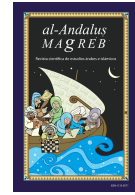


EL ZÉJEL CONTEMPORÁNEO EN MARRUECOS ##### TRANVÍA DE MOURAD KADIRI EL POETA POPULAR DE SALÉ.



MOSCOSO GARCÍA, Francisco

 Francisco MOSCOSO GARCÍA
francisco.moscoso@uam.es
Universidad Autónoma de Madrid, España

Al-Andalus Magreb
Universidad de Cádiz, España
ISSN-e: 2660-7697
Periodicidad: Anual
núm. 25, 2018
alandalus-magreb@uca.es

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/475/4753034008/>

Resumen: Mourad Kadiri pertenece a la segunda generación de poetas populares marroquíes contemporáneos que cultivan el zéjel. En este trabajo, presentamos su último diván, ##### *Tranvía*, a través de su estética formal y su lengua. El artículo está estructurado así: 0. Introducción. 1. El autor. 2. Los poetas populares contemporáneos. 3. El zéjel y su lengua de expresión. 3.1. Rasgos lingüísticos. 4. La estética de Mourad Kadiri en *Tranvía*. 4.1. Figuras literarias.

Palabras clave: Zéjel, Mourad Kadiri, Marruecos, Poesía contemporánea árabe, Literatura árabe, Árabe marroquí.

Abstract: Mourad Kadiri belongs to the second generation of contemporary Moroccan popular poets who cultivate the *zejel*. In this work, we present his latest divan, ##### *Tramway*, through his formal aesthetics and his language. The article is structured as follows: 0. Introduction. 1. The author. 2. Contemporary popular poets. 3. The *zejel* and its language of expression. 3.1. Linguistic features 4. The aesthetics of Mourad Kadiri in *Tramway*. 4.1. Literary figures.

Keywords: Zejel, Mourad Kadiri, Morocco, Arabic Contemporary Poetry, Arabic Literature, Moroccan Arabic.

:####
.##### ##### ##### #####

.##### .0 :##### ##### ## ##### ##### ## #####
.3 .##### ##### ##### .2 .##### .1
.4 ##### ##### .1.3 #####
.1.4 #####.

,##### ,##### ##### ,### :##### #####
,##### ,##### ##### ,##### #####.

0. INTRODUCCIÓN(1)

Presentamos en este artículo el último de los divanes del poeta Mourad Kadiri, *Tranvía*. El género al que pertenece es el zéjel y la lengua en la que está escrito el árabe marroquí. Nos encontramos ante un tipo de composición “que se define por ser una poesía libre de las estructuras clásicas” (Aragón 2017: 284). Y se entronca en el proceso de modernización de la poesía marroquí. En este proceso la mayoría de los poetas adoptaron el árabe clásico en sus composiciones, al igual que hicieron los poetas del resto del mundo árabe;

algunos llevaron a cabo la renovación en francés, en español o en amazige, y otros, los llamados “poetas populares” –aún una minoría–, en árabe marroquí. Estos últimos denominan a sus composiciones con el término de *za#al* “zéjel”, el cual designa una poesía contemporánea culta escrita en su lengua materna, en la lengua de la mayoría del pueblo marroquí –de ahí la denominación de poetas populares–. Así pues, nuestro poeta representa en este sentido a la segunda generación de poetas populares que cultivan este género ya liberados totalmente de las estructuras clásicas.

La traducción que hemos llevado a cabo últimamente de *Tranvía* en su totalidad, sin que este diván haya sido publicado hasta la fecha, nos animó a hacer un estudio de sus poemas y a contribuir con nuestro trabajo al conocimiento de este género en España. Nuestro artículo se suma a las investigaciones pioneras llevadas a cabo, y en curso de realización, por la profesora de Literatura Árabe, Mercedes Aragón Huerta (Lemsyeh 2007, Lemsyeh 2014, 2017, 2018 y 2019) a quien queremos agradecer la amable revisión que ha hecho de nuestro trabajo.

Hemos dividido nuestro trabajo en cuatro partes. En la primera de ellas presentamos al autor y su obra. En la segunda, lo contextualizamos en el grupo de poetas populares contemporáneos. En la siguiente, nos adentramos en el significado del zéjel y en el uso de su lengua en *Tranvía*, el árabe marroquí. Y, por último, en la cuarta parte, hacemos un recorrido por la estética de los poemas del diván desde una lectura atenta y desde las figuras estilísticas que jalonan sus versos. Hemos querido incluir un apéndice al final de este trabajo con tres poemas de un total de veintiocho poemas que componen el libro. Se trata de estos: ##### (*#l-#a* “La #ā#”) –con el que comienza el diván–, ##### (*#rām#wāy* “Tranvía”) –título además de la colección– y #####... (*y##ž#bni...* “me gustan”).

1. EL AUTOR

Mourad Kadiri es diplomado en Lengua Árabe y su Literatura, Licenciado en Estudios Superiores y doctor en Literatura árabe. En la actualidad trabaja como encargado de estudios en el gabinete del Ministro de Educación de Marruecos. Es miembro de la Unión de Escritores de Marruecos y presidente de la Casa de la Poesía de Marruecos. Ha preparado y presentado durante muchos años el programa radiofónico *Telar de palabras* (##### , *mr#mma l-klām*) que sobre el zéjel, emitía la radio nacional. Empezó a escribir poemas en 1983, habiendo publicado las siguientes colecciones: *Letras de la palma de la mano* (##### #*rūf #l-k#ff*) (Casablanca, 1995), *Hilado de chicas* (##### #*gzil l#-bnāt*) (Rabat, 2005), *Pájaro de Dios* (##### #*ir ###āh*) (Rabat, 2007) y *Tranvía* (##### #*rām#wāy*) (Rabat, 2015). A sus quehaceres como poeta popular se une su faceta de estudioso de este género. Es una de las referencias para el estudio de poetas populares contemporáneos, sobresaliendo entre todos sus trabajos la tesis doctoral, publicada en 2013 (Kadiri 2013), que leyó en la Universidad de Fez sobre la obra de Ahmed Lemsyeh. Dos de sus obras han sido traducidas por nosotros al español, *Hilado de chicas* (Kadiri 2007) y *Pájaro de Dios* (Kadiri 2010). También en lengua española han sido traducidos, en la antología de poetas marroquíes contemporáneos *Al sur de la palabra* (Tello 2018: 103-107), los poemas “Adán y Eva”, “Poesía”, “Puerta”, “Iluminación” y “Tranvía”, de este diván, el cual ha sido ya traducido íntegramente a la lengua de Molière por Mounir Serhani con el título *Tramway* (Kadiri 2016). Su poema ##### #*maqhà al-mu#alla# al-a#mar* “El café Triángulo Rojo”, de su diván *Hilado de chicas* ha sido traducido al inglés por Kristin Hickman con el título “The Red Triangle Café” en la revista literaria *Words Without Borders*⁽²⁾. Emma Hayward ha traducido al inglés también el poema “Les combatants”, aparecido en el número especial de la revista *Celaan*⁽³⁾, editada por la Universidad de Michigan, y dedicado a la poesía contemporánea marroquí. Últimamente ha aparecido una antología de textos de la Literatura árabe contemporánea en lengua rusa con los poemas “Adán y Eva”, “Me gustan...” y “El centro cultural ruso” del diván *Tranvía* y un poema inédito “Album” (#####), traducidos por Sarali Gintsburg (Gintsburg y Dzevanovskiy 2018: 140-142). Y por último, sabemos por propia boca del

poeta que algunos de sus poemas fueron traducidos al italiano por Reddad Cherati para un recital de poesía que tuvo lugar en Italia, pero que no han sido publicados.

2. LOS POETAS POPULARES CONTEMPORÁNEOS

Laâbi –en su antología de la poesía marroquí (2005: 11-13)– habla de tres fases en el desarrollo de la poesía contemporánea marroquí. La primera va desde el inicio del Protectorado en 1912 hasta la proclamación del *dahir berbère* en 1930; es todavía una poesía tradicionalista y no tan combativa ante la presencia colonial como en Oriente. La segunda va en paralelo con la organización del movimiento nacionalista y es definida por Laâbi como *ouverture réelle sur le mouvement de la renaissance arabe et, à un degré moindre, sur la culture occidentale*, poniendo el acento en la reforma religiosa y la Educación, y sin alejarse todavía de los cánones de la poesía clásica heredados. Es curioso destacar –según Laâbi– que entre 1912 y 1956 solo se publicaron diez colecciones de poemas. Y la tercera etapa nace tras la independencia. Es en este período –casi veinte años después– que el zéjel contemporáneo comienza a desarrollarse en Marruecos. En la antología recientemente aparecida en España, *Al sur de la palabra*, el editor, Juan Antonio Tello (2018: 11), señala dos acontecimientos importantes que darán impulso a la poesía en esta última etapa, la publicación del manifiesto *Poésie toute*, escrito por Mostafa Nissabouri y Mohammed Khaïr-Eddine, y la aparición de la revista *Souffles*, creada por Abdellatif Laâbi para quien esta *va ouvrir un autre chantier que le mouvement national avait à peine soupçonné, celui de la décolonisation culturelle* (Laâbi 2005: 15).

En la actualidad contamos en Marruecos con tres generaciones de poetas que escriben zéjel⁽⁴⁾. Recientemente hemos presentado un recital poético en el Salón Internacional de la Edición y del Libro de Casablanca⁽⁵⁾ con la presencia de los poetas Ahmed Lemsyeh, nacido en 1950, Mourad Kadiri, en 1965, y Adil Latefi, en 1983, a los que podemos considerar como representantes cada uno de estas tres generaciones. El primero de los tres poetas populares nació poco antes de la independencia en 1956 y los dos siguientes después. Podemos decir que los tres pertenecen al tercer período del que habla Laâbi. Los tres comparten un mismo género, el zéjel contemporáneo, y una misma lengua para expresarse. Ellos son las tres generaciones vivas del zéjel contemporáneo marroquí. Con poetas como Ahmed Lemsyeh y Driss Mesnaoui vio la luz este género en los años setenta del siglo pasado. Pero, en el caso de Lemsyeh, hubo que esperar a 1994, con su obra *¿Quién ha bordado el agua?* (##### # # # # # *škun a#raz el-ma?*) para que la composición se desligara totalmente de los cánones de la casida clásica. A partir de ahí, empezó a hacerse más popular con la incorporación de muchos poetas a este género, aunque ya desde mediados de los años ochenta, Mourad Kadiri, una de las figuras más representativas de esta segunda etapa, comienza a escribir zéjeles. Mourad Kadiri se convierte en el primero de los poetas populares cuya producción refleja totalmente esta desvinculación con el pasado. A finales de los años ochenta, como afirma este poeta en un artículo aparecido en el periódico *al-Ittihad al-Ichtiraki*⁽⁶⁾, hubo un festival de poesía en Salé que despertó en él una conciencia poética diferente que se plasmó años más tarde en uno de los poemas que aparece en *Hilado de chicas* (##### # # # # # *ğzîl le-bnât*, 1995), # # # # # *daba dži* “ahora viene”, hecho que marcará el inicio de su nueva etapa poética. En cuanto a Adil Latefi, ha crecido oyendo y leyendo zéjeles y hoy día es una de los vates más jóvenes cuyas colecciones de poemas salieron a la luz a partir de 2013⁽⁷⁾.

Mourad Kadiri pertenece a una segunda generación de poetas marroquíes contemporáneos que cultivan el zéjel. Se trata, al igual que la poesía escrita en árabe clásico, de un verso libre de ataduras clásicas y en consonancia con el lenguaje poético actual. Nuestro poeta, en su estudio sobre la obra de Ahmed Lemsyeh, afirma en su prólogo (Qādiri 2013: 8) que en relación a la producción de este género, se ha pasado de tres divanes publicados en la década de los setenta del siglo pasado a cuarenta en los años noventa y a cien en la primera década de nuestro siglo. Este dato da fe tanto de la gran aceptación que este género tiene en la sociedad marroquí como de la riqueza del árabe marroquí como lengua de expresión poética.

3. EL ZÉJEL Y SU LENGUA DE EXPRESIÓN

La característica principal que define al zéjel, tanto en nuestros días como en la época de Alándalus, es el uso de la lengua materna, más o menos cultivada, en su composición. En el caso de aquella parte de la Península Ibérica se trataría del árabe andalusí, y en Marruecos el árabe marroquí. La profesora de Literatura árabe de la Universidad de Cádiz, Mercedes Aragón Huerta, dice sobre él: “hoy en día lo que se define por zéjel es un tipo de poesía compuesta en árabe marroquí, no escrita para ser cantada –salvo alguna excepción– y está principalmente dirigida a un público cultivado, semejante al público lector de poesía en árabe clásico” (Lemsyeh 2014: 14). Mourad Kadiri me explicó en una ocasión que los poetas contemporáneos en Marruecos no son los mismos que escribían zéjeles en Alándalus o *m#l#ūn* en el Magreb, de tal forma que la denominación más apropiada según él para estos vates sería la de “poeta popular”. Apoyando lo dicho por nuestro poeta, en árabe marroquí se denomina a este género contemporáneo como *za#al* “zéjel”, pero no hablamos de *za##āl* “zejelero”, sino simplemente de *šā#ir* “poeta”. Todos conocemos la poesía de Ibn Quzmán, autor de zéjeles (*za#al*), que vivió en Alándalus en el siglo XII. Aunque el zéjel medieval esté escrito en el registro dialectal, está impregnado de la métrica clásica. También tenemos la poesía denominada *m#l#ūn* de Sidi Abderrahman el-Mejdoub⁽⁸⁾ quien vivió en el siglo XVI, o de Sidi Qaddour El Alami⁽⁹⁾, que vivió entre los siglos XVIII y XIX. Hay igualmente una larga tradición de este género en toda la región del Magreb. Pero todas estas producciones están sometidas a una métrica y a una temática que responden en muchos casos a distintos moldes. Es únicamente con la poesía contemporánea que los poetas populares conseguirán liberarse de estos con el fin de dejar que las palabras se muevan libremente por el poema. En una visita hecha por los poetas Ahmed Lemsyeh y Mourad Kadiri a Casa Árabe en Madrid el 25 de mayo de 2011, este último decía lo siguiente:

“Aunque lo que he escrito en verso es zéjel, no se trata del mismo género que cultivó Ibn Quzmán. Hoy en día la palabra zéjel, hace referencia en los círculos de la Literatura y la Crítica en Marruecos a la poesía que utiliza el dialecto marroquí para expresar una visión poética del ser, del mundo y de lo existente, igual que la poesía que se escribe en árabe culto o en el idioma amazige, en francés y en otras lenguas para expresarse”⁽¹⁰⁾.

No podemos olvidar en este nacimiento del zéjel contemporáneo la figura del poeta y cineasta Hassan al-Mufti (Tetuán 1935-2008), quien escribió parte de su producción poética en árabe marroquí en los años setenta, cultivando así el zéjel, y es considerado como el predecesor de este género. Muchos de sus poemas han sido conocidos gracias a que Abdelwahab Doukali los cantó. Mourad Kadiri nos cuenta que al-Mufti viajó a finales de los años cincuenta al Cairo y allí, leyendo a poetas que escribían en árabe egipcio, decidió hacerlo él mismo en árabe marroquí, desligándose de los moldes del *m#l#ūn*. Sin embargo –sigue diciendo Kadiri–, no puede ser considerado como “el impulsor de la liberación de la casida tradicional en lo que respecta a sus moldes heredados del *m#l#ūn*, y ello sin dejar de reconocer en sus logros el deseo de renovación” (Qādiri 2013: 371).

La lengua en la que escriben nuestros poetas es el árabe marroquí, en una variante lingüística cultivada. Nosotros entendemos por cultivada aquella que siendo la misma de las gentes que la hablan, ha sido elevada a un nivel de creatividad artística gracias a los mecanismos propios del arte de la poesía y al uso del léxico, el cual será en muchos casos el de uso cotidiano y en otros el de voces no tan empleadas en la conversación del día a día pero que forman parte del acervo lingüístico del árabe marroquí. Mourad Kadiri en su estudio sobre la poesía de Ahmed Lemsyeh afirma que se trata de

“Una lengua diferente a la que se emplea en la conversación cotidiana, es una lengua con palabras y expresiones con un sentido diferente al que podemos encontrar en los diccionarios, se trata de una variante renovada y consagrada para que el poeta exponga su visión personal y del mundo, así como la belleza presente en el espacio y el tiempo” (Qādiri 2013: 356).

Los poetas populares contemporáneos han elevado la lengua del pueblo al más alto nivel estético, es decir, a la poesía, allí donde las palabras están más cerca de los sentimientos del ser humano. La lengua materna de la mayoría de los marroquíes goza así del prestigio que tiene su lengua hermana, el árabe clásico. Ambas lenguas, aunque la primera no esté ni codificada ni goce de protección oficial, tienen la misma capacidad creativa. Y en este sentido, podemos afirmar que la poesía, tanto en árabe marroquí como en árabe clásico o en cualquier lengua del mundo, no está hecha para ser escrita únicamente sino también para ser recitada en público y ser acompañada por gestos, tonos de voz y puestas en escena, tal como personalmente he presenciado en recitales poéticos en los que he acompañado a Mourad Kadiri y a otros poetas.

3.1. Rasgos lingüísticos

Ya hemos apuntado anteriormente la variante lingüística en la que está escrita el zéjel contemporáneo que presentamos, a saber, el árabe marroquí. Indudablemente, la lengua en la que está escrito es la nativa o materna del poeta y de otros poetas populares como él que cultivan el mismo género. Pero también es cierto que el lenguaje empleado, por ser poético y por estar suficientemente trabajada su estética exterior, está a un nivel artístico más elevado que el de la conversación cotidiana. Es por ello que podemos hablar de lengua cultivada. Pero debemos apuntar que nos encontramos ante una lengua que no ha sido ni codificada ni estandarizada oficialmente. Las dos únicas lenguas oficiales que recoge la Constitución marroquí en su artículo 5 son el árabe –se entiende el clásico– y el amazige –en una forma estandarizada a partir de las tres grandes variantes lingüísticas del país–. Ambas son lenguas cultivadas y poseen una escritura estandarizada y codificada oficialmente. Por consiguiente, el poeta, al escribir, no está reproduciendo una escritura consensuada, ni por los poetas que cultivan este género, ni por la población marroquí en general. Podemos decir que, a la hora de escribirlo, se guiará tanto de la gramática natural de su lengua nativa como de los principios de la gramática cultivada del árabe clásico. También es cierto que habría que hacer un estudio comparativo de la escritura empleada por una buena parte de poetas que siguen este género para constatar si existe consenso en algunas cuestiones o no. Nosotros expondremos a continuación los rasgos más relevantes de su escritura –a la espera de un estudio más detallado– y la compararemos con el único trabajo que ha sido hecho hasta nuestros días sobre la escritura de este tipo de poesía, nos referimos al llevado a cabo por Mercedes Aragón en relación al diván *Otras palabras* (Lemseyeh 2014: 105-143) de Ahmed Lemseyeh.

Convendría que expusiéramos en este párrafo qué se entiende por gramática natural y gramática cultivada, lo cual nos ayudaría a entender mejor la escritura del árabe marroquí, una lengua con una grafía no normalizada. Para ello, recogemos aquí las palabras de Moreno Cabrera, quien define la gramática natural con estas palabras:

“[...] Aquel conjunto de mecanismos que sirve para conectar juicios o proposiciones con formas lingüísticas. Dicho de una forma más habitual, como una forma de relacionar significados con significantes”. Y en este sentido, puede decirse que es “espontánea” y se desarrolla “a través del proceso de adquisición natural de una lengua durante los años de la infancia” (Moreno 2018: 15 y 17).

Y la cultivada de la siguiente forma:

[...] Constituye un corpus de reglas o normas gramaticales que han sido formulados individual o colectivamente de forma consciente y explícita teniendo en mente una determinada finalidad, que no es la de la gramática natural”. “[...] la única razón de ser de la gramática descriptiva es la gramática natural y sin ella no tiene ningún sentido”. “[...] además del valor cultural innegable que tiene en sí misma, supone una deformación y degeneración de la lengua natural, de la que es un parásito” (Moreno 2018: 15, 16 y 22).

Exponemos a continuación los rasgos más relevantes de la escritura de *Tranvía*:

- El pronombre personal sufijado de 3ª persona del singular masculino es # (*u*). como también en la obra de Lemsyeh (2014: 136), aunque este último lo alterna con # (*h*). Recordemos que en árabe marroquí esta forma es *-u* cuando va precedida de consonante y *-h* cuando lo está por una vocal. Ejemplo: ##### (žismu “su cuerpo”), ##### (#inu “sus ojos”), ##### (kāsu “su vaso”), ##### (#f#tu “su página”).

- El preverbo aparece unido al imperfectivo, lo cual es lógico en la gramática natural, ya que el sentido del verbo no se entiende sin que este esté unido a aquel. Ejemplos: ##### (tā-y#ūm “que nada, nadando”), ##### (kā-n#āyn “estoy esperando”), ##### (tā-ykūn “hay”). En la propuesta de traducción del *Principito* (De Saint Exupéry 2009) del profesor Abderrahim Youssi, el preverbo aparece separado del imperfectivo, como si fuera una categoría diferente con otro significado, lo cual demuestra que la propuesta de codificación de este profesor está sujeta a presupuestos gramaticales y lingüísticos que priman más la lengua escrita.

- En los verbos sordos, no anota el *tašdīd*. Ejemplos: ##### (s#dd “él cerró”), ##### (tā-yd#qq “llama a la puerta”), ##### (##### “ha colocado”), ##### (q#ddni “me ha podido”), ##### (n###) “medio”. Tampoco en otro tipo de raíces. Ejemplo: ### (y#dd “mano”). Y en algún caso sí se anota, lo cual refleja ciertas dudas en la codificación del poeta. Ejemplos: ##### (#lli “mi sombra”, ##### (d#qqān “golpes”). Por el contrario, en la obra de Lemsyeh sí se hace siempre (Lemsyeh 2014: 109).

- Siguiendo con el verbo, es de destacar la ausencia de la *alif* de protección, que se emplea en árabe clásico después de la *wāw* del plural, aunque no se pronuncia. Este rasgo también es común a la obra de Lemsyeh (2014: 118). Ejemplo: ##### (y#xwāw “se debilitan”), ##### (ttāwāw “han regateado”), ##### (txāwāw “han fraternizado”), ##### (x#r#zu “han salido”. Este dato también nos confirma que la gramática natural ha primado sobre la escritura y no se ha dejado llevar de los parámetros de la gramática del árabe clásico. Pero en otras ocasiones anota esta *alif* de protección. Ejemplo: ##### (qrāw “han leído”).

- El demostrativo de cercanía ##### (*hād*) se tiende a escribir como se pronuncia. Por el contrario, el vate escribe ##### (*dik* “aquella”) con la interdental clásica. En general, los fonemas interdentes han pasado a sus correspondientes oclusivos en las variantes del centro de Marruecos, a la que pertenece la de nuestro autor. Mourad Kadiri optará, sin embargo, en otras voces, como ##### (#lā#a > tlāta “tres”), ##### (#āt#k > dāt#k “tu cuerpo”) o ##### (##### > #ll “sombra”), en mantener su escritura, al igual que en el demostrativo de lejanía, aunque no sea esta su realización en la lengua materna. Esta forma de escribir el árabe marroquí acercándolo a las raíces del árabe clásico en relación a las interdentes es una constante en la obra de Lemsyeh (2014: 115-116). En la traducción del profesor Youssi, se ha tendido a acercar las raíces árabes de la lengua nativa de la clásica, tomando como referencia esta última. Y de esta forma, la escritura se hace con la interdental –### (*hā#*)– y no con la dental; lo mismo ocurre con el resto de voces tal como Kadiri y Lemsyeh hacen. Esto demuestra que en la lengua cultivada prima más la escritura, condicionada por otra lengua cultivada de mayor prestigio, que la verdadera realización.

- Las preposiciones que se componen solo de una consonante aparecen separadas de la palabra siguiente a la que van complementando. Ejemplos: ## (*f* “en”), ## (*b* “en”, “con”), ## (*d* “de –partícula de genitivo–”) y # (# “sobre” y ## (*m* “desde”) cuando van seguidas de un sustantivo con artículo, de lo contrario, se escriben ##### (#la) y ### (*m#n*) respectivamente. En el caso de esta última, también aparece con esta forma en la locución ##### ### (*m#n fūq* “encima de”). En la obra de Lemsyeh (2014: 139 y 141), se suele unir # (*b*) a la palabra siguiente la mayor parte de las veces, se emplea más la forma clásica ## (*fi* “en”) y solo aparecen las formas ### (#la) y ## (*m#n*) en los dos contextos. Para las preposiciones de una sola letra, el profesor Youssi opta por unir las. En este caso, entenderíamos que lo más natural, atendiendo a la gramática natural, sería esto, ya que no podemos entender el sentido completo del complemento sin la preposición. Para comprender el por qué la preposición en la gramática natural va unida al sustantivo, traemos a colación las palabras de Moreno (2018: 199 y 203):

“[...] La lengua escrita, un tipo de lengua cultivada, supone una deconstrucción sistemática de la gramática natural tanto en la primera articulación de las unidades significativas (palabras, morfemas) como en la segunda articulación de las unidades

no significativas (sílabas, fonemas)” [...] *Laniña juega conelbalón*. “En efecto, *laniña* y *conelbalón* constituyen una unidad natural que no puede deshacerse en la expresión”. “[...] son dos elementos complejos que no se pueden desmembrar y separar a lo largo de la expresión analizada”. “[...] en la frase analizada hay exactamente tres palabras naturales”.

El poeta separa la primera parte de la negación, ## (*ma*), de lo negado, aunque luego la repite uniéndola a la palabra. La repetición de la partícula negativa, separada y pegada, es un recurso estilístico. La segunda parte de la negación solo aparece una vez y unida, # / ## (*šī / š*). Ejemplo: ##### ## (*ma m#smū#š* “no es oído”), ##### ## (*ma m#shūmš* “no es comprensible”). En esto coincide con la escritura de la obra de Lemsyeh (2014: 142), aunque cuando no está duplicada, se separa la primera parte. Al igual que lo dicho anteriormente, en este caso, se impone el criterio de la gramática natural sobre la escritura, ya que el sentido completo de lo negado no puede ser separado de las partículas de la negación.

En cuanto al léxico, cabe destacar cómo el poeta escribe en negrilla aquellas voces que considera préstamos, aunque su uso sea comprensible y él las pueda considerar –es nuestra suposición– barbarismos en árabe marroquí. Ejemplos: ##### (*blāy#k*, pl. de *blāka* “placas” < fr. *plaque*), ##### (*#s-sībīr* “el cibercafé” < fr. *cyber*), ##### (*l-klāksūn* “claxon” < fr. *klaxon*), ##### (*tilfūn* “teléfono” < fr. *téléphone*), ##### (*niskāfi* “nescafé” < fr. *nescafé*), ##### (*mān#a* “manta” < esp. *manta*), ##### (*dī#āy* “al por menor, al detall” < fr. *détail*). Otros préstamos pueden que no sean sentidos como barbarismos y no aparecen en negrilla. Ejemplo: ##### (*žāfil* “lejía, < fr. *eau de Javel*), ##### (*bīrra* “cerveza” < it. *birra*), ##### (*rūž* “vino tinto” < fr. *rouge*). En un caso, el poeta ha resaltado en negrilla un término en árabe, no porque sea un barbarismo o préstamo, sino porque quiere realzar la voz. Ejemplo: ##### ## (*f#l-xwa* “en el vacío”).

Cabe destacar también la escritura de la *tā# marbū#a* sin puntos y terminada en *sukūn*, rasgo que no aparece en la obra de Lemsyeh (2014: 106). Ejemplos: ##### (*bāyna* “parece (ella)”), ##### (*n#žma*) “estrella”, ##### (*žāy#a* “que viene, viniendo”). Aunque hay casos en los que no sigue esta regla y anota la *tā# marbū#a*. Ejemplos: ##### (*n#xla* “palmera”, ##### (*žība* “lado”), ##### (*#tba* “umbral”).

4. LA ESTÉTICA DE MOURAD KADIRI EN TRANVÍA

Decía José Ramón Ripoll, en la presentación del nº 22 (2000) de la *Revista Atlántica*, de la que era su director, que “desde el signo poético podemos llegar a entendernos más allá de las premisas o barreras que impone la actualidad”. Entiendo que esta es una máxima que todos los amantes de la poesía compartimos. Este signo poético es un puente de entendimiento entre marroquíes y españoles, superando así el desfase cultural en una frontera terrestre tan próxima, el Estrecho de Gibraltar, pero también en una frontera temporal tan lejana, Aláandalus, que todavía sigue presente en el espíritu. Las palabras de Ripoll me traen a la mente a la poetisa española Trina Mercader durante el Protectorado español y la revista literaria que dirigió, *al-Motamid*, siendo esta y, especialmente, la poesía de españoles y marroquíes que se publicó en sus páginas, un ejemplo de comprensión más allá de las diferencias.

La poesía de Murad Kadiri tiene mucho de autobiográfico, pero también de universal, ya que muchas de sus experiencias nos alcanzan a todos. A lo largo de sus versos, el poeta va haciendo un retrato personal en el que observa tanto su interior como su mundo exterior, dejando, al mismo tiempo, que el lector recree sus versos en su mundo personal.

En *Hilado de chicas* las palabras son como un juego para hacernos descubrir sensaciones y sentimientos, nacidos de la soledad del ser humano, con los que hace un ejercicio de erotismo empleando símbolos inspirados en objetos de la vida cotidiana. Así, llega a eliminar tabúes sociales y pasiones reprimidas. Y todo ello, con humor e ironía. Su espacio preferido es la ciudad. El poeta se convierte en un espectador, un testigo de aquello que sucede en el mundo de lo real, sentado, por ejemplo, en el café *Triangle Rouge*. Murad Kadiri es también un lector infatigable. Prueba de ello son las referencias de los escritores y poetas universales como Ibn Hazm, Dante Alighieri o Pushkin entre otros. Y en *Pájaro de Dios*, hace un viaje a su interior presente,

pero también pasado y futuro. Allí descubre el dolor y aprende a luchar contra él conociéndolo, aceptándolo en silencio y escribiendo. Los buenos recuerdos curan también las heridas y las lágrimas, apagan el odio y hacen que el hombre saboree las cosas sencillas. Este libro es también un canto a la madre tierra en la que todos tienen derecho a vivir, sean del credo que sean. En sus poemas se reconoce como un creyente que ha vuelto a Dios, que vive aquí y ahora, y busca las fuentes de esta creencia en su infancia vivida en la ciudad de Salé. Y ante la muerte, que representa su futuro, lo único que pide es que lo recuerden como fue, sin más, “piezas sueltas / fue Mourad Kadiri”.

El lenguaje poético de Mourad Kadiri en su diván *Tranvía* está cargado por un lado de un erotismo que se entremezcla con el sufismo. Sobresalen las referencias al texto coránico y a experiencias como el silencio, la contemplación, el viaje a su interior, el desierto, la noche, la luz, el agua, el dolor o la muerte, las cuales se viven como una experiencia mística. Por otro, también podremos sentir entre sus líneas un suave tono irónico que provoca de repente una sonrisa o una carcajada en el lector. Sus composiciones poéticas emanan de este contacto con lo interior en forma de retales y son el resultado de las vivencias del vate en el “ahora”, el único momento en el que la inspiración puede llegar hasta su cuaderno en forma de palabras.

El título del poema con el que se inicia esta colección, ##### (“La #a”), es decir, la quinta letra del alfabeto árabe, es un sonido que se produce en la faringe, es fricativo y tiene un carácter sordo. Su emisión es una imagen fononímica, es decir, una mimesis lingüística del sonido que los amantes emiten cuando están haciendo el amor. Y es la letra que encontramos en la voz ##### (*m##bba* “amor”), presente en el poema. Por otro lado, el sudor, el agua, el torrente, son imágenes que evocan el contacto físico de dos amantes. El hecho de revivir un encuentro pasado, provoca en el poeta alegría, deseo, vida, sentimientos en los que hay algo del misticismo de los sufíes. La figura de un profeta, la noche del veintisiete de Ramadán o la azora treinta y seis son símbolos que se confunden con el erotismo y que brotan del recuerdo de un amor. La poesía llega de repente y también evoca el eros del poeta: “o ha dejado una huella... en tu pijama” (##### “La poesía”). La trompa del elefante nos sugiere un símbolo fálico, que trae luz a la noche. Y así, las “tres piernas” de este animal sirven al poeta para decir que una de ellas era “un candil” que “encendía al final de la noche” (##### “El elefante”).

El poeta es un espectador de su ciudad y su región. Como un milano que vuela suavemente, observa desde arriba el río Bouregreg, el bosque de Mamora, las luces de la ciudad, la torre Hassan, los Oudaya. Quien conoce al poeta y ha tratado con él puede decir que es una persona risueña y con mucho sentido del humor. Y así lo refleja en su poesía cuando se da cuenta de que las alas con las que vuela son hechas en China, dando así a entender –con ironía incluida– la casi omnipresencia de la primera potencia económica del mundo (“Made in China”).

Continúan las referencias al texto coránico y su meditación. El valle sagrado de Tuwa y la azora “bendito” sirven para describir el agua que brota en Sijilmasa, el país de los santos (##### “Sijilmasa”). Su confianza suprema está puesta en “Él”, Dios, sin el cual –según el vate– el ser humano caminaría errante sin sentido en el planeta Tierra (##### “La tierra”). El poeta lleva a cabo un viaje hacia el silencio, al “séptimo cielo”, como un sufí. Allí es donde vive su Señor, allí es donde solo oye “los latidos de su corazón”. La puerta se convierte en la imagen de las formas que recubren el mundo y tras la cual solo hay silencio y sus latidos, dos aproximaciones al conocimiento de Dios (##### “La puerta”).

El poeta se queja de que la inspiración no llega, a pesar de ser consciente de la presencia de la poesía en su vida. La conexión wifi encendida es la imagen de su constante unión con el lenguaje poético, pero, al mismo tiempo, es consciente de que es la inspiración la que hará que su escritura le dé forma (##### “La inspiración”). Esta angustia se acrecienta en el poema siguiente cuando el poeta se ve a sí mismo colgado en el tendedero de una terraza y solo ve “óxido y hierro”, con el “alma rota”, no divisa ninguna “estrella” ni “charca”, grita para llamar la atención, pero nadie responde. Espera que pase “un viento” y lo arroje al “Toubqal” o al “desierto”, que simbolizan la majestuosidad y el silencio, lugares en los que encontrar a Dios. La imagen del minarete, erguido y alto, desde donde se llama a la oración, es la del poeta que busca al Omnipresente porque sabe que

Él puede darle la inspiración, y así lo expresa con humor: “estoy esperando la mano del Señor... que me traiga un *nescafé*”. Aquí también hay referencias al Corán, la azora setenta y dos, que anuncia la revelación (##### “El minarete de nuestro Señor”). El silencio vuelve a aparecer, sigue a la noche, como si esta condujera al poeta a donde encontrar la fuente de su inspiración. Una vez más, aparecen “las puertas”, por las que la noche entra seguida del silencio que una vez dentro se convierte en “presa de agua” (##### “La noche”).

El poeta ante la queja y la angustia, no desiste, sigue enlazando los “retales” que su “sueño” le va dejando, como si aquellos fueran las palabras o los versos que van dando forma a un poema, cuya imagen es la de la “tela” “llena de remiendos” que constantemente tiene que arreglar porque se desgarran. Las palabras y los versos cambian de posición o se van sumando al poema para dar forma a nuevos sentimientos, nuevas inspiraciones que proceden y contienen la misma y única revelación (##### “El sueño”).

La habitación es la imagen de cada uno de nosotros, es un lugar personal en el que sus objetos nos son familiares. En ella, en nuestro interior, hay agua con la que hacer “las abluciones” y “sorpresa” ante lo desconocido que viene reflejado por la pureza del agua, símil de la inspiración (##### “La habitación”). El “Tranvía”, que da nombre a esta colección de poemas, es el que el autor coge todos los días para ir a su trabajo desde Salé, en la parada de Bab Mrisa, hasta el barrio de Agdal, en la parada de la calle Francia. Este medio de locomoción es una alusión a su viaje interior en búsqueda de la inspiración. El poeta se recoge para “rezar”, hace sus “abluciones”, se echa a nadar en la “punta del espigón” para llegar al “fondo del ser”. Las “puertas” en esta ocasión dan acceso a la niebla, en la que el poeta viaja a tientas, pero confiando en encontrar la inspiración. Su deseo es que el viaje dure, ya que siente que la estación a la que quiere llegar está muy lejos. Una vez más, el poeta deja ver su angustia por alcanzar una inspiración que solo llega cuando se está preparado (##### “Tranvía”).

El sentido humorístico y la ironía de los que hablamos antes en “Made in China” vuelven a aparecer para criticar al partido de la Unión Socialista de Fuerzas Populares de Marruecos. La rosa, símbolo de los socialistas, huye de la papeleta después de lavarse con “lejía” y regresa a “su jardín”, no quiere vivir ni en “la carroña” ni en “la ruina” (##### “La rosa”).

Siguiendo con la búsqueda de la inspiración, el poeta se encuentra en el “ahora”, “es lo que hay”. En el presente es donde tiene lugar la revelación, ahí es donde se manifiesta, ni en el ayer ni en el mañana (##### “Ahora”). Antes de salir del edificio, el poeta se mira al “espejo” y descubre que lo aparente es solo “traición” (##### “Traición”). Se identifica con el río Bouregreg, que al llegar a la desembocadura desea morir en el mar antes que volver a ver Marina, el nuevo complejo turístico que está en su orilla de Salé, como si esto no fuera lo que esperara después de un largo “camino”; su intención era “beber un té con algunos arbustos”, es decir, encontrar la calma en el ahora con sus amigos (##### “Bouregreg”). Es probable que el poeta también se exprese de forma irónica cuando ve a todos pinchar en “me gusta” de Facebook tras ver al sol sediento, mientras que él prefiere ponerle “el aire acondicionado”. ¿Es ese sol él mismo y su sed el reflejo de su espera de la inspiración? Mientras que otros manifiestan su admiración por ese sol, él solo desea calmar su sed con aire (##### “Facebook”).

Los recuerdos vienen a su encuentro, como cada vez que pasa por el McDonald’s de la calle Allal Ben Abdallah, cerca de la estación de trenes del centro de Rabat. En el mismo edificio donde hoy se sirven hamburguesas y sándwiches estaba el centro cultural ruso en el que Mourad Kadiri estudió ruso y descubrió al poeta Aleksandr Sergueyevich Pushkin, cuyo nombre lleva el centro (##### “El centro cultural ruso”). La fortuna para el poeta no tiene nada que ver con la acumulación de las riquezas, aunque tenga algo del “amarillo del oro” o del “blanco de la plata”. Ella está presente en cada uno, y el vate se pregunta si quizás pueda adquirir “la perla del bosque” que vive en la nube, ¿interior? La fortuna para él es toda la belleza que observa desde dentro y en su nombre, “rosas”, “aroma”, “rosario”, etc. (##### “Fortuna”).

La “lágrima” representa para Mourad Kadiri el dolor. Colgarla “entre el candil y la vela”, para que se vea bien, y contemplarla, durante “dos años”, el tiempo máximo de un duelo, a la espera de que se seque, es la única solución para que la herida se cure (#### “Lágrima”).

La intertextualidad es una ciencia que estudia la relación entre los textos, ya sean actuales o antiguos, pero que mantiene la independencia de cada uno de ellos en su contexto concreto. Al contrario de esto, el poeta piensa que podemos recoger palabras de aquellos textos a los que nos acercamos. El poema habla de los lectores que hacen un viaje llevándose “un poco” de víveres para ir al encuentro de una isla, un texto. En este “poco” hay “silencio”, “tiempo”, “sombra”, “luz”, pero también productos imprescindibles para conversar entre ellos y con quienes vengán: “té”, “menta”, “pan de azúcar”, “cigarrillos”, “latas de atún”... y, cómo no, “la medicina roja”, el vino tinto. Llevan una “barca” y en ella también un “búho”, simbolizando la luz, que les guiará probablemente en la obscuridad, también utensilios, “cuchillo”, “tijeras”, “un altavoz” y “un micrófono”. Pero al probar estos últimos, el eco de la voz en medio del agua les hizo volver por el miedo que les producía. Al regresar encontraron el frigorífico vacío, pero volverán a intentar echar las redes y recoger algo del texto al que han ido a buscar (#### “Intertextualidad”).

La muerte está relacionada con el silencio y con el paso del tiempo día a día, vaso a vaso, noche tras noche. La única forma de evadirse es soñar con el “aeropuerto”, en quien ha de venir. “Morir como piezas sueltas” es una bella imagen que define el deseo del propio poeta, morir habiéndolo dado todo poco a poco, “en piezas sueltas” –como él mismo dirá–. En su diván *Pájaro de Dios* (Kadiri 2010: 135), en el poema *Les combattants*, el cual es para nosotros un canto a su muerte, el poeta dice “piezas sueltas / fue: Mourad Kadiri” (### “muerte”). La muerte sigue presente en su poesía, el barco del corsario, aquel que vivió antaño cuando Salé era conocida por la piratería, sigue allí, también los recuerdos de esta época en una de las torres que hace esquina en las murallas de la ciudad (##### “El corsario”).

¿Cómo llega la inspiración poética al poeta? Viene desde el “abismo”, en forma de palabras que se encuentran en el límite, un límite como el filo del “acantilado” o el sentimiento del “dolor”. Son palabras que están ahí, pero que no tienen “tinta”. El poeta está en una frontera en la que solo hay silencio, luz o muerte, las palabras van llegando y él las va colocando poco a poco en su composición poética (#####... “Me gustan...”). Y busca protección en su nombre cuando “la oscuridad venga”, la cual puede representar este filo del acantilado o el dolor en el que la inspiración llega. Pero, ¿protección de quién?, de su “yo”, representando quizás una salida de su propio ego para dejar entrar la inspiración (##### “Nuestro Señor”). La unión entre el hombre y la mujer es representada de forma erótica en un bello poema sugerente e irónico al mismo tiempo en el que hay referencias a la creación legendaria de Eva a partir del costado de Adán. La presencia del “lobo” y las “alórbolas” dan a entender el acto sexual que ambos han llevado a cabo (##### “Adán y Eva”).

Por último, el libro acaba con un poema dedicado a la casida en la que el poeta se aleja de esta una vez compuesta, para descubrir en ella nuevamente, tras otra lectura aspectos de él mismo, es una invitación al lector para que vuelva a leer sus poemas en otras ocasiones (##### “La casida”).

4.1. Figuras literarias

Por último, expondremos cuáles son las figuras literarias más llamativas de este diván y daremos “como muestra un botón”. La profesora Aragón dice en su estudio sobre *Otras palabras* (Lemseyh 2014: 99) que “para conseguir el ritmo del verso, el poeta se apoya en paralelismos y constantes repeticiones de fonemas, palabras, estructuras sintácticas”. En los poemas de *Tranvía* predominan las **figuras de dicción**⁽¹¹⁾, las cuales consiguen dar ritmo a los versos, más allá incluso que la rima final de estos, la cual en muchos casos no aparece, y en otros –como veremos a continuación– es consonante sobre todo. Por otro lado, podemos considerar a este tipo de rima como otra figura más de dicción, dado el carácter repetitivo de todas las consonantes a partir de la última vocal acentuada. La figura que sobresale más en casi todos los versos es la **aliteración evocadora**.

A modo de ejemplo señalamos estas dos: la primera en el poema titulado ##### (#l-#a “La #a”), en donde esta letra, # (#), se repite en voces como ##### (rī#a “aroma”), ##### (rū# “espíritu”), ##### (#uzn “tristeza”), ##### (s#āba “nube”), ##### (hl#m “sueño”), ##### (m##bba “amor”), ##### (“alabanza”), recordando un amor pasado; y la segunda en ##### (#l-bāb “la puerta”), en el que las letras # y # evocan el ##### / ##### (tw#swīs / tw#šwīs “susurro”) cuando se acerca el oído a la puerta para oír algo: ##### (sm##ti šī? “¿has oído?”), ##### (ma masmū#š “no es oído”), ##### (l#s-sma s-sāb#a “al séptimo cielo”), ### (šī “algo”).

Siguiendo con estas figuras, destacan la **anáfora** en ##### (d#m#a “lágrima”) en los cuarto y quinto versos con la repetición de ##### (#ll#qba “la ha colgado”) y la **epífora** en los dos primeros y los dos últimos versos de ##### (al-wa#i “La inspiración”) con la voz ##### (b#zzāf “mucho”); la **anadiplosis** en los dos primeros versos de ##### (dāba “Ahora”) con la voz *dāba*; la **geminación** en “Made in China” con la voz ##### (x#fif “suave, ligero”) en el verso trece; el **políptoton**, fácil de emplear en árabe, ya que se pueden colocar palabras de la misma raíz cercanas, en ##### (būr#qrāq “Bouregreg”) con los verbos ##### (y#y#q “él despierta”) y ##### (y#fīq “él se despierta”); la **paranomasia** que encontramos tres versos antes del final de ##### (š#m#a sīdi ##bbi “El minarete de nuestro Señor”) con las palabras ##### (ž#gma “trago”) y ##### (n#žma “estrella”); la **enumeración**, por ejemplo en ##### (tanā## “Intertextualidad”): ##### /########## ####### ####### /##### (bākiyya d l-gārro... #ndūq d l-ūqīd... w #d-dwa l-a#m#r / zūž šmā#āt / #kāk d ##-#ōn “un paquete de cigarrillos... una caja de cerillas... y la medicina roja / dos velas, / unas latas de atún”); el **asíndeton** en las dos últimas partes de “Made in China”, dando así más agilidad a los versos en su sucesión rítmica.

Las rimas **consonantes** en los poemas son abundantes, por ejemplo, ##### (škūn “quién”) / ##### (tā-ykūn “está”), ##### (kunnās#k “tu cuaderno”) / ##### (frāš#k “tu cama”) en ##### (#š-šī#r “La poesía”); ##### (sbūla “espiga”) / ##### (bqūla “malva”) en ##### (mūlāna “Nuestro Señor”). Y, por último, hay también un **esquema silábico** CVC que se repite a lo largo de todo el poema ##### (š#m#a sīdi ##bbi “El minarete de nuestro Señor”), evocando quizás el estado en el que el poeta está, m##lūb –voz compuesta de dos sílabas: CvC y CVC– y que es presentado en los dos primeros versos, ##### ## /##### ## ##### (la s#lk d #t-t##bīn / ha āna m##lūb “sobre el tendedero / ahí estoy crucificado”): ##### (klāksūn “claxon”), ##### (tīlīfūn “teléfono”), ##### (šūf “mira”), ##### (m#r#ūb “mortero”), ##### (k#bbū# “chaqueta”), ##### (ymūt “él muere”), ##### (q#ū# “gatos”), ##### (k#mmūn “comino”), etc.

Por otro lado, tenemos aquellas figuras relacionadas con la **asociación de ideas** como la **metáfora** entre ##### (#rx#tha “su grito”) y los caballeros que disparan la pólvora desde sus caballos, ##### (s#rba x#yl “un grupo de caballos”, “fantasía”) en el primer poema del diván, o “dos brochetas de hierro” (##### ## ##### zūž qu#bān d #l-#dīd) como imagen de las vías del tranvía en ##### (#ām#wāy “Tranvía”); el **símil** con el que el poeta se compara al milano, ##### (ki s-sīwāna “como el milano”) en “Made in China” o a “la palmera de nuestro Señor” (##### ## ki n#xla mūlāna “como la palmera de nuestro Señor”) en š#m#a sīdi ##bbi “El minarete de nuestro Señor”, y también el sueño es “como una tela... llena de remiendos” (##### ## ki t#wb... mr#qq## “como una tela... llena de remiendos”) en la casida ##### (#l-#ulm “El sueño”); la **alegoría** en un poema erótico como ##### (#l-fl “El elefante”) en el que se compara a una de las piernas con la trompa, sugiriendo que el miembro viril es ella, y esta a su vez se compara con un “candil” ##### (q#ndīl) “que encendía al final de la noche” (##### ## ##### “y#š##l faxx#r #l-līl”) o también en el poema ##### (#ām#wāy “Tranvía”), en el que el tranvía es la imagen de un viaje que el poeta emprende hacia la poesía, la inspiración, el ser interior; **imágenes** evocadoras como “la felicidad” que “desbordó de su regazo” en el poema ##### (#l-#a “La #a”), ##### ## ##### (#l-xā##r fšūnu fā#), o “el agua” (##### #l-ma) que “extiende la sombra” (##### yf#rr#š ##-##ll) o “recita... así una aleya” (##### ..#####

w yr#tt#l... ka#a aya), estas dos últimas imágenes en la casida ##### (“Sijilmasa); la **sinestesia** en ##### (*#l-bāb* “la puerta”) al decir “el olor del fuego... sube” (##### ...##### ##### *rī#a l-#āfyā... #āl#a*); y la **metonimia** cuando alude a la araña a través de la telaraña: ...##### ##### / ##### ##### # (*ttāwā, / m#a l-#nkbūt... u txāwā* “han regateado, / con la telaraña... y han fraternizado”) en *#ūm#a sīdi #bbi* “El minarete de nuestro Señor”.

Y por último, las **figuras de pensamiento**, entre las que sobresale la **personificación** de la poesía que “te llama a la puerta”, ##### ##### (*tā-yd#qq #līk*) en el poema ##### (*#š-šī#r*) o de la noche que “marcha de puntillas” (##### ##### ##### *tā-y#mši #la ryūs y#āb#u*) en ##### (*#l-līl* “La noche”); la **ironía** con lo que el poeta, por ejemplo, nos quiere decir al final de “Made in China” que los productos de este país están por todos los lados, ##### ...##### (*#ž-žnāw#... #īni* “las alas... hechas en China”) o su decepción ante el partido USFP (Unión Socialista de Fuerzas Populares) cuando la rosa, su símbolo, “huye... de la papeleta” (##### # # ...##### *u t#hr#b... m #l-lāfīs*) en el poema ##### (*#l-w#rda* “La rosa”); los puntos suspensivos al final de algunos versos del poema ##### (*#l-wa#i* “La inspiración”) están **sugiriendo** la espera de la inspiración que tarda en llegar, ##### #####... (*t#####l b#zzāf... “tarda mucho...”*); la **exclamación** en *#ūm#a sīdi #bbi* “El minarete de nuestro Señor”, “eh... eh...” (<##### ...#####...> *hīb... hīb...*); y la **interrogación retórica** en *#ūm#a sīdi #bbi* “El minarete de nuestro Señor”, #...##### # # :##### # (*u qāl: āš kāyn...?* “y dice: ¿qué ocurre...?”) o en ##### (*#l-līl* “La noche”) cuando se pregunta el poeta “¿qué le pasa a esta noche?” (##### ##### # # # *ma l bād #l-līl...*).

5. CONCLUSIÓN

Mourad Kadiri es una de las figuras más relevantes de la segunda generación de poetas populares contemporáneos que cultivan el género zéjel. Esta generación ha nacido tras la independencia y escribe en un verso libre totalmente desligado, por un lado, de la casida clásica oficial y, por otro, de la poesía tradicional anterior como el *m#l#ūn*, las cuales estaban sujetas a sus propios moldes formales y temáticos.

La lengua empleada en la composición es el árabe marroquí en una variante cultivada que iguala la expresión poética a la que está escrita en cualquier lengua. Se trata de la lengua nativa o materna de más del sesenta por ciento de la población marroquí, aunque el restante cuarenta por ciento, cuya primera lengua es algunas de las variantes del amazige, es bilingüe, es decir, conocen perfectamente el árabe marroquí. La escritura de esta lengua no está ni codificada ni normalizada oficialmente, por lo que podemos encontrar variantes a la hora de escribirla, ya sea porque responden a alguna propuesta de normalización, como la del profesor Abderrahim Youssi, ya porque se escribe tal como se oye. Tanto en una opción como en la otra, la escritura del árabe clásico está presente, ya que en muchos casos se impone su forma en un intento de establecer puentes entre la lengua materna y la clásica. Nuestro poeta ha optado por una vía intermedia entre la escritura impuesta por el árabe clásico y la propia de la gramática natural del árabe marroquí.

En cuanto al contenido de los versos de nuestro poeta, destacan dos temas fundamentales: el tema erótico y el tema sufí, expresados con un tono irónico no exento de humor. Los tipos de figuras literarias más llamativas son las de dicción, sobresaliendo la aliteración, la rima consonante o la repetición de esquemas silábicos. Esto demuestra que es una poesía viva y musical que está escrita para ser recitada en público. Otras figuras recurrentes son la personificación, las imágenes y las metáforas.

La poesía de Mourad Kadiri, y la de otros poetas populares marroquíes, ponen de manifiesto la creatividad de cualquier lengua, nativa o no. El hecho de que una lengua no tenga normalizada su escritura no significa que carezca de carácter creativo. En el caso del árabe marroquí, nos encontramos con una gran producción de literatura oral –poesía popular, cuentos, relatos populares, etc.–, lo cual da muestra de su carácter creativo. De que cualquier lengua puede escribirse aunque no tenga apoyo institucional para su codificación y normalización, da fe la obra de nuestro vate y otras producciones recientes, como las traducciones de la

literatura europea llevadas a cabo por el profesor Abderrahim Youssi o las de algunos escritores como Mourad Alami o Aziz Regragui que se han atrevido a escribir novelas en esta lengua.

BIBLIOGRAFÍA

- ANBAS, Delmiro. 2012. *Auxiliar para el comentario de textos literarios. Práctica y textos resueltos*. Barcelona, Octaedro.
- ARAGÓN HUERTA, Mercedes. 2017. “Una apuesta valiente por el árabe marroquí: el género poético del zéjel”. *Identidad y conciencia lingüística. VI Congreso de Árabe Marroquí*. Francisco Moscoso García y Adil Moustououi Sghir (eds.). En: *Colección Actas 14*. Madrid, UAM Ediciones, pp. 281-302.
- ARAGÓN HUERTA, Mercedes. 2018. « À propos du za#al marocain ». En: Roger Allen, Gonzalo Fernández Parrilla, Francisco M. Rodríguez Sierra y Tetz Rooke (eds.). *New Geographies: Texts and Contexts in Modern Arabic Literature*. Madrid, Ediciones UAM, pp. 135-144.
- ARAGÓN HUERTA, Mercedes. 2019. « Un pionnier du zajal marocain ». En : *Actes du colloque Traditions poétiques, narratives et sapientiales arabes : de l'usage du dialecte et d'autres formes dites « populaires », INALCO, 19 et 20 octobre 2016*. Paris, Inalco [en prensa].
- DE SAINT EXUPÉRY, A. 2009. *El principito (#####, al-amīr #-#ǧiyy#r)*. Traducción de Abderrahim Youssi. Éditions Aïni Bennaï, Casablanca.
- GINTSBURG, Sarali y DZEVANOVSKIY, Victor (eds.). 2018. *Tchacha y vinotcherpiy* (“La copa y el copero”). San Petersburgo, Peterburgskoye Vostokovedeniye.
- HABOUDANE, Omar. 2017. *Le melhūn marocain et le paradoxe de l'amour cas de sidi qaddour al-alami*. Paris, L'Harmattan.
- KADIRI = QĀDIRI.
- KADIRI, Mourad. 2007. *Hilado de chicas*. Prólogo, traducción y notas de Francisco Moscoso García. Edición bilingüe. En: *Maremoto 22*. Málaga, Diputación de Málaga.
- KADIRI, Mourad. 2010. *Pájaro de Dios*. Traducción del árabe de Francisco Moscoso García. Alcalá la Real, Alcalá.
- KADIRI, Mourad. 2016. *Tramway*. Mounir Serhani (trad.). Paris, L'Harmattan, 2016.
- LAĀBI, Abdelatif. 2005. *La poésie marocaine, de l'Indépendance à nos jours*. Paris, La Différence. Traducida al español y publicada por Ediciones Idea en 2006.
- LEMSYEH, Ahmed. 2007. *Estado y estados*. Estudio introductorio de Mercedes Aragón Huerta y traducción de Francisco Moscoso García. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- LEMSYEH, Ahmed. 2014 *Otras palabras. Una nueva colección de za#al marroquí*. Estudio y Edición crítica de Mercedes Aragón Huerta. Traducción de Mercedes Aragón Huerta y Francisco Moscoso García. Cádiz, Editorial UCA
- MORENO CABRERA, Juan Carlos. 2018. *Origen y evolución de la gramática*. Madrid, Síntesis.
- PrÉmare, Alfred-Louis de. 1986. *La Tradition orale du Mejdub: récits et quatrains inédits, recueillis, transcrits, traduits et annotés par A.L. de Prémare*. Aix-en-Provence, Edisud.
- QĀDIRI, Murād al-. 2013. *Žamāliyya al-kitāba fi l-qa#īda az-za#aliyya al-maǧribiyya al-#adīta. al-mumārasa ana##iyya #ind A#mad Lamsiyya#* (Estética de la escritura en el zéjel marroquí contemporáneo. El ejercicio de escritura en Ahmed Lemsyeh). Fez, Mansūrāt Mu#assasa Nādi al-Kitāb bi-l-Maǧrib.
- TELLO, Juan Antonio. 2018. *Al sur de la palabra*. Juan Antonio Tello (ed.) y Victoria Kraiche y Antonio Tello (trad.). Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.

Apéndice

La <i>ha</i>	الحا
Se acordó de su cuerpo... nadando en su sudor recordó el aroma que desprendía su cuello	تَفَكَّرَ جَسَدَهُ... تَبَعُومًا فِي عَرْقِهَا تَفَكَّرَ الرِّيحَةَ الَّتِي شَمَّ فِي عُنُقِهَا
se acordó de su grito se diría una fantasía ⁽¹²⁾ pensó en su agua... como un torrente que bajaba desde lo más profundo del alma,	تَفَكَّرَ صَرَخَتِهَا تَقُولُ سَرِيحَةَ خَيْالٍ تَفَكَّرَ مَاءَهَا... تَجَالًا فِي سَبِيلِ تَأْرُلُ مِنْ فَاغِ الرُّوحِ،
al pensar en ella... la noche en sus palmas se hizo blanca al pensar en ella... la felicidad desbordó de su regazo y la tristeza hizo alborobolas en el bosque al recordarla... surgió una nube cerró sus ojos... soñó con ella con su infancia que había dejado entre sus manos	إِذ تَفَكَّرُوا... اللَّيْلُ فِي كَلْمُولِ بَيْتَانِ إِذ تَفَكَّرُوا... الْخَطَرُ فِي شَوْوِ وَصْنِ وَالْحَزْنِ زَعْرَتِ فِي الْعَابَةِ إِذ تَفَكَّرُوا... تَفَعَّرَتْ سَحَابَةٌ سَدَّ عَيْنِي... حَلَمْتُ بِهَا، بِطَفُولَتِي الَّتِي بَيْنَ يَدَيْهَا
la dejó, pensó en la rosa... cómo se secó tras ella y callaron los jilgueros	خَلَّاهَا، تَفَكَّرَ الْوَرْدَةَ... كَيْفَ بَيَسَتْ وُرْدَانَهَا، وَسَكَتَ الْوَجْوَجِيُّونَ
miró al pensar en ella... mucho, vio la luz cayendo en el regazo del espigón ... y apareciendo como un profeta	شَافَ إِذ تَفَكَّرُوا... شَاءَ، شَافَ الطُّورَ تَبَدَّلَ فِي شَوْوِ الْمَوْءِ... وَيَخْلَى كَيْفَ بَيَسَ نَبِيٍّ
la luz... su luz enciende en su pupila la cerilla del deseo mueve la <i>hā?</i> ... en el cuaderno del amor y la <i>hā?</i> ...	الضُّوءُ... ضَوْفَا يَبْلَعُ فِي مَوْءِ ذِ الْعَيْنِ وَيُوقِدُ الرِّيحَةَ يُحْرِكُ الْحَا... فِي كِتَابَتِي لِحُبِّي وَالْحَا...
es increíble sonido de violín bordada sobre los hombros o recital de una flauta en la noche del veintisiete ⁽¹³⁾ y la <i>hā?</i> habitando en medio cada vez que se acuerda de ella vive su muerte en su vida y lee para sí: <i>ya si:</i> ⁽¹⁴⁾ .	وَأَطْرَهُ يَزُوفُ كَلِمَاتُ كَمَلَجَةٍ مَطْرُوفٌ عَ لَكَنَاتِ أَوْ تَسْبِيحَةَ نَائِيٍّ فِي لَيْلَةِ سَبْعَةِ وَعَشْرِينَ، وَالْحَا السَّائِكَةُ فِي الْمَا بَيْنَ كَلْمَا يَتَفَكَّرُهَا يَعِيشُ مَوْتُهَا فِي عَمْرُهَا وَيَقْرَأُ عَلَى رَأْسِهِ: يَا سِينِ
Tranvía	طَرَامُوَائِي
A Hassan Najmi ⁽¹⁵⁾	إِلَى حَسَنِ نَجْمِي
Cuando se despertó y antes de tomar su vaso de té el tranvía se duchó se peinó y... extendió sobre el suelo dos brochetas de hierro dijo viajará lejos	إِذ فَاقَ... وَقَبْلَ مَا يَشْرَبُ كَأَسُو ذِ آتَائِي الطَّرَامُوَائِي دُوَّشَ مُنْطَبَطٌ شَعْرَتِي... وَفَرَسَ رُوحَ قَضَائِي ذِ الْهَدِيدِ. قَالَ يَسَافِرُ لِعِيدِي،
Preparó... la maleta	وَجَدَّ... الشَّنْطَةَ

<p>una colección de poemas, una manta y unos vaqueros, y como si estuviera levantado sobre dos manos decidió en las palmas del viento... recogerse y rezar, juró no volver, y cada paso que diera volvería atrás luego... lo borraría,</p> <p>en su camino... susurró a la sombra y en el libro del tono y la arena inscribió... unas palabras hizo las abluciones y nadó en la punta del espigón dijo que llegaría... al fondo del ser y se ausentó abrió las puertas en la niebla,</p> <p>quería, que el viaje durara decía, en su regazo, siempre: «lejos la estación... en la que pensamos pero cerca está la calle Francia no lejos la estación de Agdal».</p> <p>Me gustan...</p> <p>Las palabras que vienen... desde el abismo de pie sobre el acantilado</p>	<p>ديوان شعر، ومأظفة وسؤال ذ الذبح، وبحال بلا الهولر على رخ ذ الثمن توى ف تملوئ الربح... يتخلوى ويستوى، خلف هو لا توى، وكى خطوة تخفيها تربع من بعد... محيها،</p> <p>ف طرقت... وشون للظن وف ثبات الماء والزمن رقت... في كلام توضا وعام ف ران الطول قال يوصان... لغد الكول وفات فقع بينا ف الضباب،</p> <p>كان، ناهي الرحلة لطول كان، ف شولو، فعاء، بقول: «بعيد المنطقة... التي ف البان ولرب شارع فرنسا قوية محطة كندال!»</p> <p>بعضي...</p> <p>لكلام الذي عاني... م الحاقبة الوقت في الحاقبة</p>
--	---

<p>las que están sin... historia aquellas cuyas páginas... están en blanco las escritas sin tinta las palabras que vienen con el dolor con la guerra las que llegan... sin bolígrafo y al gramo vienen... no al kilo me gustan...</p>	<p>التي بلا... تاريخ التي وزانو... بيضا المكتوب بلا ممداد لكلام التي تبجي ث حثري ث الكجوا ويجي... بلا شنبلو و ث لگرام يجي... مايشي ث الكيلو تبعثيني...</p>
---	--

NOTAS

*Profesor titular de Lengua árabe y Dialecto marroquí, Dpto. de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales. E-mail: francisco.moscoso@uam.es. Código Orcid: 0000-0002-2880-4540.

(1) La transcripción que emplearemos en este artículo es la siguiente: *b* (oclusiva bilabial sonora), *w* (semiconsonante bilabial), *m* (nasal bilabial), *f* (fricativa labiodental sorda), *t* (oclusiva dental sorda), # (fricativa interdental sorda), # (oclusiva dental sorda velarizada), *d* (oclusiva dental sonora), # (oclusiva dental sonora velarizada), *s* (sibilante alveolar sorda), # (sibilante alveolar sorda velarizada), *z* (sibilante alveolar sonora), *l* (lateral), # (lateral velarizada), *r* (vibrante), # (vibrante velarizada), *n* (nasal dental), *ʃ* (chicheante prepalatal sorda), *ʒ* (chicheante prepalatal sonora), *y* (semiconsonante prepalatal), *k* (oclusiva palato-velar sorda), *g* (oclusiva palato-velar sonora), *q* (oclusiva uvulo-velar sorda), *x* (fricativa posvelar sorda), *ǧ* (fricativa posvelar sonora), # (fricativa faríngea sorda), # (fricativa faríngea sonora), # (oclusiva glotal sorda), *h* (fricativa glotal sorda). Para las vocales largas emplearemos *ā, ī y ū / ō* y para las breves *a, i y u*.

(2) <https://www.wordswithoutborders.org/contributor/mourad-kadiri>, consultada el 16 de enero de 2019.

(3) *Poésie arabe du Maroc / Arabic Poetry from Morocco*. *Celaan* 8 (2010), 3. Revista del *Center for the Studies of the Literatures and Arts of North Africa*, p. 45.

(4) Pueden consultarse las reseñas biobibliográficas de doce de ellos en Aragón 2017: 288-293.

(5) El 11 de febrero de 2019. El Salón Internacional se celebró entre el 7 y el 17 de febrero de este año y tuvo como invitado de honor a España.

(6) *aš-šāʿir az-za#al Murād al-Qādiri fi ma#mū#ati-bī š-š#riyya a#-#ānya, gazāl li-banāt* “El poeta popular Murad Kadiri en su segundo diván, Hilado de chicas”, n° 8161, febrero de 2006, p. 5.

(7) Es autor de un diván al alimón con el poeta argelino ‘Abd el-Razzaq Bukebba, ##### *a#-#alznār La nieve fuego*, Rabat, 2014. Sobre su tipo de poesía, Aragón (2017: 285) afirma lo siguiente: En la mayoría de los casos, los poemas que contiene esta colección podrían definirse como “micro-poemas”, cuyos versos pueden llegar a estar constituidos, de una manera extrema, por una única consonante e incluso un poema completo, por una sola palabra”.

(8) Sobre este autor, cf. Prémare 1986.

(9) Sobre este autor, cf. Haboudane 2017.

(10) MOSCOSO GARCÍA, Francisco. 2011. "Los poetas populares Ahmed Lemsyeh y Mourad Kadiri en Casa Árabe". En: *al-Andalus-Magreb* 18 (2011), pp. 285-292.

(11) Para la presentación de las figuras literarias, nos valdremos de ANBAS 2012

(12) Literalmente, el verso dice: "se diría un grupo de caballeros que participa en una fantasía". La fantasía es un espectáculo en el que un grupo de caballeros galopan en paralelo y a una cierta distancia disparan al aire la pólvora cargada en sus escopetas. El origen de esta está relacionado con antiguas tácticas de ataque en los combates.

(13) Se refiere a la noche veintisiete del mes de Ramadán, *laylat al-qadr* "la noche del destino", en la que se celebra el momento en el que el Corán fue revelado al profeta Mahoma.

(14) Se refiere a la azora 36. Se suele leer en los cementerios para despedir a un difunto que se lleva a enterrar y también en la cena que la familia ofrece a los allegados del difunto después del entierro. La expresión *yəqra #la #āsu yāsīn* "lee para sí: *ya sīn*" viene a significar que va a morir.

(15) Poeta marroquí, nacido en Ben Ahmed en 1959. Uno de los fundadores de la Casa de la Poesía de Marruecos y expresidente de la Unión de Escritores de este país.