior teje la trama discursiva. Michael Issacharoff, en «Qu'est-ce que l'espace littéraire» (1978: 117-122) señala:

> Il ne faudrait pas perdre de vue le fait que le destinateur littéraire, tout comme le peintre, encode, en une série de stimuli, de signaux, l'espace qu'il représente verbalement.

Lo que viene a decir es que un decorado verbal es ante todo un sistema hecho de signos espaciales que están constituidos por una serie de oposiciones.

En el capítulo IV, la instancia narrativa que se expresa en primera persona del singular se transforma en narratario. Llegado a Azrou, el primer narrador

se encuentra con antiguos conocidos (Lalla Rabha: madre del amigo de infancia, Rahou; Bouchahda: cuentista de tiempos modernos; Si H'mad: el hornero; y el Faquir: Moulay Tayab que ya no canta sus poemas en la calle), mientras que varios discursos se despliegan ante él, de los que se convierte en principal receptor.

La siguiente escena recuerda a la *halqa* evocada al principio de la novela. Ha transcurrido el tiempo. Es una *halqa* «moderna» donde la ensoñación no tiene ya lugar. El cuentista no es otro que el alcohólico Bouchahda:

> Il était entouré par tous les enfants du «Derb», une boîte de conserve vide devant lui. Celle-ci ne tarda pas à être remplie de mégots. Bouchahda faisait des gestes horizontaux avec les mains, balayant le vide et braillant de sa voix d'alcoolique. (Serhane 1986: 174)

Al leer la carta que le ha dejado su amigo Rahou, el primer narrador —principal destinatario de esta misiva— despliega un relato epistolar, descubriendo su contenido al mismo tiempo que el lector. Una analepsis evoca las peripecias de la aventura administrativa de Rahou, en un ambiente de pobreza y corrupción.

Este relato engastado tiene doble función: en el nivel de la historia, informa al lector de las circunstancias de la inmigración de Rahou, y en el nivel del relato destruye toda cronología e introduce, una vez más, una alternancia de la diégesis.

2. Joyas engastadas

Igualmente se encuentran relatos encastrados en *Le passé simple*, novela que abre la vía a una concepción de la literatura como reparación a una herida narcisista en sus diversas dimensiones: ideológica, cultural, social e individual.

El autor, Driss Chraïbi, gran conocedor de la idiosincrasia popular y consciente de esa tradición oral, introduce en el eje principal de la narración otros textos que enriquecen —con su engaste— la joya principal.

En ese sentido Chraïbi, en algunas de sus obras, podría ser visto como un continuador contemporáneo de Rabelais y responder, al menos en parte, a los análisis que Mikhaïl Baktine ha dado de las fuentes de inspiración del gran autor del Renacimiento, recordando que «le rire ne forgeait pas de dogmes et ne pouvait être autoritaire» (1970: 103).

Por otra parte, en Chraïbi, la ausencia del omnipresente «Il était une fois» de la tradición marroquí oral, corresponde al propio proyecto de sus relatos: puesto que no se trata de hablar tanto de conflictos arcaicos como de temas muy contemporáneos.

El cuento del tío Abbou —que expone ante todo la pederastia— es un relato engastado, separado del texto narrativo por la letra en cursiva y por un espacio en blanco:

> *C'était un marchand de sauterelles grillées. Il se nommait Abbou (ce qui veut dire La Blague). Il était vieux comme une croûte, il poussait sa petite voiture chargée de sauterelles et d'une balance romaine en criant à tout vent : «Saaaaaaaaaaalées et appétissantes». Ce sont surtout les enfants qui mangent les sauterelles. Abbou, un soir, en donna une poignée à un petit Berbère de quatorze ans qui le frappa par sa beauté. L'enfant par la suite dut passer entre les jambes du Père Abbou, pédéraste notoire. Le Père Blague lui dit un jour:*
>
> *–Je te baise à toutes les prières du soir, c'est entendu. Mais tu manges plus de sauterelles que n'en valent ton derrière et tes yeux de gazelle. Aussi, mon fils, comme tu n'as plus de parents et que tu traînes dans l'oisiveté, vas-tu pousser ma voiture et crier «Salées et appétissantes». Je te paierai ça de temps en temps. À soixante-cinq ans, je commence à être vieux et je n'ai plus de voix.* (Chraïbi 1989: 50-51)

Pero como el niño exigía cada vez más dinero, el tío Abbou se encolerizó:

> [...] *congédia son petit associé qui ne fit pas vingt pas, qu'une main velue s'appesantit sur son épaule. C'était le marchand à pastèques qui avait surveillé la scène. Il s'appelait Ould Rib, ce qui veut dire «Fils du Vent», un gars énorme avec une trogne rouge et dont le reste était en proportion...* (Chraïbi: 52)

En el pionero Chraïbi, la denuncia de la pedofilia, por medio de la inserción de pequeñas historias, es narrada con despego y como parte del paisaje de la calle, aunque no deje por eso de contener el matiz de denuncia, como en Serhane, quien, sobre todo, queriendo liquidar una deuda con la infancia, narra los contactos pedófilos y la indefensión del niño:

> Tu as de la chance avec les gamins, dit le boutiquier d'en face à l'Eléphant. Moi je ne sais pas leur parler. Mon truc c'est le hammam. C'est là que je procède à l'exécution de ma stratégie. D'abord je déniche l'enfant solitaire. Je l'interpelle et lui demande de me remplir un seau d'eau. S'il accepte sans rechigner, je sais que l'affaire est dans le sac. (Serhane 1986: 24)

Sin embargo, el cuento narrado por Chraïbi actúa de mediador entre las generaciones y entre lo escrito y lo oral, y el discurso relatado se inserta en el texto narrativo por medio de un signo de transición, con frecuencia un verbo declarativo y una tipografía diferente del corpus. Por esta transición, el narrador delega la palabra a otro, al personaje que habla: «Ce discours est, de ce fait, un métarécit virtuel au même titre que le récit encadré ou enchassé» (Bal 1977: 107-127).

En el capítulo IV de *Le passé simple*, cuando el héroe narrador deambula maldito y extraviado en el desierto de la calle y de la noche tras haber sido expulsado de casa por su padre —llamado «le Seigneur»—, se encuentran también otros pequeños relatos separados igualmente por signos tipográficos: otras bonitas perlas engastadas en el relato principal.

En estas dos novelas marroquíes, los datos «biográficos» sobre el narrador o sobre los personajes cumplen dos funciones: por una parte permiten a la instancia discursiva primera exorcizar las secuelas de un pasado doloroso y, por otra parte, generan el comentario auctorial.

Así, los relatos de vida no son más que un pretexto y la diégesis, un subterfugio para que el discurso, extremadamente violento, cumpla el papel denunciador de los valores de un cierto Marruecos: «C'est affreux les mouches quand elles surgissent du malheur des gens! C'est affreux les gens quand ils ressemblent à leurs mouches!» (Serhane 1986: 20).

El relato metadiegético del cuentista, en *Les enfants des rues étroites*, se convierte, en *Le passé simple*, en eco de las letanías insistentes del mendigo que se elevan por encima de las ruidosas medinas marroquíes —lugares de contradicción y contraste donde el rico se codea con el pobre y lo profano cohabita con lo sagrado—. Si antes eran las molestas moscas, ahora es el mendigo quien «exaspera» por sus letanías chillonas:

> Tu es haj 4 fois, je suis haj 1 fois, haj Fatmi Ferdi, m'entends-tu?
>
> Haj Fatmi Ferdi, tu es de vieille souche et je m'appelle Ahmed ben Ahmed. Tu possèdes 1.000 hectares, des immeubles, du bétail, tu es puissant et honoré, moi je couche dans l'écurie de Moussa l'entremetteur du pacha.
>
> Haj Fatmi Ferdi, m'entends-tu, m'entends-tu?
>
> Par le Prophète, par saint Driss Ier, saint Driss II, saint Abd El Kader, saint Issa, saint Youssef et saint Yacoub, lance-moi un pain d'orge, une pièce de monnaie ou bien une cuisse de poulet.
>
> Haj Fatmi Ferdi, m'entends-tu?
>
> [...] longue vie à monseigneur, félicité à monseigneur, par le Prophète, saint Driss Ier, saint Driss... merde! encore du pain d'orge! (Chraïbi 1989: 31)

Chraïbi, siempre pionero, delega la palabra al mendigo cuyo verbo sibilino —su melopea— es un discurso panfletario:

> Un mendiant chantait sa famine sur une flûte acide —et la famine de ses enfants et celle de sa femme qui allaitait son dernier-né et celle de sa mère que consumait la gangrène. (Chraïbi 1989: 112)

Se trata de la literatura gestual con una extraordinaria implicación del destinatario que es interpelado con frecuencia, y con el que se mantiene contacto, gracias a elementos paratextuales.

El texto, por lo tanto, *Les enfants des rues étroites*, ha mostrado ya la representación diegética del «personaje del cuentista» donde la escritura puede proponer una constante mimesis de la comunicación oral, gracias también a elementos paratextuales. Sin embargo el comentario autorial modifica el sentido de las palabras del cuentista: desacredita su valor alegórico, mientras que la melopea del mendigo de *Le passé simple* tiene una función de encantamiento, incluso si en ella está dibujada la imagen de un Dios implacable.

En estos dos textos, uno de los narradores cita el discurso del cuentista y el otro el del mendigo, y las palabras se convierten en voz, en «cette dichotomie entre mot et parole» (Van Den Heuvel 1985: 47).

Por lo tanto la escritura —modo de expresión completamente particular con sus propias leyes— se remite a lo oral intentando apropiarse de sus cualidades y extrayendo de las formas de la oralidad su modo de expresión, mientras que el discurso expresado en el espacio textual de las dos novelas queda delimitado por signos ortográficos.

Pero la inversión de la oralidad en el relato de Serhane responde al alcance ideológico y a la intención del autor:

> L'homme s'arrêta de parler. Tous les yeux étaient braqués sur lui. [...] Il n'était pas question de quitter les lieux avant la fin de l'histoire, tant est grande la force de la parole. Ceux qui savaient s'en servir avaient enchaîné des peuples entiers à leurs mensonges. L'histoire garde encore des noms qui font hurler les mots et trembler les vivants. Des mots forgés dans la misère, dans la peur et dans la bêtise de ceux qui ne peuvent contrôler leur instinct sanguinaire. La parole faisait et fait des miracles. Et l'histoire ne cesse de reproduire les Monstres. (Serhane 1986: 28-29)

Serhane, en lugar de valorar la tradición oral exponiéndola en un texto de lengua francesa, la descalifica lanzándole una mirada acusadora que llega a

desacreditar su valor alegórico: «parole circulaire qui n'était dite que pour nous assassiner un peu plus» (Serhane 1986: 54).

3. deconstrucción de la palabra proverbial

El procedimiento de calcos léxicos —bien labrados del árabe marroquí, que ofrecen sabor verbal y plasticidad literaria— se encuentra ya en las primeras novelas de Chraïbi y en las numerosas expresiones traducidas del árabe al francés. Las más características corresponden al Padre, y están vinculadas a una intención sabia lo mismo que a la autoridad sobre el hijo, encontrando su fundamento en la tradición musulmana y en la «sabiduría popular».

Así, cuando en *Le passé simple*, Driss Ferdi reclama una vestimenta occidental, puesto que asiste a la escuela francesa, «el Señor» le ofrece todo excepto la corbata y los calcetines: «Le mouton n'a pas de plumes et l'oiseau n'a pas de laine» (Chraïbi 1989: 19). Explica con esas palabras —dirigidas al hijo— que el ser humano no puede poseer todo al mismo tiempo.

A veces, la palabra se reviste de un aspecto más represivo, puesto que cuando el hijo se exaspera y el temblor de sus manos le delatan, su padre le dice: «Quand le douar est en liesse, c'est qu'un juif est mort» (Chraïbi 1989: 24).

Se encuentra también un proverbio traducido literalmente del árabe dialectal: «Celui dont tu ne veux pas voir le visage dans la rue te montrera son derrière dans le bain maure» (Chraïbi 1989: 43).

Este proverbio significa que el encuentro con la persona detestada es inevitable, puesto que por más que se quiera esquivar al enemigo, uno termina por encontrarle en circunstancias particularmente molestas.

Igualmente el empleo de sustantivos traducidos del árabe, que remite a la forma de las hojas del té como «*Mee Lee*, *Sow Mee*, *demi-cheveu*, *cheveu*...» (*ibid*., 47), no es utilizado más que por raros comerciantes especialistas que conocen ese argot anticuado, y, según me explicó el autor durante mi traducción de este texto al castellano, sigue vigente en el medio campesino de una región de Al-Jadida, llamada Doukkalas.

Otro proverbio traducido del árabe dialectal, como: «frappe le cleb à l'aide d'un gigot, il sera plutôt content» (*ibid.*, 124), significa —contrariamente a lo que se puede creer— que el hecho de ofrecer una ocasión desde hace tiempo deseada pero inesperada para una persona, podría ser para ella fuente de felicidad, lo que explica que se pueda decir en el mismo sentido: «c'est comme si on l'avait frappé à l'aide d'un beignet».

Y tener la paciencia con vistas a analizar si los dichos de alguien se corresponden con sus actos, como dice Driss Chraïbi a propósito de la vida intelectual y la vida privada de Victor Hugo: «j'ai reconduit le cambrioleur jusqu'à la porte» (*ibid*., 217).

Existe también una expresión cargada de matices, que significa estar a la medida de lo que se espera de una persona y no cubrirla de oprobio ante los ojos del grupo social al que pertenece: «Nos joues, tu les a fait rougir d'honneur» (*ibid*., 225). Expresión traducida literalemente del árabe dialectal: «tu as fait rougir notre face».

Efectivamente, en la sociedad árabe tradicional, cada individuo debe salvaguardar su «punto de honor»: *nif* —en lengua árabe—, especie de fuego interior que obliga a no perder el norte, amalgama de amor propio, dignidad, moralidad, solidaridad y orgullo.

De esta forma —esmaltando la riqueza de *Le passé pimple*—, se encuentran una serie de proverbios, sentencias y otros preceptos, sobre todo en el discurso referido a los personajes.

Chraïbi lleva a cabo el rejuvenecimiento de numerosas metáforas concebidas, en la mayoría de los casos, como catacresis en la lengua materna donde abundan. Trasladadas a la lengua de la narración poseen, sin ningún género de duda, verdadera originalidad.

Pero además del efecto estético, sirven de denuncia a cierta realidad, puesto que en el plano semántico, se destaca también un discurso profano al finalizar el mes santo de ramadán:

> Un patriarche tout à l'heure entrera dans une mosquée et lira le chapitre de la vache. «Dieu clément et miséricordieux, nous Te remercions pour le jeûne que tu viens de nous faire accomplir...» Traduisez: «Nom de Dieu durant 29 jours on s'est serré la ceinture, on ne s'est pas saoulé [sulé], on n'a pas baisé, respectant une tradition de con; maintenant, bon Dieu de bon Dieu! Qu'est-ce qu'on va bouffer, boire, baiser!...». (Chraïbi 1989: 159)

CONCLUSIÓN

Ha quedado probado el trabajo de la *traducción*, que hace dialogar la lengua árabe, dialectal, y la lengua francesa, como aspecto particularmente importante de intertextualidad. En los dos textos literarios marroquíes se asiste a la inserción de los discursos que proceden de la civilización oral tradicional en

una lengua y un *género* importados. Las palabras tomadas de los substratos lingüísticos originales y de culturas locales permiten confirmar cómo estas literaturas han logrado renovar la lengua francesa.

Los escritores serían por tanto la adición de dos sujetos, de dos identidades, unas veces instancia del discurso cotidiano —su lengua materna—, y otras veces instancia del discurso artístico —la lengua francesa vehículo de su escritura.

Por otra parte, el análisis ha revelado que no se trata de una simple transferencia de sentido de una lengua a otra, sino que se trata de transposiciones, de creaciones e igualmente de fuertes denuncias, iniciadas sobre todo en Chraïbi, aunque un humor sutil consiga hacer soportable una realidad, extremadamente dura en ambas novelas, que va de la impotencia de la infancia a la revancha por la escritura.

Estos escritores crean una estética propia: al mismo tiempo que asumen su relación *génétique* con la literatura francesa, se desmarcan de ella recurriendo a la tradición oral popular.

Gracias a su traducción y su transposición de la oralidad (la colocación de las voces, los movimientos contrarios y oblicuos, las tesituras tensas —voces polifónicas—) estos escritores realizan la unidad de ese gran espacio de tradición oral que es el Mediterráneo.

Driss Chraïbi y Abdelhak Serhane consiguen dar vida a la memoria colectiva y la dotan de un sentido nuevo. Crean una mitología moderna cuyas raíces están ancladas en el imaginario popular africano.

BIBLIOGRAFÍA

El Corán. Edición preparada por J. Cortés. Barcelona: Herder 1992.

Bacry, P., *Les figures de style*. París: Belin 1992.

Baktine, M., *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. París: Gallimard 1970.

Bal, M., «Narration et focalisation, pour une théorie des instances du récit», *Poétique* 29 (1977).

Chraïbi, D., *Le passé simple*. París: Denoël 1989. (1954). Traducción al castellano de I. Merino. Introducción y Glosario. *El pasado simple*. Madrid: del Oriente y del Mediterráneo 1994.

Duquaire, H., *Anthologie de la littérature marocaine arabe et berbère*. París: Plon 1943.

Issacharoff, M., «Qu'est-ce que l'espace littéraire», *L'information littéraire* 30 (1978), 117-122.

Serhane, A., *Les enfants des rues étroites*. París: Seuil 1986.

Van Den Heuvel, P., *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. París: Librairie José Corti 1985.