

Modos del yo en la autobiografía árabe contemporánea

Shapes of the self in Arabic contemporary autobiography

ANGELINA GUTIÉRREZ ALMENARA

Universidad de Castilla-La Mancha. C/ Altagracia, 50. 13071, Ciudad Real (España).

Dirección de correo electrónico: agutierrezalmenara@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1747-7687>.

Recibido/Received: 17-1-2023. Aceptado/Accepted: 22-6-2023.

Cómo citar/How to cite: Gutiérrez Almenara, Angelina (2023). “Modos del yo en la autobiografía árabe contemporánea”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 14 (2023), pp. 327-355. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.327-355>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Esta investigación pretende poner de relieve las nuevas tendencias narrativas en el género autobiográfico árabe. Para ello, se ha observado el empleo que se hace del nombre propio y de las personas gramaticales y cómo se despliega la identidad de los autores en unas páginas que parecen eclipsar al yo en favor de otras personas, voces, lugares o recuerdos. El estudio se ha inspirado profundamente en la clasificación de estrategias narrativas analizadas por Sheerit (2020) y busca ampliar su corpus de siete autobiografías árabes modernas con otras siete muestras que reflejan la identidad propia de un modo poco convencional y con sus propios matices.

Palabras clave: literatura árabe; autobiografía relacional; identidad; nombre propio.

Abstract: This research aims to highlight the new narrative trends within the Arabic autobiographical genre. For that purpose, the way in which the autobiographical works considered (which seem to overlook the self in favour of other people, voices, places, or memories) use proper nouns and grammatical person and display the author's identity has been observed. This paper is strongly inspired by the classification of narrative strategies analysed by Sheerit (2020) and seeks to widen her corpus, composed of seven Arabic modern autobiographies, by adding seven other examples which reflect the authors' identities in an unconventionally form and with their own nuances.

Keywords: Arabic literature; relational autobiography; identity; proper noun.

INTRODUCCIÓN

Cuando pensamos en autobiografía, son tres los conceptos que suelen aparecer a colación: nombre propio, historia personal y yo. Que el nombre propio es un elemento que nos define como persona, nos concede un lugar en el mundo y nos dota de identidad es de sobra aceptado. Lo que no se nombra no existe resuena en la cabeza de todos. Lo ejemplifican las primeras palabras de un niño o una niña y cómo utiliza su propio nombre cuando quiere indicar que es él o ella quien va a ejecutar la acción. Tiene sentido; a esa edad tan temprana, cuestiones como el “yo” o el “tú” resultan más difusas que recurrir al nombre de uno para indicar de forma tajante lo que se desea. El propio teórico de la autobiografía Philippe Lejeune (1994) lo advierte:

En el nombre propio es donde persona y discurso se articulan antes mismo de articularse en la primera persona, como lo muestra el orden de la adquisición del lenguaje por los niños. El niño habla de sí mismo en tercera persona al designarse por su nombre de pila, mucho antes de comprender que también puede usar la primera persona (p. 59).

La importancia que se le concede al nombre propio es capital para Lejeune pues, a su modo de ver, el nombre indica la asunción de una persona real tras esa autobiografía y la coincidencia del nombre en autor, narrador y protagonista distingue al género autobiográfico de la ficción. En consecuencia, el nombre actúa como garante del sujeto. La realidad, de nuevo, cobra sentido al ser nombrada, del mismo modo que el hecho de no nombrarla la sitúa en una esfera grisácea y ambigua.

Por último, atendamos a la marca de poder (o de ausencia de él) que tenía el nombre en el mundo clásico, donde solo los miembros de las grandes familias, los *nobiles*, tenían un nombre propio; de ahí que “cuando los romanos pensaban en los proletarios, pensaban en una vasta masa de sujetos «innominados»” (Weintraub, 1993: 30).

Parece incuestionable pensar, por tanto, que en un relato autobiográfico que versa sobre la vida de su autor debe aparecer el nombre propio de la persona en cuestión. En palabras de Amaro (2010):

[La autobiografía] genera la ilusión de que lo que no debe disolverse jamás es precisamente el “yo” de la persona que publica, la ilusión de que nunca debiera diluirse el nombre —única certidumbre, índice de lo real—

que en vano el anonimato, la seudonimia o la heteronimia han rasgado (p. 237).

No cabe duda de que el nombre propio delimita el discurso y su modo de lectura. Más allá de la identidad e individualidad que se le presuponen, el papel que juega en este contexto posee una dimensión muy particular en tanto en cuanto le concede al texto la marca de veracidad de lo narrado o expuesto. Indagar las razones por las que el lector le otorga mayor realismo y veracidad al texto que *firma* el autor con su nombre excede el objeto de estudio de este artículo. A simple vista, parece algo lógico: si me das tu nombre, sello único de tu identidad, te otorgo una existencia y presupongo la veracidad de tal existencia porque me has dado tu nombre y no hay vuelta atrás, como si fuera una especie de trato, un pensamiento circular.

En segundo lugar, sabemos que toda autobiografía contiene el relato de una vida, *la vida*, la del autor o autora, a la que se le atribuye una posición central y hegemónica en el terreno autobiográfico. En tercer y último lugar, aunque el propio Lejeune (1977) reconoce la voz de tercera persona para referirse al protagonista de una autobiografía como un recurso retórico, una figura enunciativa que busca un distanciamiento interno y expresa una confrontación personal, siempre que el texto se enmarque en el pacto autobiográfico, es la primera persona del singular la forma natural para hablar de uno mismo (Puertas, 2003: 258).

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando el autor o la autora no menciona su nombre en el relato de su vida? Lejeune (1975: 31) ya nos advertía de que, en los casos en los que el nombre del personaje no aparece explícitamente pero queda clara tal identidad, estamos ante autobiografías.

¿Y qué sucede cuando el autor se llama a sí mismo con otro nombre? Según el teórico francés, incluso en el caso en que esta persona sea la narradora y asuma la enunciación de todo el texto y aun cuando el lector tenga razones para sospechar que la historia narrada por ese personaje ficticio coincide con la del autor, entramos en el terreno de la novela autobiográfica (Lejeune, 1994: 63). Frente a ella, Lejeune (1994) también recoge lo que él llama “ficciones ficticias”, que no son verdaderas ficciones, es decir, novelas autobiográficas regidas por un pacto novelesco, sino que el sistema general sigue siendo el de la autobiografía y el juego reside en que “el autobiógrafo intenta imaginarse lo que pasaría si fuera *otro* el que contara su historia o trazara su retrato” (p. 113).

Por último y ahondando más en la cuestión, ¿qué estrategias discursivas emplea el autor para diluir su historia personal en la narración

e incluso menguar su identidad en favor de otras voces? Esa es la pregunta que aspira a responder este artículo.

Nuestros autores, los que son sujetos de análisis en esta investigación, pretenden alejarse de la noción tradicional de autobiografía, en el sentido de registro documental de los hechos acaecidos durante su vida, y desean adentrarse en un subgénero más literario e incluso ficticio. Al verse exonerados de la presencia de su nombre en la narración, cabría pensar que los autores gozan de una mayor libertad para salirse de los goznes de la realidad *sensu stricto*. Ese margen en el que las fronteras entre realidad y ficción se desdibujan, se solapan y se complementan parece ser el terreno idóneo para el germen de la literariedad, de ahí que muchos escritores recurran a este mecanismo.

Atribuidas al nombre propio las características de garante de identidad, individualidad y veracidad, quizá solo quede asumir entonces que la decisión de inventarse un nombre para uno mismo y adoptarlo en la narración funciona como desestabilizador y pretende desafiar la coherencia (Sheetrit, 2020: 173). Llegados a este punto, solo nos queda atender al sujeto textual (Amaro, 2003: 22), olvidarnos de la referencialidad del nombre propio y centrarnos en el discurso y en cómo se despliegan las señas autobiográficas en él.

1. ANTECEDENTES

Sabemos que el género de las memorias ha proliferado en la producción literaria árabe moderna (Rooke, 1997: 28; Camera, 2020: 255) y, yendo un poco más allá, la “autobiografía de infancia” se ha erigido como una especie de subgénero independiente y definido en el panorama narrativo árabe (Fernández, 1997: 325). No obstante, desde la considerada tradicionalmente la máxima expresión del género autobiográfico moderno, *Los días* de Taha Husein (Paradela, 2002: 188; Abdel Nasser, 2017: 7; Camera, 2020: 264), se han publicado narrativas autobiográficas que parecen atentar contra el modelo tradicional de autobiografía de Lejeune y explorar sus espacios limítrofes.

Parte de esas iniciativas literarias en la producción árabe moderna aparecen recogidas en el volumen de Ariel M. Sheetrit (2020), titulado *A poetics of Arabic autobiography: between dissociation and belonging*. Sheetrit presenta un corpus de siete textos árabes modernos que pertenecen al género autobiográfico y que exhiben la particularidad de situar al “yo” en relación con los demás; una expresión autobiográfica conocida como

“relational autobiography”. Según Smith y Watson (2010), “the self-inquiry and self-knowing of many autobiographical acts is relational, routed through others” (p. 86). Esa idea de *relacionalidad* implica, por tanto, que la historia propia está estrechamente ligada a la de otros y que los límites de la primera persona gramatical son, a menudo, movedizos y permeables. Así aparecen unos otros textuales que Smith y Watson catalogan como otros históricos, figuras reconocibles de un pasado común como pueden ser los líderes políticos; otros contingentes, que pueblan el texto cuales actores secundarios; y otros significativos, que son aquellos cuyas historias están fuertemente vinculadas a las del propio narrador y según las cuales el narrador entiende su proceso de autoformación. Siguiendo a Smith y Watson (2010: 88), un modelo textual de otros significativos es el otro-sujeto, el otro intrínseco a todo sujeto autobiográfico. Para Sheerit (2020: 167), al referirse a uno mismo como si fuera otra persona, el otro-sujeto explota la otredad de la identidad propia. En nuestro corpus, esa función queda patente en el caso de Huda, el otro-sujeto autobiográfico que emplea Alia Mamduh en *Naftalina*. Mediante esta estrategia, Alia Mamduh nos presenta una “intrarelational life” (Eakin, 1999), rompe la equivalencia autobiografía-protagonista, socava las bases de la referencialidad y pone en jaque el modo de lectura de esta obra. ¿Estamos ante una novela, una biografía o una autobiografía soterrada?

Todos los escenarios que analiza Sheerit (2020: 185) en su obra nos hablan de una interrelación entre el yo y lo que lo rodea normalmente en forma de tensión entre la identificación con los demás y la disociación de ellos. Concretamente, esta investigadora analiza las siguientes autobiografías relacionales: *Hikāyatī sharḥun yaṭūl*, de Hanan al-Shaykh; *Ruḡū’ ilā al-ṭufūla*, de Leila Abouzeid; *Sīrat madīna*, de Abderrahmán Munif; *Al-Sīratān*, de Salim Barakat; *Al-Šuṭṭār*, de Mohamed Chukri; *‘Iraḳī fī Bārīs*, de Samuel Shimon; y *Zill al-ḡayma*, de Hanna Abu Hanna.¹

Un concepto que guarda especial relación con las obras escogidas en esta investigación es el de “relational pointer” (Brown y Reavy, 2018: 14). En cuatro de las siete obras analizadas aquí, el padre funciona como “relational pointer” del sujeto principal. Es una referencia para el niño en

¹ Tres de estas siete obras están traducidas al español: *Memoria de una ciudad*, de Abderrahmán Munif; *Dos trayectos*, de Salim Barakat; y *Tiempo de errores*, de Mohamed Chukri. *Zaman al-aḥṭā’* (Tiempo de errores) es el título bajo el que primero fue publicada esta autobiografía, que después pasó a reeditarse con el título *Al-Šuṭṭār*.

De la niñez, eje central sobre el que pivotan los niños de *A escondidas* y *De chico* y figura contra la que rebelarse en *Naftalina*.

Por último, se hace preciso hablar del tiempo y del espacio en todo relato autobiográfico. Para hablar de la localización del sujeto o sujetos autobiográficos en el tiempo y el espacio, rescatamos aquí el término acuñado por Bajtin (1991): cronotopo, “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (p. 237). Lejos de considerarlo un mero recurso ambiental, Bajtin se planteaba en dónde estriba la importancia de los cronotopos que había examinado en su obra y dedujo, en primer lugar, su importancia temática: “Son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento” (p. 400).

En el panorama de la literatura árabe, y utilizando para ello la traducción del término al árabe (*al-zamakān*), Colla (2022) enuncia los siguientes espacios como categorías de cronotopo: la carretera; el salón, café o taberna; el castillo o mansión; el barrio; las ruinas; el pueblo o aldea; la partida o el viaje; y la prisión. Asimismo, vincula tales categorías espaciales con autores árabes que despliegan esos recursos en su narrativa, como Naguib Mahfuz en *Café Karnak*, Gassan Kanafani en *Hombres al sol*, Murid Barguti en *He visto Ramala*, Yabra Ibrahim Yabra en *El primer pozo* o Nawal El Saadawi en *Mujer en punto cero*.

Según Colla, todo espacio está gobernado por reglas de inclusión/exclusión y los momentos dramáticos más álgidos normalmente se producen en las fronteras y en los espacios liminares. Como veremos más adelante, el recurso que hace Alia Mamduh de los espacios en *Naftalina* da buena cuenta de ello.

2. OBJETIVO Y METODOLOGÍA

El principal objetivo de este estudio es poner el foco en determinadas estrategias narrativas presentes en textos árabes contemporáneos de corte autobiográfico que presentan al sujeto autobiográfico en relación con otros personajes, voces o entornos.

Como hemos señalado, esta investigación se ha inspirado profundamente en el análisis pormenorizado de Sheerit (2020) en su obra *A poetics of Arabic autobiography*, donde estudia los fenómenos de pertenencia y disociación en siete relatos autobiográficos que socavan la

idea del yo como foco dominante de la narración. Esas formas de autobiografía relacional, de contar lo propio a través de lo ajeno, desafían el concepto clásico de autobiografía como escritura monologal centrada en la individualidad y la identidad autónoma. Sobra decir que cualquier narrativa sobre una vida contiene a otros personajes además de al sujeto autobiográfico, pero, como bien matiza Sheetrit, el quid de la cuestión no es si los otros forman parte de la narración, sino cómo se articula el yo en relación con esos otros.

El corpus autobiográfico acotado en una investigación anterior (Gutiérrez, 2020), salvo en el caso de una obra, ha permitido explorar esos títulos desde una nueva perspectiva y atender, en esta ocasión, a su cualidad como autobiografías relacionales.

3. MATERIALES

Para el presente estudio se han analizado siete títulos árabes: *Habbāt al-naftālīn* (1986), de la autora iraquí Alia Mamduh,² traducida por Ignacio Gutiérrez y titulada *Naftalina* (2000); *Fī al-tufūla* (1993), del escritor marroquí Abdelmayid Benyellún, traducida por Salvador Peña y titulada *De la niñez* (1999); *Yawm al-ḡum'a, yawm al-aḥad* (1994), del escritor libanés Jalid Ziyada, traducida al español por Nieves Paradela y titulada *Viernes y domingos* (1996); *Sifr al-takwīn* (1996), del marroquí Abdelkarim Gallab, traducida por Ángel Gimeno y titulada *Génesis* (2005); *Dunyāzād* (1997), de la egipcia May Tilmisani, traducida al español por Gonzalo Fernández y titulada *Duniyazad* (2001); *Al-talaṣṣuṣ* (2007), del egipcio Sonallah Ibrahim, traducida por M. Luz Comendador y titulada *A escondidas* (2013); y *Muḍakkirāt al-ṣabī* (2015), del libanés Henri Awaiss, traducida por M. Luz Comendador y titulada *De chico* (2016).³

Como se ha mencionado ya, todas las obras seleccionadas pertenecen al género autobiográfico y presentan la particularidad de utilizar a sus sujetos autobiográficos de una forma poco convencional y de no nombrar —o nombrar de otro modo— a sus autores. Según Rooke (1997: 53), se

² Para la transliteración de los nombres propios de los autores y de las autoras, se ha optado por la forma que aparece en las cubiertas y en los créditos de sus traducciones al español.

³ De ahora en adelante, para comodidad de los lectores, solo se citará el título de la traducción al español.

trata de autobiografías implícitas que emplean el recurso del héroe innominado con el objetivo de hacer ficticia la narración.

Con la única excepción de *Duniyazad*, todas las obras abordan los años de infancia y de formación del individuo, un género ampliamente explotado en la literatura árabe. *Viernes y domingos*, *De la niñez y Duniyazad* están narradas en primera persona; en *A escondidas* y *De chico* la persona gramatical dominante es la tercera, a semejanza de la considerada tradicionalmente la máxima expresión del género autobiográfico moderno: *Los días*, de Taha Husein; *Naftalina* entremezcla la primera, la segunda y la tercera persona, y *Génesis* es una suerte de híbrido bastante interesante que abordaremos en el apartado “el autobiógrafo como autoetnógrafo”.

A continuación se ordenan las obras escogidas para este estudio según cuatro de las siete categorías empleadas en el estudio de Sheerit, traducidas aquí al español, y se hace mención de varios ejemplos.⁴ Quedan pendientes para sucesivas investigaciones las categorías “inscribir al yo en un paisaje de ruptura”, representada por *Al-Sīratān*, de Salim Barakat, “presentar al yo a través de parias”, protagonizada por *Al-Šuṭṭār*, de Mohamed Chukri, y “mito personal y autoinvención”, representada por *Iraqī fī Bārīs*, de Samuel Shimon.

3. 1. Voces entrelazadas

El caso que expone Sheerit (*Hikāyatī sharḥun yaṭūl*, de Hanan al-Shaykh), narrado en la primera persona de la madre de la autora, Kamila, apunta a un estilo autobiográfico muy particular: el de hacer que el narrador sea una persona distinta al autor o autora. Según Sheerit (2020: 30), una forma, aunque problemática, de entender este texto podría ser como la biografía de la madre de la autora, narrada en primera persona. Sin embargo, para Sheerit la forma más apropiada de entender esta obra es como una reinterpretación de la vida de Hanan al-Shaykh mediante el desarrollo de la narrativa de su madre, Kamila, lo que le permite rellenar los vacíos y espacios de su propia vida: “The two life stories are unremittingly entangled. Her mother’s silences represent the gaps in Hanan’s own life story, and to speak in her mother’s voice is also for

⁴ Salvo indicación expresa, los ejemplos citados corresponden a las traducciones publicadas en español. Se menciona el número de página donde aparece la cita en cuestión en la traducción, seguido del número de página donde aparece en el original árabe.

Hanan to find words for her own untold story” (p. 34).⁵ Esta ambigüedad a la hora de interpretar la obra la elimina la traducción al inglés, cuyo subtítulo es “my mother’s story”.⁶

Esas voces entrelazadas están bien representadas en la obra de Alia Mamduh que, como se ha mencionado arriba, nos habla de su infancia a través de la mirada de la niña Huda, empleando para ello la primera, la segunda y la tercera persona gramatical. El uso de la primera persona del singular no es un rasgo autobiográfico fiable ni un motivo suficiente para que la obra sea clasificada como una autobiografía; al fin y al cabo, Huda puede expresarse en esos términos y existen en el panorama literario las llamadas autoficciones.⁷ Se hace preciso, por tanto, recurrir a elementos extratextuales o al paratexto, o conocer el trasfondo de la obra, para concluir que el texto es autobiográfico. No obstante, pese al interés que esta obra podría tener en este apartado, he decidido reservarla para una categoría en la que se ajusta más si cabe.

Duniazad, de la escritora egipcia May Tilmisani, es un relato autobiográfico que emplea el recurso de las voces entrelazadas de la autora y de su marido, aunque la voz protagonista es la de la autora. El cambio de voz se refleja en el original mediante una sangría más pronunciada y en la traducción al español mediante el resalte tipográfico de la cursiva.

El recurso de las dos voces ayuda a plasmar los puntos de vista de las dos personas involucradas en el relato de un acontecimiento trágico. A través de sus parlamentos, conocemos el desarrollo de los acontecimientos de aquel trágico día y los días que lo siguieron, las expectativas y las necesidades de cada uno; mientras uno pide soledad y aislamiento, otro necesita de compañía y familia. En ocasiones, este recurso sirve para completar la información a la que alude alguna de las voces, como en el siguiente ejemplo:

⁵ Este recurso narrativo recuerda a la auto/biografía de Rosa Bonheur, escrita por su compañera Anna Klumpke. Según Tamboukou (2010), “this rare blend of biography and autobiography brings forward in a unique way what Cavarero has defined as the desire of the narratable self to listen to her story being told by others” (p. 1).

⁶ *The locust and the bird: my mother’s story* (2009), traducción de Roger Allen.

⁷ Término acuñado en 1977 por Serge Doubrovsky en su novela *Fils*. En palabras de Alberca (2007), “una autoficción es una novela (o relato que se presenta como ficticio), cuyo narrador y/o protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (p. 158). Se trata de un relato ficticio, basado en hechos reales, cuya singularidad reside en que existe identidad nominal entre narrador, protagonista y autor. Alberca (2012) sintetiza la particularidad de esta variante del siguiente modo: “La autoficción es el testimonio autobiográfico de un ser ficticio” (p. 49).

Por la tarde quise que durmiera. Lo hizo, aunque le costó.

Después supe que se había despertado por el alboroto organizado en el pasillo.

A pesar de todo, el martes por la tarde dormí... un par de horas. Me desperté y lloré. Luego me volví a dormir. El médico me había recetado unos medicamentos para tomar con las comidas. Supe más tarde que eran para retirar la leche del pecho.

Cuando me desperté entre dos cabezadas, el júbilo que provoca un nuevo nacimiento se extendía por los pasillos de la cuarta planta (pp. 17-18/12-13).

Como advierte Sheerit en su caso de estudio, la estrategia narrativa de las dos voces sirve para rellenar vacíos y completar información. En nuestra obra, esa yuxtaposición de voces produce una concatenación, no solo del discurso, sino también a veces de determinadas expresiones. Por ejemplo, donde una voz acaba su parlamento diciendo “intazartu” (p. 30), es decir, “esperé” (p. 41), la siguiente voz comienza diciendo “lam yaṭul intizārī” (“no tuve que esperar mucho”).

Un poco más adelante, la marca tipográfica de la otra voz pasa a ocuparla una amiga llamada Nora, no el marido (pp. 36-38/26-28). Páginas después, vuelve a estar representada por el marido.

A escondidas, de Sonallah Ibrahim, es otro ejemplo de voces entrelazadas. La historia relata la infancia del escritor a través de la mirada de un niño sin nombre y curioso que espía, escucha y observa lo que lo rodea. Ibrahim relega a nuestro sujeto autobiográfico a la posición de un observador más que a la de un narrador, pues pocos son los momentos en los que el niño ponga de manifiesto lo que siente o padece, sino que, observándolo todo y prestando oídos a lo que ocurre a su alrededor, aprende y estructura su mundo más inmediato. Así, su personalidad queda retratada mediante los movimientos y las descripciones de los personajes que conforman su mundo, especialmente su padre, eje central de la narración, y su identidad queda difuminada tras la descripción, precisa y minuciosa, de los personajes con los que interactúa y de los espacios que habita:

Abro la puerta con cautela. Miro detrás de mí. Mi padre está durmiendo como un tronco. Entro en la sala. Me arrimo sigiloso a la puerta del dormitorio del policía. Está cerrada. Pego el ojo a la cerradura. Un trozo de cama. Sobre ella, cuatro pies descalzos. Los pies están entrelazados y

quietos. Me acerco al patio de luces. Miro hacia la ventana de Um Zakía. Está abierta. Se le ve un trozo del antebrazo desnudo (p. 150/117).

Como señala Sheerit (2020: 31) respecto a *Ḥikāyatī sharḥun yaṭūl*, el acto autobiográfico es doble, ya que las historias de vida de madre e hija están entrelazadas. El caso que nos ocupa aquí es el de una autobiografía relacional entre padre e hijo que ofrece no solo la autobiografía del yo, sino también la biografía y autobiografía del otro (Eakin, 1999). Sin embargo, “the story of the self is not ancillary to the story of the other, although its primacy may be partly concealed by the fact that it is constructed through the story told of and by someone else” (p. 58).

El recurso al mutismo del sujeto autobiográfico es aquí igual de sugerente y revelador que sus propias palabras. Poco habla el niño en *A escondidas*, pero mucho sabemos de él, como que es cotilla, observador, inteligente, apocado y curioso en cuanto a la sexualidad.

No obstante, el punto de vista del narrador-escritor, a la fuerza adulto, se ve plasmado en episodios como los de las páginas 177 y 178 (229-230 de la traducción), donde se desarrolla un diálogo sobre política y sobre la situación del país que el niño escucha. Bajo la ilusión, en calidad de lectores, de la ingenuidad e inocencia del niño, la narración acomete temas de mayor calado donde se observa un desplazamiento de la voz narrativa del hijo al padre. Tales momentos difieren radicalmente de los narrados desde el punto de vista del narrador niño cuando se refiere, con pudor e inocencia, a detalles íntimos y a la descripción del cuerpo. A este respecto, Abdel Nasser (2017) señala que “*Stealth* [*A escondidas*] recounts traumatic events and intimate details by way of the interplay between the young narrator’s spying and the writer-narrator’s insight” (p. 38).

3. 2. Unión y separación

El ejemplo que cita Sheerit en este apartado de su magnífico volumen (*Ruḡū’ ilā al-tufūla*, de Leila Abouzeid) responde más al conflicto interno que encarnan determinados miembros de la familia para algunos autores o autoras árabes. De ahí, ese sentimiento de *engagement and separation*.

Consideramos que esta categoría también puede estar representada por una obra de nuestro corpus que manifiesta esos sentimientos mediante otras estrategias narrativas y discursivas.

En primer lugar, cabe decir que *De la niñez*, de Abdelmayid Benyellún, no es un libro de conflicto, sino de extrañamiento.

Extrañamiento al observar las costumbres marroquíes que se le presuponen propias a un niño que ha vivido la primera parte de su vida en Mánchester. Es una historia de unión y de separación en tanto en cuanto se mueve entre dos patrias; una de nacimiento y a la que volverá pasado el tiempo y otra de primera infancia. En ambas, el protagonista se siente como un intruso, un extraño. Son frecuentes en las primeras páginas de la obra las alusiones a una supuesta y desconocida —para el niño— identidad marroquí, así como referencias al proceder de los marroquíes que los visitaban en casa.

El extrañamiento hacia su otra identidad se desliza en el texto en forma de comentarios sobre la lengua, la religión y el modo de comportarse de aquellas visitas. Esas personas hablan una lengua que el niño no comprende, practican una religión al parecer diferente y se comunican en voz alta y formando una algarabía poco común entre ingleses.

La cuestión de la religión, representada en que el protagonista se ve dispensado de los rezos dominicales en la escuela, viene a instalar un profundo sentimiento de diferencia respecto a los demás en el espíritu del niño:

Yo ya sabía que no era igual que aquellas gentes por mi nacionalidad, y eso me dolía. Pues, ¿por qué no podía ser yo como todos los demás? Así que cuando me enteré de que también era distinto de ellos por mi religión —aunque yo no tenía ni idea de lo que era la religión—, me disgusté mucho (p. 75/59).

Esa sensación de no sentirse ni lo uno ni lo otro invade al pequeño:

¿Es que había venido al mundo, pensé asustado, para ser un extraño? Porque en el país de donde veníamos me miraban como un extraño, y ahora, en el país del que según todos era yo también, me miraban como a un extraño (p. 110/85).

Cuando por fin el niño visita Fez, todo en aquella ciudad lo sobrecoge y sorprende y da cuenta y razón de todo ello a sus amigos al volver a Mánchester. La forma en que el niño relata las costumbres de aquellos en comparación con las suyas y las de sus amigos ingleses es un mecanismo que permite que el lector árabe se vea a sí mismo a través de la mirada de un extranjero (Rooke, 1997: 188).

Todas esas diferencias y todo aquel extrañamiento primigenio se disuelven al poco de mudarse a Fez, con ocho años, cuando el niño asimila

como propias la vida y las costumbres de esa ciudad. Sin embargo, la separación tarda poco en reaparecer en el relato, representada esta vez en la muerte de la hermana del protagonista, que representa un verdadero punto de inflexión en su vida y da lugar de nuevo al desplazamiento, en esta ocasión, a El Cairo para continuar sus estudios.

Como bien atisba Rooke (1997: 187), el proceso de adaptación de este niño sucede a la inversa de lo que les ocurre a tantos hijos de inmigrantes que llegan a Europa y que tienen que aprender a ser europeos.⁸ Nuestro protagonista, al contrario, debe aprender a ser árabe y, más específicamente, marroquí:

Por primera vez me dio alegría tener un abuelo, y más todavía cuando alcé la mirada y lo vi: sonreía con cierta sorna mientras me observaba con sus ojos apagados, como si quisiera decirme: «¡Hay que ver cómo es la vida! Han hecho de ti un europeo, pequeño mío. Pero qué le vamos a hacer. Ven. Yo te enseñaré a ser un marroquí» (p. 108/84).

La identidad del niño se va esbozando en la narración en relación con el descubrimiento de la lengua árabe y de la cultura islámica, como una forma de volver a los orígenes de su (hasta ese momento) desconocida identidad. El hecho de que Abdelmayid Benyellún escriba su autobiografía en árabe clásico representa el objetivo cumplido de aquel niño que deseaba conocer la lengua de sus antepasados y sus familiares. Menciona Sheetrit (2020: 61) a este respecto que autores como Abdelmayid Benyellún, Mohamed Chukri, Al-Arabi Batma y Leila Abuzeyd destacan entre los pocos que han roto con la práctica literaria en Marruecos escribiendo sus autobiografías en árabe en lugar de en francés.

Las referencias identitarias en la narración se representan en la mención del nombre del padre en varias ocasiones, *Mister* Benyellún (pp. 51/39 y 132/102), y del abuelo, *Áhmed* Benyellún (p. 287/220). El último capítulo del libro deja patente, a modo de colofón, que la intención del autor al escribir esta obra no ha sido que los lectores conozcan a su persona, sino a un niño “que vivió en dos ambientes casi opuestos” (p. 363/278).

⁸ Rooke (1997: 251) advierte de que ese cambio de roles se refleja también en el tipo de educación que quieren padre e hijo. Mientras que el padre aboga por una educación francesa, secular y moderna, el hijo, al principio movido por otros intereses, desea recibir una educación árabe e islámica tradicional.

3. 3. El yo en la ciudad

A *Sīrat madīna*, de Abderrahmán Munif, traducida al español por Luis Miguel Cañada y M. Luz Comendador como *Memoria de una ciudad* y recogida en el corpus de Sheerit como ejemplo de “self in the city”, podemos añadir *Viernes y domingos*, del escritor e historiador libanés Jalid Ziyada.

Señala Sheerit (2020: 69) que las descripciones de Ammán en *Memoria de una ciudad* como una urbe cosmopolita y multicultural no solo sirven para retratar la atmósfera y la geografía en las que crece el joven protagonista, sino que también plasman los cimientos del propio mosaico identitario del autor. En esa misma línea sugiero que debe leerse *Viernes y domingos*.

Aparentemente, el texto le concede primacía a la ciudad de Trípoli sobre el sujeto autobiográfico, de forma que este queda retratado, casi oscurecido, a través de imágenes urbanísticas de la ciudad libanesa. Sheerit (2020) afirma lo siguiente:

The strong, nearly indissoluble, association between self-identity and geographical-cultural positioning in the text —relationality taken to its exilic extreme— is further asserted by the textual strategy of obscuring the presence of the protagonist both as a character in the text and in the narrative strategies of voice and text (p. 72).

Sin embargo, el sujeto autobiográfico sigue latente y patente en la narración, como demuestra el siguiente fragmento:

Por ello quise recuperar mi experiencia personal y me propuse regresar al ambiente en el que había crecido, a las gentes con quienes había vivido. Recompuse los hilos dispersos de la memoria para llegar a entender la particular relación que me mantenía unido a aquellos lugares, a aquellos paisajes que conformaron el mundo de mi infancia y adolescencia (p. 10/7).

Como advertíamos en una investigación anterior (Gutiérrez, 2020), Jalid Ziyada expresa abiertamente que lo que escribe no pretende ser una autobiografía (p. 7 del original) e incluso expresa su temor a que el texto se convirtiera en una autobiografía personal.⁹ Concluye señalando que se

⁹ Esta negativa a que el texto sea catalogado como una autobiografía la expresan también abiertamente Abderrahmán Munif en *Memoria de una ciudad* y Edward al-Jarrat en la

trata de la biografía de una ciudad. Sin embargo, como defiende Sheetrit (2020), clasificar el texto de uno mismo como “not-an-autobiography” (p. 75) no es lo mismo que negar que el texto contenga elementos autobiográficos.

Haciendo gala de su formación como historiador e investigador en ciencias sociales, Jalid Ziyada nos presenta, así pues, la biografía de una ciudad con su arquitectura, paisajes, cambios y transformaciones sociales y urbanas. El cambio experimentado por la sociedad durante la década de los años cincuenta a los sesenta y la propia descripción de la urbe son coprotagonistas de Ziyada en esta obra. A continuación se muestran algunos ejemplos de esta autobiografía relacional que describe al personaje por medio de su contexto urbano:

En los años posteriores a 1975 comenzaron a levantarse edificios y bloques residenciales que enseguida hicieron surgir calles y nuevos barrios muy semejantes al paradigma urbano del sur de Italia o de las ciudades sudamericanas (p. 27/20).

A finales de la época otomana se construyó un camino para unir la ciudad con el puerto, y fue en ese lugar donde comenzó a desarrollarse un tipo particular de arquitectura —semejante en todo punto al de la Trípoli moderna— que dio a la zona la misma apariencia de cualquier otra ciudad mediterránea: sol a raudales por el día y desbordante vitalidad por la noche (p. 64/44).

Considerando tales referencias al parecido de Trípoli con otras ciudades mediterráneas o sudamericanas, sugiero leer *Viernes y domingos* como una obra en la que la identidad del autor se construye retóricamente desde el punto de vista de la relación con una localización geográfica y un contexto cultural (Sheetrit, 2020: 78).

En un artículo que se conserva entre las actas de la Escuela de Traductores de Toledo, adaptado al español por la traductora Nieves Paradela, Hartmut Fähndrich, traductor al alemán de esta obra, señala que el estilo literario de Ziyada es “el resultado de una peculiar y original combinación de relato autobiográfico y de estudio histórico de una

introducción de *Las piedras de Bobelio*. Según Sheetrit (2020: 75), los descargos de responsabilidad autobiográfica son frecuentes en las producciones árabes modernas sobre el yo y cita, además de los anteriores, ejemplos como Taha Husein en *Los días*, Ibrahim al-Mazini en *Ibrāhīm al-kātib* (Ibrahim el Escritor) y Mohamed Chukri en *El pan a secas*.

ciudad”. La crónica de la infancia del Ziyada niño pasa a ocupar un segundo plano tras el relato de la ciudad, pues “su mirada es la de un sociólogo que analiza el desarrollo urbano como expresión de la estructura y organización sociales, y también como factor de su transformación”.

Esa mezcla de influencias que vivió la Trípoli libanesa durante el decenio entre la independencia del Líbano y el estallido de una guerra civil que duraría dieciséis años no solo queda de manifiesto en el plano urbanístico y arquitectónico, sino que a ello se suma la convivencia entre religiones diferentes. Son numerosas las ocasiones en que se hace referencia en el texto a la convivencia entre musulmanes y cristianos y entre las personas que abrazaron el modelo de vida y las costumbres occidentales heredadas de la época del Mandato francés y las que conservaron sus propios hábitos y rutinas:

Allí seguían estando representadas todas las religiones, todas las nacionalidades y culturas del Mediterráneo; allí seguían celebrando sus fiestas de acuerdo a sus particulares ritos, dibujándose un panorama lleno de cosmopolitismo, tolerancia y buen vivir (p. 65/45).

El saberse hijo de la ciudad era una de las señas de identidad del tripolitano, la más firme, la que lo acompañaba a cualquier sitio en el que estuviera, independientemente de la religión que practicase. Todos vivían con todos (p. 85/59).

Esa convivencia entre musulmanes y cristianos traspasa hasta el propio título de la obra, el cual hace referencia a los dos días sagrados de ambas confesiones religiosas.

Por otro lado, dentro de esta categoría que podríamos haber parafraseado como “el yo en el espacio” incluimos *Naftalina*, de Alia Mamduh. Según el traductor al neerlandés Richard van Leeuwen (2002: 57), toda experiencia mental o física tiene una dimensión espacial y, por ende, los recuerdos están, por naturaleza, situados en el espacio y asociados a lugares específicos. La representación de estos espacios acentúa diferenciaciones esenciales y paralelismos como dentro/fuera, mujer/hombre, reunión/separación, revelación/ocultamiento o inclusión/exclusión. El espacio, en ocasiones representado por la casa, la vivienda familiar, está estrechamente vinculado a la escritura, no solo en el sentido orgánico, donde escribimos, sino también como nexo con los

recuerdos familiares desde donde nace la escritura (Lombardo, 2015: 176).¹⁰

Esa casa y sus lindes, los baños, el cementerio, el barrio, la calle y los propios cuerpos que sofocan y actúan como cárceles son un elemento central en *Naftalina*: “Tu madre busca refugio en su habitación”, “Ádel ya ha llegado a la azotea” (p. 32/24), “Los hombres ataban cada vez más corto a sus mujeres, y las esposas acababan esperando a sus maridos en el umbral de las casas, sobre las camas de hierro, en el suelo, en las azoteas” (p. 38/30), “Todo acabó para él en este puente; y todavía no había cumplido los treinta” (p. 98/76). Este tipo de referencias son constantes en el relato, dirigen la narración, definen a los personajes. El enclaustramiento de la madre de Huda queda patente en descripciones espaciales como “vino de Alepo, se casó en Kerbala y quedó preñada en una cama de hierro frío” o “mi madre, sin responder ni rebatir, entra en la cocina. Allí extendía Bagdad sobre la mesa, la cocinaba despacio, soñaba con ella” (p. 100/78).

La azotea es otro pilar de la narración, con su carga simbólica de libertad y esperanza, ya sea en forma de juegos para Huda o en forma de habitación aneja construida para el ansiado matrimonio de su tía Farida.

Como advierte Van Leeuwen (2002: 61), cada capítulo se centra en un espacio concreto, de forma que la historia está construida por espacios más que por personajes. De hecho, la gran mayoría de los capítulos comienza con la alusión a un lugar y dan la sensación de encontrarnos ante una obra de teatro:

Capítulo 2: Esa casa, grande y espaciosa, que dista un kilómetro de la nuestra (p. 20/16).

Capítulo 3: Los jueves íbamos a los baños del zoco (p. 32/25).

Capítulo 4: La peonza, recostada en un hoyo (p. 47/37).

Capítulo 5: Veo a mi madre en el dormitorio, frente a mi padre (p. 61/48).

Capítulo 6: Tu padre está atrincherado en la habitación (p. 72/57).

Capítulo 8: Hoy ha de manar la sangre de la tía. Farida es la primera fortaleza de esta casa (p. 105/82).

Capítulo 9: A la mezquita de Abu Hanifa (p. 120/94).

¹⁰ Sobre la carga simbólica de la casa en autobiografías y novelas autobiográficas árabes, véase Fährndrich, Hartmut (1998), “The big house: a mythical topic in contemporary Arabic autobiographies and autobiographical novels”, en Robin Ostle, Ed de Moor y Stefan Wild (eds.), *Writing the self: autobiographical writing in modern Arabic literature*, London, Saqi Books, pp. 178-182.

Capítulo 10: La mezquita se sacude el horario reservado exclusivamente a las mujeres y ahora son los hombres los que afluyen en oleadas (p. 134/105).

Capítulo 15: La calle entera se había agolpado frente a la tienda de Hubi el carnicero (p. 218/173).

También resulta curioso comprobar cómo algunas descripciones de individuos aparecen pospuestas o acotadas por la descripción de un lugar. Es el sitio, en ocasiones personificado, el que define y caracteriza a sus personajes:

Corríamos y pasábamos por delante de esas casas que no sabían lo que era pasar hambre. Limpias, altas, grandes, rodeadas de árboles erguidos y flores extrañas, hechas de ladrillos pintados con colores chillones. Las niñas que vivían en ellas vestían faldas amplias, bien planchadas, y blusas de manga corta (pp. 23-24/18).

Los familiares de los difuntos que vivían en calles importantes podían traerse a sus almocríes; los de los callejones estrechos tenían que rezar y llorar ellos mismos a sus muertos (p. 155/122).

Como hemos anticipado, esos lugares representan para Huda libertad o aprisionamiento, masculinidad o feminidad, lo que provoca que se rebele contra los segundos, como en el siguiente ejemplo: “Ahí está el Tigris con su aspecto de afeminado sumido en la molicie. A mí solo me gusta el Éufrates” (p. 93/73). Tengamos en cuenta que, en un pasaje anterior, Huda le dice a su amigo Mahmud que ella también es un chico, aunque aclara: “Bueno, no soy un chico, pero puedo ser como un chico” (p. 83/65).

Aunque, sin lugar a duda, el lugar con mayor carga simbólica en el texto es la cárcel. En ella, durante una visita tiempo después de los horrores que han de acontecer en su familia, Huda descubre otra faceta de su padre, desconocida para ella desde que tiene uso de razón. Allí se encuentra con un hombre amable, compasivo y triste, con el que se reconcilia y al que abraza, y esa metamorfosis se produce entre los muros de la cárcel.

Menciona Sheetrit (2020: 48) que las autobiografías de autoras árabes normalmente incluyen los recuerdos, individuales o colectivos, de aquellas cuyas voces han sido silenciadas en la historia, como madres y abuelas. Dándoles voz, estas autobiografías minan los efectos de tal mutismo. Tal es el caso de la abuela de Huda en *Naftalina*, cuya palabra es, en cierto modo, la única que respeta su hijo, el padre de Huda. El ejemplo

completamente opuesto es la madre de Huda. Abandonada y repudiada por su enfermedad, apenas se expresa en las páginas de la obra, salvo cuando tiene conocimiento de que su marido se ha casado con otra mujer e irrumpe en gritos en una especie de trance o como forma de redimirse por esas vejaciones. Este episodio contrasta notablemente con la tendencia de la narración a silenciar su voz.

El otro ejemplo que compone este apartado parafraseado como “el yo en el espacio” es *De chico*, del escritor libanés Henri Awaiss. Constantes son en el relato las alusiones a la casa, el cuarto grande, el patio o el salón, que en ocasiones son foco central de la narración y otras veces aparecen personificados: “La habitación grande fue testigo de un acontecimiento que dejó su impronta en la mente del chico” (p. 21/25), “Cierta día, la habitación grande pasó de ser dominio absoluto del chico a convertirse en dormitorio, cuando vinieron invitados dos parientes recién llegados de Brasil” (pp. 24-25/29), “El paso de los días no hizo por desalojar la habitación grande” (p. 26/31), “Cuando el chico se trasladó de la habitación grande a la cuarta y al patio que mediaba entre la cocina y el pozo, se amplió el horizonte de sus proyectos y se sintió más independiente” (p. 31/35).

Especialmente reseñable es el momento en el que el autor establece un símil entre la casa y el padre:

La casa era en realidad dos casas. Por un lado estaba el edificio, con sus tejas, sus piedras y sus habitaciones repartidas en torno a la sala grande. Pero la casa era también el padre con su tez morena, su mirada despierta y aquella forma de hablar suya tan fuera de lo común. [...] Con el paso del tiempo acabaron por parecerse: la vejez se infiltró por sus puertas y ventanas igual que las canas por su cabello (p. 63/71).

De hecho, el propio final del padre coincide con el derrumbe de la casa (p. 66/74). Es más, el autor utiliza la misma expresión en árabe, y así lo hace su traductora al español, para referirse a la decadencia de ambos:

[El padre] Se metió en la cama, tras haber alzado el cabecero con la ayuda del chico, y desde allí emprendió el viaje de vuelta (p. 65/73).

La casa se dolía de lo ocurrido, se había desangrado antes de exhalar el último suspiro. Se había metido en la cama a esperar allí el viaje de vuelta (p. 66/74-75).

Como se ha venido subrayando a lo largo de este artículo, por supuesto que todo relato, narración o autobiografía se inscribe en un contexto espaciotemporal o en un cronotopo. La particularidad aquí reside en cómo el autor de este relato ha conseguido revelar la identidad del Henri niño a través de los espacios de la casa familiar y de los movimientos, actividades y fantasías que desarrolla en esos habitáculos.

En esta obra, el nombre del autor también aparece sustituido, en este caso, por su apodo: “al-ṣabī”, en el original, y “el chico”, en la traducción. El chico acompaña al padre, describe a la madre, juega con el hermano y se divierte con el gato, todos ellos determinados por el artículo como si fueran los únicos chico, padre, madre, hermano y gato. El texto ofrece una nota final en la que el autor aclara que ese apodo, el chico, era por el que todo el mundo lo conocía y la forma con la que se dirigían a él y que, por eso, se sentía extraño cuando en el colegio lo llamaban por su verdadero nombre: “Su verdadero nombre no figuraba más que en el carné de identidad, porque le habían puesto otro. Quien no preguntaba por «el chico», preguntaba por...” (p. 103/113).

Por último, cabe mencionar que, en la traducción española, se incluye una dedicatoria del autor a su traductora. En ella, se menciona el apodo original árabe romanizado, “el sabi”, cómo este se convirtió en “el chico” y cómo ahora ese chico puede hablar español, aunque sigue acordándose de su familia. “Sin embargo, sus ojitos no se desprenden de la mirada de Mariluz” (p. 6).

3. 4. El autobiógrafo como autoetnógrafo

El caso analizado por Sheerit (2020: 165) dentro de esta categoría es *Zill al-ḡayma*, la autobiografía del escritor y poeta palestino Hanna Abu Hanna. Menciona Sheerit que esta obra tiene dos focos de interés: la historia individual del escritor y la recolección de lugares, costumbres, creencias e historias de la gente que pasó por su infancia y de los lugares que visitó. Esto nos ofrece un retrato bastante exhaustivo de la Palestina de los años treinta y cuarenta.

Génesis, del escritor, periodista y político marroquí Abdelkarim Gallab, comienza con la narración del parto y consiguiente nacimiento del autor en 1919 y se extiende hasta sus años de formación en su ciudad natal, Fez; pero *Génesis* es, al mismo tiempo, la historia del protectorado francés en Marruecos, que cubrió el período entre 1912 y 1956 y que desempeña un papel igual de destacado que la historia personal del sujeto

autobiográfico. Quizá huelgue decir que el medio en el que se desarrolla la historia personal del individuo, y que indudablemente la determina, es algo intrínseco a toda autobiografía. Sin embargo, tal y como observa Sheerit (2020: 167) al hilo de su obra objeto de análisis, el contexto sociocultural de *Génesis* no se presenta como información de fondo, sino que aparece en primer plano, como un elemento central de la narración. Este es el punto crucial por el que nos hemos guiado para enmarcar *Génesis* en esta categoría.

La opinión personal y crítica del autor autoetnógrafo sobre los acontecimientos históricos que se incluyen en la obra es patente y cristalina, como evidencia, asimismo, la elección del léxico para referirse, por ejemplo, a la “ominosa firma” (p. 104/78) del sultán Mulay Hafiz, que trajo consigo el tratado de Fez y la consiguiente conversión de Marruecos en un protectorado francés.

Cabe recordar que, durante aquellos años, estallaron revueltas y movimientos asociados al nacionalismo marroquí y contra el colonialismo y el protectorado francés, lo que llevó a la creación de células clandestinas como en la que participaba Gallab:

La célula infundía en las mentes inocentes y cándidas de los pequeños la aversión contra el colonialismo. No sembraba la fobia contra franceses o españoles. Abría el entendimiento de sus miembros mediante el libro *Los ingleses en su país* para dar a entender que franceses y españoles en sus respectivos países fomentaban la civilización y el saber, aunque fuera de ellos eran colonialistas y opresores (p. 146/109).

El marcado tono político de esta autobiografía se evidencia en pasajes como el que hace referencia a la promulgación del dahír bereber que provocó que la población bereber quedara sometida a las leyes francesas:

Su promulgación significaba la división étnica, lingüística, religiosa, jurídica y cultural entre la población urbana, considerada árabe en su mayoría, y la de las regiones montañosas, mayoritariamente bereber. Para el movimiento nacionalista, el sentido de la «política bereber» radicaba esencialmente en una tentativa de escisión religiosa (pp. 146-147/109).

El hecho de que Abdelkarim Gallab perteneciera al Partido Istiqlal, que promovía la independencia de Marruecos, como indica su nombre árabe, y dirigiera el diario *Al Alam*, máximo órgano de expresión del

partido, además de evidenciar el compromiso político y nacionalista del autor, hace que esta autobiografía pueda considerarse “un documento de primera mano sobre los entresijos del movimiento independentista, la lucha del pueblo marroquí por su independencia y cómo fue ese proceso desde su interior, contado por uno de sus protagonistas directos” (Barce, 2020).

Junto a la disección de los acontecimientos históricos, que nos ofrecen una panorámica realista de la situación del Marruecos de aquellos años, Gallab despliega también en su autobiografía una clara defensa del poder de la cultura y la educación. Para ello, el Gallab autoetnógrafo enumera los conocimientos que adquirió en la escuela y despliega un extenso catálogo de las obras que leyó en su juventud, lo cual nos permite esbozar un mapa literario de la producción árabe de la época. Véase el siguiente fragmento a modo de ejemplo:

Leí, por ejemplo, algunas obras de Alyáhiz y me formé un juicio sobre él. Leí toda la poesía de Almutanabbi y sus comentaristas, Alakbari entre ellos, y me formé un juicio sobre él. Me hice con buena parte de las obras que sobre él se escribían y también con los números extraordinarios que las revistas *Al Hilal* y *Al Muqtataf* le dedicaron. Leí a Almaarri. Taha Huséin me llevó de la mano por su mundo de tinieblas cuando descubrí las obras que le consagrara [*sic*]. Y me formé un juicio sobre él. Leí a Ibn Jaldún. [...] También leí a poetas modernos: Chawqui y Háfiz Ibrahim, Alaqqad, Azahawi y Arrusafi. Y a los prosistas: Taha Huséin, Áhmad Amín, Áhmad Zaki, Zaki Mubáarak, Alaqqad y Almázini (p. 239/180).

No menos importantes son las referencias a los usos y costumbres marroquíes, por ejemplo, vinculados al nacimiento de un niño, el paso por la escuela coránica o la descripción de Fez y de Tánger, incluida la pronunciación tangerina (p. 128/95). Además, la obra ensarta una vasta cantidad de palabras y conceptos culturales como “msid” (p. 29/22), “mejazni” (p. 44/33), “Qamús al muhit” (p. 65/48), “nádír del habiz” (p. 70/52), “Tuhfa” (p. 80/60) o “selham” (p. 106/80). Siguiendo a Sheetrit (2020: 168), las descripciones de personas, lugares y lenguas no solo ubican al protagonista autobiográfico en su ambiente particular, sino que también expresan la importancia de la lengua, la literatura y la cultura popular para él.

Un detalle especialmente reseñable respecto a la investigación que nos ocupa es, como hemos advertido más arriba, el uso de las personas

gramaticales y su adecuación o no al modelo de autobiografía descrito por Lejeune. De nuevo, *Génesis* está narrada casi enteramente en tercera persona del singular, salvo breves excepciones que responden al deseo de hacer una aclaración, confesarle algo al lector o introducir una reflexión. A excepción de esos casos aislados, el texto se presenta como si fuera una novela que versa sobre otra persona. Ese recurso a eclipsar al autor detrás de “šāhibunā”¹¹ (p. 22, por ejemplo), lo cual da lugar a “nuestro amigo” en la traducción (p. 30), desaparece a partir del capítulo 20. Desde ese momento, el autor abandona esa técnica narrativa y adopta las primeras personas del singular y del plural. El uso consciente de la primera persona, que advierte una nota al pie en el original,¹² refleja el deseo del autor de abandonar la esfera de distanciamiento o alienación para referirse a acontecimientos de mayor importancia o gravedad, como su filiación política o su paso por la cárcel.

Las dos únicas menciones al nombre del autor se producen de forma velada. Una ocurre en alusión a las iniciales de su nombre (A. K.) con las que firma un artículo para una revista y el otro caso fugaz tiene lugar cuando un compañero mayor que el autor le dice que no se le ocurra decirle a nadie su nombre o podría pasarle algo malo (p. 37/28). Tiempo después comprendió, al leer un libro sobre la guerra del Rif y sobre su líder militar, Abdelkrim, que su compañero se refería al hecho de que ambos se llamaban igual.

CONCLUSIONES

La comparación de la autoexpresión del sujeto premoderno en la cultura árabe-islámica con las convenciones del canon occidental moderno, representadas por el pacto autobiográfico de Lejeune, ha llevado a considerar que no existían producciones árabes autobiográficas previas

¹¹ De nuevo, en la línea marcada por Taha Husein, que en su autobiografía se refiere a “šāhibunā”, “al-šābb” y “al-šabī” (Cañada, 2006). Obsérvese que este último calificativo es el que utiliza Henri Awaiss en *Muḏakkirāt al-šabī (De chico)*.

¹² “Iḥtafā šāhibunā min haḏihi al-sīra li yafsaḥ al-maḡāl li «al-anā» šafḥa ḡadīda fī *Sifr al-takwīn*, ta’ammada al-kātib an yusāyr al-marḥala, fa yataḥaddaṭu bi ḍamīr al-mutakallim badalān min al-ḡa’ib allaḏī ḡāba fī ṭufūlat al-takwīn” (p. 150).

“Nuestro amigo ha desaparecido de la historia para cederle el sitio al «yo» en esta nueva etapa de *Génesis*. El escritor se ha propuesto recorrer esta fase hablando en primera persona en lugar de en la tercera, que no pudo presenciar sus años de formación”. Traducción propia. La traducción publicada no hace referencia a tal cambio de persona gramatical.

al canon occidental o a situarlas fuera del concepto moderno de autobiografía (Jreis, 2022).

La opinión de teóricos como Misch, Rosenthal (Reynolds y Brustad, 2001) o Enderwitz (1998), para quienes las autobiografías de la cultura árabe-islámica no constituyen verdaderas autobiografías por la supuesta ausencia de cualquier tipo de descripción de la personalidad del autor o debido a que esta cultura hace una separación muy estricta entre lo público y lo privado, lo exterior y lo interior, propició el desinterés hacia el género autobiográfico oriental frente a otros textos europeos considerados canónicos.

Lo cierto es que son formas diferentes de autobiografiarse. Señala Anishchenkova (2014: 13) que, si el patrón occidental de identidad es el individualismo, la percepción del yo en numerosas tradiciones culturales y filosóficas árabes se constituye sobre el sentimiento de pertenencia a una familia, a un grupo social, a una comunidad religiosa. Por otro lado, la autorrepresentación árabe en un gran número de obras literarias autobiográficas modernas se ha relacionado en los últimos tiempos con la construcción de nuevas identidades y se ha constituido en un sentimiento nacionalista derivado de las transformaciones sociopolíticas de las que ha sido testigo el mundo árabe, el proceso de descolonización y la correspondiente necesidad de creación de una identidad nacional (Anishchenkova, 2014; Abdel Nasser, 2017).

Las obras analizadas en este artículo se distancian del modelo tradicional y occidental de autobiografía y se adscriben a esta corriente literaria de disociación o pertenencia que analiza Ariel M. Sheerit (2020) en su volumen *A poetics of Arabic autobiography: between dissociation and belonging* como ejemplos de una tendencia narrativa en la literatura árabe moderna que busca reformular el concepto tradicional de autobiografía y socavar sus bases.

A lo largo de estas páginas hemos visto cómo el concepto de autobiografía relacional toma formas diversas, desde el recurso a varias voces entrelazadas hasta la presentación del autobiógrafo como autoetnógrafo de su medio, pasando por la estrategia de unión y separación y la localización del yo en la ciudad o en el espacio. Todos estos aspectos podrían considerarse parte de cualquier autobiografía; sin embargo, lo que hace especiales a estos relatos de autorrepresentación es el hecho de que ninguno de esos aspectos es secundario en la narración, sino central, y tiene un papel igual de destacado que la propia historia personal de sus autores. En este sentido, Bajtin (1991) advierte de la importancia figurativa de los

cronotopos: “En ellos, el tiempo adquiere un carácter concreto-sensitivo; en el cronotopo se concretan los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida” (p. 400).

Hemos visto cómo las autobiografías relacionales permiten la convivencia de varias voces en la narrativa, complementando, rellenando espacios y completando información. Algunas de esas voces han sido tradicionalmente silenciadas. *Naftalina*, de Alia Mamduh, es un buen ejemplo de la apropiación de la voz por parte de tres mujeres: la abuela de Huda, única figura que respeta su tiránico hijo; la madre de Huda, que estalla en gritos tras años vilipendiada; y la tía, que hace uso de una violencia verbal —y física— contra su esposo, ausente durante largo tiempo tras casarse con ella. Asimismo, hemos presentado el texto que produce un autobiógrafo autoetnógrafo como un documento mediante el que conocer la historia de una ciudad, región o país de primera mano junto a su testimonio personal. Además de analizar cómo la biografía de una ciudad es un reflejo de la autobiografía de su autor, también se ha esbozado el papel tan importante que le conceden dos obras a la representación de los espacios en la narración. Por último, la conversión del yo en el otro ha quedado manifiesta en una obra que presenta a su protagonista como ni lo uno ni lo otro, a caballo entre dos identidades, extranjero y extraño en dos tierras.

Todo lo anterior está vinculado al papel del nombre propio en estas obras y al uso de la persona gramatical en la narración; ambos, recursos o estrategias discursivas que tienen una especial trascendencia en las autobiografías relacionales. Si bien no hemos podido presentar un patrón concreto sobre el uso de los nombres y de los pronombres en las siete obras estudiadas, dada la variedad de formas, consideramos que esta ausencia debe plantearse como una ventaja sobre la multiplicidad de modos del yo en la autobiografía árabe contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

Abdel Nasser, Tahia (2017). *Literary autobiography and Arab national struggles*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Alberca, Manuel (2012). “La autoficción española (1977-2011)”. En Eva Ahlstedt, Ken Benson, Elisabeth Bladh, Ingmar Söhrman y Ulla Åkerström (eds.). *Actas del XVIII Congreso de romanistas escandinavos*. Gotemburgo: Universidad de Gotemburgo, pp. 45-62. Handle: <http://hdl.handle.net/2077/30607>.
- Amaro, Lorena (2010). “Poética, erótica y políticas del nombre propio: de la magia a la autobiografía”. *Aisthesis*, 47, pp. 229-246, <https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/3298> [17/1/2023].
- Anishchenkova, Valerie (2014). *Autobiographical identities in contemporary Arab culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bajtin, Mijail (1991). *Teoría y estética de la novela*. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (trads.). Madrid: Taurus.
- Barce, Sergio (2020). “«Génesis», una novela de Abdelkarim Gallab”, <https://sergiobarce.blog/2020/08/30/genesis-una-novela-de-abdelkarim-gallab/> [17/1/2023].
- Brown, Steven D. y Paula Reavey (2018). “Embodiment and place in autobiographical remembering: a relational-material approach”. *Journal of Consciousness Studies*, 25(7/8), pp. 200-224, <http://oro.open.ac.uk/56226/3/56226.pdf> [17/1/2023].
- Camera, Isabella (2020). *Breve historia de literatura árabe contemporánea*. M. Luz Comendador (trad.). Madrid: Verbum.
- Cañada, Luis Miguel (2006). *Emilio García Gómez, traductor* (tesis doctoral). Málaga: Universidad de Málaga.
- Colla, Elliott (2022). “Geography in Arabic literature: space, place, and mapping”, <https://imes.elliott.gwu.edu/events/geography-in-arabic-literature-space-place-and-mapping/> [17/1/2023].
- Eakin, Paul J. (1999). *How our lives become stories: making selves*. Ithaca: Cornell University Press.

- Enderwitz, Susanne (1998). "Public role and private self". En Robin Ostle, Ed de Moor y Stefan Wild (eds.). *Writing the self: autobiographical writing in modern Arabic literature*. London: Saqi Books, pp. 75-81.
- Fernández, Gonzalo (1997). "Rooke, Tetz, «In my childhood: a study of Arabic autobiography»". *Awraq*, XVIII, pp. 325-328.
- Gutiérrez Almenara, Angelina (2020). *Reacciones a lo ajeno: un estudio sobre la traducción de autobiografías árabes contemporáneas* (tesis doctoral). Málaga: Universidad de Castilla-La Mancha. Handle: <http://hdl.handle.net/10578/26947>.
- Jreis, Laila (2022). "Análisis de la autoexpresión en árabe clásico: géneros literarios y fenómenos lingüísticos" [YouTube]. *Zaragoza Lingüística*, https://www.youtube.com/watch?v=0eI7_7PQd6U [14/6/2023].
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, Philippe, Annette Tomarken y Edward Tomarken (1977). "Autobiography in the third person". *New Literary History*, 9(1), pp. 27-50. DOI: <https://doi.org/10.2307/468435>.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Ana Torrent (trad.). Madrid: Megazul-Endymion.
- Lombardo, Martín (2015). "Autobiografía, identidad y memoria familiar: apuntes a *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* de José Donoso". *Caracol*, 10, pp. 150-177. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i10p150-177>.
- Paradela, Nieves (2002). "Autobiografías en tensión: la vuelta al código literario clásico en los escritos de Al-Háyari (siglo XVII) y Ali Mubarak (siglo XIX)". En Miguel Hernando, Gonzalo Fernández y Bárbara Azaola (eds.). *Autobiografía y literatura árabe*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 187-223.

- Puertas, Fco. Ernesto (2003). *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet* (tesis doctoral). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y Universidad Nacional de Educación a Distancia, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf3n9> [17/1/2023].
- Reynolds, Dwight y Kristen Brustad (2001). *Interpreting the self: autobiography in the Arabic literary tradition*. Berkeley: University of California Press.
- Rooke, Tetz (1997). *In my childhood: a study of Arabic autobiography* (tesis doctoral). Stockholm: Stockholm University.
- Sheetrit, Ariel M. (2020). *A poetics of Arabic autobiography: between dissociation and belonging*. New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780429289958>.
- Smith, Sidonie y Julia Watson (2010). *Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tamboukou, Maria (2010). “Relational narratives: autobiography and the portrait”. *Women Studies International Forum*, 33(3), pp. 170-179. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2009.12.007>.
- Van Leeuwen, Richard (2002). “Representations of space and the autobiographical novel: the case of Alia Mamduh’s *Habbat al-naftalin*”. En Miguel Hernando, Gonzalo Fernández y Bárbara Azaola (eds.). *Autobiografía y literatura árabe*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 57-69.
- Weintraub, Karl (1993). *La formación de la individualidad: autobiografía e historia*. Miguel Martínez-Lage (trad.). Madrid: Megazul-Endymion.

Originales árabes

Al-Talmisānī, Mayy (1997). *Dunyāzād*. Al-Qāhira: Dār Šarqīyāt.

Gallāb, ‘Abd al-Karīm (1996). *Sifr al-takwīn*. ‘Ammān: Al-Mu’assasa al-‘Arabiyya li al-Dirāsāt wa al-Našr.

Ibn Ḡallūn, ‘Abd al-Maḡīd (1993). *Fī al-ṭufūla*. Al-Ribāt: Dār Našr al-Ma’ārif.

Ibrāhīm, Ṣun’ Allāh (2007). *Al-Talaṣṣuṣ*. Al-Qāhira: Dār al-Mustaqbal al-‘Arabī.

Mamdūh, ‘Āliya (1986). *Ḥabbāt al-naftālīn*. Al-Qāhira: Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li al-Kitāb.

‘Uways, Hinrī (2015). *Mudakkirāt al-ṣabī*. Bayrūt: Šarika Katātīb.

Ziyāda, Ḥālid (1994). *Yawm al-ḡum’a, yawm al-aḥad*. Bayrūt: Dār al-Nahār.

Traducciones al español

Awaiss, Henri (2016). *De chico*. M. Luz Comendador (trad.). Beirut: Sociéte Katatib.

Benyellún, Abdelmayid (1999). *De la niñez*. Salvador Peña (trad.). Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Gallab, Abdelkarim (2005). *Génesis*. Ángel Gimeno (trad.). Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Ibrahim, Sonallah (2013). *A escondidas*. M. Luz Comendador (trad.). Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Mamduh, Alia (2000). *Naftalina*. Ignacio Gutiérrez (trad.). Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Tilmisani, May (2001). *Duniazad*. Gonzalo Fernández (trad.). Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Ziyada, Jalid (1996). *Viernes y domingos*. Nieves Paradela (trad.). Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.