Artículos

El izli. Un género poético bereber como forma de expresión femenina en una sociedad musulmana tradicional.

GARRATÓN MATEU, Carmen

Carmen GARRATÓN MATEU
carmen.garraton@uca.es
Universidad de Cádiz, España

Al-Andalus Magreb
Universidad de Cádiz, España
ISSN-e: 2660-7697
Periodicidad: Anual
núm. 23, 2016
alandalus-magreb@uca.es

Publicación: 30 Enero 2016

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/475/4753036005/

Resumen: A lo largo de la historia la mujer ha ocupado habitualmente un discreto segundo plano, destacando sólo aquellas que han realizado algún hecho excepcional. Esta circunstancia se aprecia claramente en el caso de la Kabilia (Argelia), donde la mujer ha sufrido además una doble discriminación, por su condición femenina y como bereber. Su silencio ha sido incluso más evidente por formar parte de una cultura oral ignorada durante siglos. Las pocas mujeres bereberes que conocemos por su nombre son aquellas que han actuado de una forma atípica que las sitúa a medio camino entre el mito y la realidad. Si analizamos la mayoría de las obras de los siglos XVIII y XIX referidas a la Kabilia, observamos que han sido autores masculinos, generalmente extranjeros, los que se han enzarzado en polémicas sobre el papel de la mujer, sin que fueran ellas las que tomaran la palabra para reclamar un protagonismo social del que carecían en aquel momento. Sin embargo, ninguna de estas circunstancias ha impedido que las kabilias alcen su voz para dejar constancia de sus deseos, frustraciones, sentimientos o inquietudes.
El presente artículo pretende analizar a través de un género poético específico un modo muy particular de expresar todo aquello que no podía ser dicho en el seno de una sociedad demasiado excluyente para las mujeres. El *izli,* poema de temática sentimental o erótica, pero también de crítica social, descubre entrelíneas infinidad de matices y connotaciones que dan rienda suelta a la expresión más íntima del oculto universo femenino y de la mitología colectiva otorgando, a su vez, un sentido propio a los símbolos de la sociedad dominante que les permitirá liberarse y denunciar lo que las oprime.

Palabras clave: Kabilia, mujer bereber, poesía bereber, *izli.*.

Abstract: Throughout history, women have usually played a secondary role, and only the ones who have performed an exceptional task have been recognized. This fact is specially observed in Kabylie (Algeria) where women have suffered a double discrimination, as woman and as Berber. Their silence has been more evident due to the fact of being part of an oral culture that was ignored for centuries. The few Berber women whose names we know are the ones that lead an extraordinary life halfway between myth and reality. If we look over most of the works relating Kabylie of the 18th and 19th centuries we notice that only male authors discussed women's role and that women were not able to take the floor to claim a greater social role that they lacked at that time. However, any of these circumstances have prevented Kabyle women from raising their voices to

externalize their desires, frustrations, feelings and concerns. This article aims to analyze a particular literary genre used as a medium to express all the things that could not be told in the sein of an extremely exclusionary society regarding women. The *izli,* as a sentimental or erotic poem, but also as a critical poem, shows between its lines plenty of shades and connotations. Through them women give free rein to the intimate expression of a hidden feminine universe and of a collective mythology. They invest the symbols of the dominant society with a new sense that will allow them to free themselves and to denounce their oppressions.

Keywords: Kabylie, Berber woman, Berber poetry, *izli.*.

:#### ########## ###### ### ####### ##### ### #### #### ## ####### ##### #### ## ###### #### ##### ####### #### #### ###### ##### ## ###### ###### #### ### (#######) .##### ### ## ######### ###### #### ### ## #### ##### ##### ### ######## #### ##### #### ##### #### ### ########### ###### ## .##### #### #### ####### ## ##### ##### ##### ####### ## ####### #### ####### ######## #### .######## ######## ### ###### ### ## #### ### ###### ####### ## ######## ######## #### ###### #### ## ###### ##### ######## ##### ### ### ####### ### ##### ### ######## ## ###### ###### ## ## ######## ###### ###### ###### ## ### ###### ### ### ##### ###### ## #### ######### ####### ###### ######## ###### ### ###### ### #### ### #### ### .##### ### ## #### ###### ####### ###### ####### ########## ###### #### ## ## ######### ####### ##########.

#"######" #### ### #### ### ### #### ######## #### ##### ### ### #### ## ##### #### ######## ######## ######## ## ###### ###### ##### ######### ######### ###### ###### #### ## ###### #### ### #### ### ####### ####### ##### ### #### ##### ## ####### ###### #######.

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

EL IZLI. UN GÉNERO POÉTICO BEREBER COMO FORMA DE EXPRESIÓN FEMENINA EN UNA SOCIEDAD MUSULMANA TRADICIONAL

Carmen GARRATÓN MATEU*
Universidad de Cádiz

1. Introducción

La población bereber autóctona del norte de África ha sido tradicionalmente de cultura oral por lo que carecemos de fuentes originales escritas. Para conocer su historia es necesario recurrir casi exclusivamente a

las obras de los autores clásicos, griegos y romanos, y también a las fuentes árabes que presentaban "lo bereber" como algo bárbaro o anecdótico, y no como una civilización digna de interés.

Sin embargo, a partir del período colonial los estudios bereberes comenzaron a adquirir protagonismo. En principio fueron los franceses los que se interesaron por estos pueblos, pero posteriormente los propios bereberes comenzaron a tomar conciencia de su cultura y su historia plasmándola por escrito, unas veces en árabe y otras en francés.

En esta labor de reconstrucción histórica ya aparecen referencias a ciertas mujeres que, como la Kahina (Dahia) o Lala Fatma N'Soumeur, tuvieron un comportamiento heroico o excepcional. Algunos autores actuales como Oussedik (2005), han intentado reflejar el protagonismo de las mujeres en la historia huyendo de su consideración como meros símbolos de la patria, de la tierra o de la maternidad. Sin embargo, al referirse a la Kabilia tradicional (s. XVIII a mediados del XX) no han sido capaces de mostrar el universo femenino del momento y han seguido presentando una imagen de la mujer muy cercana a la que ya ofrecieron los autores coloniales franceses. De este modo es frecuente leer que la mujer "consagrada desde su nacimiento a todas las tareas, a todas las obligaciones, condicionada, sumisa y resignada, dedica a lo largo de años todos sus esfuerzos a la creación de su hogar que es la primera célula de la patria" o que "sufría sin tregua las más penosas vejaciones" y "solo la paciencia y el silencio constituían para ella un refugio" (Oussedik 2005:9).

En esta sociedad kabilia tradicional encontramos de hecho numerosos ejemplos, como el ofrecido por Yacine (1999:2), que ponen de manifiesto cómo la mujer estaba sujeta a la dominación masculina:

> Las mujeres no hablan, se habla de ellas. Constituyen un cuerpo colectivo dominado donde se las presenta como un conjunto homogéneo en cuyo seno todos los miembros son iguales. Para los hombres las mujeres son intercambiables
>
> [...] Ellas no reivindican jamás, por así decirlo, la poesía que ellas inventan. Las mujeres no tienen la propiedad de su pensamiento.

Ante este panorama las kabilias recurrían a una serie de estrategias para poder manifestar sus sentimientos, deseos, frustraciones o inquietudes, destacando el recurso a las canciones como principal forma de expresión femenina en el seno de una sociedad musulmana tradicional. De este modo y, pese a estar sujetas a unas normas sociales restrictivas, lograban recurrir a mecanismos con los que, adaptándose a las rígidas normas vigentes, daban rienda suelta a sus pensamientos más íntimos, oponiéndose al imperativo social.

2. El papel de la mujer en la sociedad kabilia tradicional

Cuando los franceses penetraron en la Kabilia a mediados del siglo XIX se encontraron con una sociedad estructurada en una serie de niveles, en permanente juego de equilibrio y oposición para evitar ser gobernados por una autoridad superior, al igual que ocurría con otras poblaciones bereberes del Norte de África

Según expusieron Hanoteau y Letourneux (reed. 2003: T.II, 9-13), los principales niveles en que la sociedad se organizaba eran los siguientes:

a) Adrum o kharouba: Era la familia extensa ligada por descender de un ancestro común por vía patrilineal. El vínculo de parentesco es la base de la organización social al transmitirse la propiedad de la tierra exclusivamente por línea agnaticia, es decir, de varón a varón.

b) *Taddart* (unión de distintas kharoubas): Era la ciudad o pueblo y se consideraba la base de la sociedad tanto a nivel político como administrativo. Los representantes varones de las familias del pueblo se constituían en una asamblea general llamada tajemâat (djemâa) que ejercía la autoridad gozando de plenos poderes legislativos, ejecutivos y judiciales. Esta institución era la única competente para elaborar las normas del derecho bereber, lqanun, que constituía el derecho consuetudinario vigente desde antes de la llegada de los franceses. También se encargaba de organizar la vida comunitaria planificando los trabajos y deberes colectivos.

c) *Aârch* (la tribu): Era la unión de varios pueblos o ciudades con fines políticos, normalmente como forma de resistencia ante una amenaza exterior.

d) *Taqbilt* (la cabila): Confederación de distintas tribus con el objeto de protegerse ante un peligro inminente. Una vez que cesaban las hostilidades o que el peligro desaparecía, dicha confederación se disolvía.

Esta sociedad kabilia tradicional carecía de estado tal y como lo entendemos actualmente. Si bien, aunque no existía una institución oficial encargada de ejercer el poder ni de sancionar a los infractores del orden establecido, la tradición y una serie de convenciones sociales actuaban de forma mucho más coercitiva, con un predominio absoluto de los valores derivados de la virilidad o tirrugza.

En este contexto, el individuo aislado no podía ser entendido puesto que siempre estaba ligado a su grupo donde desempeñaba un papel específico, ya que los valores colectivos eran los únicos a tener en cuenta.

Esta sociedad, al igual que el resto de las sociedades musulmanas, atribuía un rol específico a cada sexo en el que destacaba el papel dominante del hombre([1]). En Argelia, así como en países cercanos como Marruecos, el derecho que regula el estatus personal y las cuestiones familiares sigue siendo en la actualidad el derecho islámico que prioriza claramente el patriarcado.

El matrimonio tradicional kabilio se concebía como un acto social, siendo su principal objetivo la continuación de la línea paterna. Por lo tanto, la opinión de los cónyuges al respecto de la futura unión no era considerada un requisito fundamental. La presión social era tan fuerte que censuraba cualquier expresión de sentimientos individuales y los mismos interesados se sometían a estos valores generalmente admitidos. Para la mujer el matrimonio suponía un cambio de vida radical, que la convertía en un instrumento o, en palabras de Yacine (1990: 24), en una "esclava de su función fisiológica":

> Ella debe renunciar a partir de ahora a los juegos y a las risas. En el grupo en el que entra es el eslabón débil: La mejor tislit (nuera) es la que dice sí a todo lo que se le propone o se le impone. La transparencia, maleabilidad, eficacia y resistencia en las tareas más fastidiosas y más indispensables para la vida son sus mejores cualidades.
> (Yacine 1990:25)

En este contexto, la mujer tenía limitado su campo de acción al hogar mientras que el hombre se encargaba del trabajo en el exterior. No obstante, el entorno doméstico incluía tareas como el trabajo en el campo, el cuidado de heridos en caso de guerras, la recolección de hierbas comestibles, etc. Y si bien las madres de familia podían gozar de autoridad en el ámbito doméstico estaban sin embargo totalmente excluidas del ámbito político, e incluso se les negaba el derecho a heredar la tierra, contraviniendo las prescripciones del propio derecho islámico. Sólo las mujeres que habían dado a luz a varios varones llegaban a adquirir un cierto poder frente a los hombres, pero actuando siempre en la sombra. Para este fin se valían de los rumores que sus cantos o poesías provocaban o influían sobre sus hijos varones (Lacoste-Dujardin1998: 34).

Pero aparte de este rol familiar, es preciso atribuir a las mujeres el mérito de haber sido las principales responsables de la preservación del patrimonio cultural oral de los kabilios. Por algo la primera lengua que todos aprendemos es la "lengua materna". Ellas, al encontrarse relegadas al mundo interior de lo privado, lograron conservar la sabiduría tradicional, encargándose de transmitirla a sus descendientes generación tras generación. Por ello, a pesar de la modernidad, las mujeres de las aldeas han seguido manteniendo un "conservadurismo léxico" que se refleja en ciertos términos relacionados con las actividades femeninas (Kherdouci 2011: 378). Por ello su poesía ha jugado también un papel pedagógico. Por lo tanto, como señala Rabia (1993: 15), citando a su vez a Tassadit Yacine, no es una coincidencia que en la Kabilia, "la mujer, la lengua y el código kabilio, los tres son significativamente designados por el término femenino: *taqbaylit* [entiéndase: kabilidad], como si ellos fueran la quinta esencia del alma bereber".

3. Características de la poesía femenina kabilia

Antes de tratar un género literario específico como es el *izli* conviene hacer una serie de precisiones generales con respecto a la poesía kabilia.

La primera duda que surge es la de la propia existencia de una literatura bereber puesto que partimos de una cultura eminentemente oral. No obstante, si consideramos que está generalmente admitido que todas las sociedades conocen el uso estético de la lengua, para poder apoyar esta afirmación en el caso del bereber es preciso contar con una producción en la que basarnos. En este sentido, fue Henri Basset (1920), el primero en mencionar el interés literario de la tradición bereber, partiendo de la pluralidad de dialectos bereberes existentes.

En la Kabilia una de las consecuencias de la conquista francesa fue la apropiación de la escritura por las élites autóctonas formadas en la escuela moderna lo que dio lugar al nacimiento de la literatura escrita. Este proceso se inició en 1913 con Saïd Boulifa y su *Méthode de langue kabyle* y culminó en 1981 con la primera novela en kabilio, *Asfel* de Rachid Aliche (Abrous 2004: 2).

Si nos centramos en la poesía tradicional, podemos empezar tomando como referencia la recopilación realizada en 1867 por Hanoteau, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, por ser una de las primeras de las que tenemos constancia. El Prefacio (II) de esta obra parte de que la literatura no es la obra exclusiva de una clase culta sino del pueblo mismo y añade en cuanto a la naturaleza de la poesía kabilia que:

> Bajo la influencia de prejuicios islámicos, el idioma nacional fue excluido del programa de estudios de las escuelas y reemplazado por la lengua sagrada del Corán. [...] nadie sabe leer y como resultado el kabilio no se escribe [...]. Sin embargo, aunque los kabilios no posean literatura escrita, sí poseen una multitud de poesías populares, destinadas en su mayor parte a ser cantadas y, que se transmiten por tradición oral.

Hanoteau divide su obra en tres partes: la primera dedicada a la poesía histórica o política, comprometida con el combate anticolonial; la segunda consagrada a géneros diversos, incluye elogios, sátiras o valores sociales y morales; y la tercera, que tiene por objeto a la mujer. En este caso se trata de una poesía hecha por hombres que describe todos los rasgos, tanto positivos como negativos, característicos de la mujer, salvo en lo referente al cuerpo, que no se presenta de forma realista sino recurriendo a metáforas y otros recursos. Este carácter convencional de la poesía amorosa constituye uno de los rasgos de la poesía tradicional kabilia, que se caracteriza por no emplear un léxico directo sino codificado (Bounfour 1999: 65).

Sin embargo, en lo que a nuestro estudio interesa, Bounfour pasa por alto un detalle fundamental de la obra de Hanoteau. En el Prefacio (II-III) de la misma se habla expresamente de la poesía hecha por las propias mujeres reconociendo que:

> Las mujeres abastecen de un gran contingente a esta literatura tan primitiva. Las coplillas con las que acompañan a sus bailes, las canciones, las quejas que les escuchamos repetir durante horas enteras, bajo ritmos lentos y un poco monótonos, cuando se entregan a los trabajos del hogar, hacen girar el molino de mano, o tejen las telas, son compuestas por las mujeres, las palabras y la música.

La característica principal de la literatura bereber tradicional es el predominio absoluto de la oralidad, "la voz prima sobre lo escrito" (Bounfour 2008: 2). Las poesías tradicionales kabilias no se compusieron para ser recitadas sino para ser cantadas. El poeta, según el tema o la situación, elige una melodía que ya existía con anterioridad al poema, es decir, la letra se adapta a una música preexistente que le impone una forma fija.

Antiguamente la poesía, expresada en forma de música popular, tanto femenina como masculina, se consideraba una actividad sin ningún valor. No se aprendía en ningún sitio, ni la componían profesionales sino que era una creación personal anónima. Las mujeres solían cantar a menudo pero en ausencia de hombres. De hecho, era infrecuente que estas se dedicaran de forma profesional a la música. En este sentido Marguerite-Taos Amrouche fue una pionera puesto que, en torno a 1930, comenzó a interpretar los cantos kabilios tradicionales transmitidos por su madre fuera de su entorno privado. Posteriormente, las kabilias

comenzaron a aparecer en la radio interpretando canciones traídas de sus pueblos y, a continuación, ya empezaron a componer sus propias obras. Era como "si los cantos de las mujeres nacidos en los pueblos [...] no pudieran separarse de las circunstancias sociales a las que estaban ligados" (Mahfoufi 2006:14).

Todos estos elementos ponen de manifiesto que para los kabilios la música popular era una especie de ritual que solo tenía sentido ligado a ciertos acontecimientos de la vida del pueblo. De hecho estos cantos no eran idénticos unos a otros sino que variaban en función del acontecimiento al que acompañasen y del pueblo en el que se interpretaran, donde eran transmitidos de memoria y oralmente.

Las mujeres pertenecientes a la sociedad anterior a la independencia argelina aprovechaban cualquier evento que afectase a la vida familiar –nacimientos, bodas, juegos, amor, guerra, etc.– para organizar los *urar*([2]). En estas fiestas no participaban generalmente los hombres y suponían la ruptura con la dura rutina de la vida diaria de las kabilias. Solo durante estos días podían escapar de los tabúes, expresar lo que sentían o denunciar lo que las oprimía porque el espacio cerrado en el que se llevaban a cabo no ponía en peligro las reglas de juego del grupo al estar relegadas al ámbito privado de la casa (*axxam* o *afrag*) o de la fuente (*tala*), lugares reservados para las mujeres. Eran precisamente ellas las que mayoritariamente componían e interpretaban en estas ocasiones los izlan, unos cantos para evadirse de la realidad opresiva, dominando el arte de decir a través de estas composiciones lo que habitualmente no se podía decir. Estas prácticas, unidas al lenguaje empleado, permitían entrever la existencia de un universo femenino particular y vedado a los hombres.

Por todo esto las mujeres se consideran las auténticas depositarias de un patrimonio musical y poético popular que, debido a la modernización de los pueblos kabilios, está perdiendo su función primitiva. Se ha especulado mucho sobre el silencio tradicional de la mujer kabilia, sobre todo en la esfera pública, sin embargo este silencio solo es aparente en ciertos aspectos. Estaríamos simplificando la cuestión si asimiláramos a la mujer kabilia con ciertos personajes literarios que ofrecen de ella una imagen trágica o dolorosa. Estas mujeres, ancladas en su mundo rural y fieles a las fuentes de su cultura "nunca se han sentido, culturalmente hablando, aminoradas por el hombre" (Rabia 1993: 15). No se han dejado influir por una modernidad que coloca a la escritura en el puesto hegemónico. Si se realiza un análisis imparcial de la cuestión hay quien, como Rabia (1993: 14-15), llega a la conclusión de que dicho silencio,

> no es sinónimo de una invisibilidad histórico-social, que este pseudosilencio constituye una riqueza de la cual se nutre la apología, es donde se condensan los asuntos de la vida y donde se afirman las voces de otras mujeres y las voces...¡de los hombres! En cualquier caso, cuando la mujer kabilia tiene ganas de decir algo, no tiene ni el tono ni el aire prestados: ella tiene la voz madura y no balbucea en absoluto.

Esta poesía femenina cantada se adaptaba a las pautas concretas de interpretación de la música tradicional. En primer lugar, la propia estructuración de la sociedad establecía que durante la representación cada persona o grupo de personas tuviera un lugar determinado, correspondiente a cada nivel social, por eso cuando las mujeres interpretaban sus cantos lo hacían en su propio círculo familiar y no en otro. Además se mantenía la separación de sexos de modo que cuando hombres y mujeres asistían a la misma fiesta (también llamada *tame##a*) estas estaban todas juntas en "un lugar fácil de vigilar y separadas de los hombres" (Mahfoufi 2006: 43). En segundo lugar existía, y aún hoy se mantiene, una actitud de mutuo respeto (*amset#i*) o pudor hacia una serie de personas (entre padres e hijos; entre hombres y mujeres; etc.) que daba lugar a que una interpretación musical realizada fuera del marco establecido se considerara como la violación de una regla de comportamiento. Sin embargo, esto no implicaba que la poesía popular fuese puritana ya que fuera de estos círculos de respeto mutuo se hacían alusiones directas al amor o a la sexualidad (Mahfoufi 2006:40).

Aunque, como ya hemos mencionado, los cantos variasen de un pueblo a otro, sobre todo en cuanto a la música, en la poesía kabilia tradicional se trataban multitud de temas comunes que en muchos casos podríamos considerar triviales, cotidianos o universales. Se recurría a temas atemporales como la muerte, el exilio, la madre, la tierra o la resignación, entre otros. La poesía popular se nutría de las propias experiencias,

es decir, los poetas cantaban sin ningún afán de protagonismo y "bajo el imperio de la necesidad, no para fascinar a un auditorio o para ser loados por los críticos" (Amrouche 1988: 30), siendo la madre y la tierra sus bienes más preciados. Otro motivo que se repite, tanto en la poesía clásica como en la contemporánea, es el jardín (*lejnan*), considerado por algunos autores como un elemento hiperliterario de la poesía bereber, directamente relacionado con la belleza.

No obstante, lo realmente peculiar, que constituye otro de los rasgos de esta poesía tradicional, es el uso de este tipo de motivos habituales con un carácter marcadamente simbólico. Es, como señala Yacine (2011: 2, parf.5), el arte de decir las cosas sin decirlas:

> Es en realidad una manera de decir que todo lo pensado no es "decible" o bien que la riqueza y la diversidad del intelecto no son reducibles a las solas palabras ni a su sentido original. Hay que entender que existe un código lingüístico que supera a la lengua y un sentido que trasciende al sentido supuesto.

Se trata de una poesía expresada a través de imágenes, mediante alusiones asociadas al espíritu del poeta. Esto se debe en parte a que la lengua kabilia no constaba de un aparato gramatical desarrollado, sino que era la lengua de la gente sencilla. "El kabilio no es una lengua hecha para intelectuales, pero es un instrumento poético de primer orden" (Amrouche 1988: 32). Las mujeres expresaban sus ideas, reivindicaciones y experiencias a través de las palabras contenidas en sus poesías y cantos que, una vez creados, quedaban fijos en su memoria para ser pronunciados en cada ocasión en que fuese conveniente.

Los poetas kabilios no han necesitado crear una lengua poética especial sino que se han servido de una lengua sin artificio, "la lengua de todos los días" (Amrouche 1988: 33).

La poesía bereber nace de manera espontánea. Al igual que sucede con la lengua materna, el poeta tradicional no estudia expresamente las reglas de la poesía sino que interioriza la "lengua literaria" y llegado el momento oportuno "se pone a hablar [...]. En otras palabras, la literatura es una lengua especial y el sujeto de esta literatura es un sujeto iniciado en esta lengua" (Bounfour 2008: 3). Como decía Jean Amrouche (1988: 29) "ellos cantan. Y no es necesario que el cantante sepa lo que canta por su voz". Esto explica la improvisación de los cantos representados por las kabilias.

Otro rasgo llamativo de esta poesía kabilia es la forma de abordar el tema de la religión. En este ámbito si bien hay composiciones convencionales también se llega a veces a rozar la blasfemia. No obstante, la poesía masculina es la que presenta un mayor carácter religioso puesto que las mujeres tienen un repertorio temático más diversificado (Rabia 1993: 14) y suelen usar la religión más bien para invocar a los santos populares.

Por último, esta poesía es hereditaria. "De padre a hijo, de madre a hija, el don de creación se transmite. Poeta es aquel que tiene el don de *asefru*, es decir, de volver claro, inteligible, lo que no lo es" (Amrouche 1988: 48). El poeta es capaz de transmitir lo más oculto del alma de forma clara.

Aunque exceda el objeto del presente estudio, no podemos concluir este apartado sin añadir que posteriormente esta poesía kabilia ha ido evolucionando, como ya se apreciaba en la obra de Si Mohand([3]) que, conservando el léxico y el simbolismo tradicional, utilizó ya una temática cercana al tabú (prostitución, alcohol, drogas, abandono de la religión, etc.), además de referirse a las mujeres apartándose ya de los cánones de la poesía clásica. La nueva poesía ha integrado además las reivindicaciones identitarias, de modo que "la poesía kabilia contemporánea es francamente política y militante" (Bounfour 1999: 71).

Como ejemplos de autoras kabilias contemporáneas podemos citar a la escritora Lynda Koudache([4]) así como a las cantantes Nouara, Hnifa "la poetisa maldita, rebelde" o Djura entre otras.

4. El izli: problemas de definición

Antes de pasar a describir las características propias del izli conviene hacer una serie de aclaraciones terminológicas. Originariamente la raíz zl hacía referencia al canto, aunque esta acepción no se ha conservado salvo en zonas aisladas como en Mzab o Nefusa.

El término *izli*, es panbereber aunque apenas se utilizaba en la Kabilia donde era más frecuente el uso de *asefru*, término mucho más amplio por englobar a diferentes géneros poéticos. Sin embargo en otras zonas berberófonas como en el Medio Atlas o en el Rif sí es habitual utilizar el término *izli*, para referirse a composiciones realizadas indistintamente por hombres o mujeres (Basset1920: 339-340):

> Es un término genérico, empleado en muchas regiones bereberes, que sirve para designar a toda pieza poética corta, sobre un tema cualquiera, creado para ser cantado o no [...]. Es una poesía corta, o más bien una frase corta en prosa rimada, que expresa bajo forma de imagen, un pensamiento bastante simple. [...]. Este género poético es esencialmente popular. [...]. [Respecto a las mujeres] muchos son obra suya [...] Las alegrías y tristezas de la vida más frecuentemente tratadas son las que provienen del amor. Se canta al amor en sí mismo, su profundidad, su poder, su tiranía, la imposibilidad de resistirse a él. A cada instante vuelve a los izlan la antigua idea de que el amor es una enfermedad temible.

Para Peyron (2003: 2, § 1) "se trata de dos (ocasionalmente de cuatro) versos, a menudo con rima interna o al final del hemistiquio, con sentido completo. Es la forma poética básica entre los amaziges de Marruecos central, género esencialmente consagrado a la casuística amorosa aunque existan izlan (pl. de izli) históricos y didácticos", mientras que en la Kabilia,

> Se usa este término en plural, izlan¸ en la región de Akfadou (tribu de los At Man#ur) para designar a los cantos ejecutados exclusivamente por coros femeninos durante las fiestas. [...] Tienen la particularidad de cantarse las vísperas festivas que preceden a la celebración de una boda, de una circuncisión, del nacimiento de un niño. La fiesta comienza siempre por los izlan que duran a veces varias horas, a continuación viene el urar, momento en que cada uno puede bailar al son de aires más alegres cantados por coros de hombres.
> (Peyron 2003: 5, §§ 28-29, nota de Oudjedi)

Según otros autores, se utiliza el término *a#i#a*([5]) para designar a un tipo de cantos femeninos de los Aït Issaad de temática exclusivamente amorosa, ya sea de felicidad o de rechazo, mientras que el término izli tendría una acepción más general no ciñéndose solo a los cantos de temática amorosa (Mahfoufi 2006: 131-132), puesto que se emplea en otras zonas kabiliófonas, como en el caso citado anteriormente de la región de Akfadou.

Todo apunta sin embargo a que cuando se hable de *izli* en la Kabilia, se haga referencia a la poesía anónima creada por las mujeres (Bounfour 2008:6), a pesar de que no haya unanimidad en cuanto a la temática de estos cantos.

El izli se diferencia también del *taqsi#* (pl. tiqsi#in) en que este último es un poema oral de autor conocido y de prestigio, que desempeña el papel de portavoz del grupo en el exterior. Los *tiqsi#in* son poemas largos que sólo estos profesionales son capaces de conocer en su integridad. Se inician y terminan con una invocación al Profeta y persiguen un objetivo concreto, ya sea convencer, legislar o predicar. Representan el discurso oficial de la sociedad y tratan de asuntos como la religión, el destino o los grandes sucesos colectivos, entre otros, todo ello adornado con palabras que los aleja de la realidad, reflejada más fielmente en el izli que, creado generalmente por autores anónimos y no profesionales, refleja sentimientos individuales y "mitos y valores intemporales" (Yacine 1990: 16-17).

Recientemente además se está empleando también la versión femenina del término, *tizlit* para designar a una canción (Ayt Ferroukh 1993: 9).

No obstante, independientemente de la cuestión terminológica, en el presente estudio, donde lo que más nos interesa es analizar el contenido de la poesía femenina, nos vamos a centrar en la definición del *izli* como "poema de corta dimensión y temática exclusivamente sentimental o erótica" (Yacine 1990:15). En este caso, se trata de un género fácilmente reconocible por su forma de dístico o pareado de dos versos heptasílabos, agrupados frecuentemente de seis en seis, aunque esta estructura puede variar. Los versos pares riman siempre entre ellos. No obstante, esta forma clásica no es fija y pueden darse otro tipo de combinaciones, por lo que todos los izlan entrarían en la categoría más amplia de *isefra*, mientras que no todos los *isefra* pueden ser considerados *izlan*, ya que estos últimos se distinguirían del resto por su temática y sentido. Se trata de composiciones, inventadas y generalmente destinadas a ser cantadas por mujeres, cargadas

de un enorme simbolismo en el que se entremezclan continuamente elementos masculinos y femeninos. Estos cantos se caracterizan por repetir indefinidamente una misma frase melódica, en general de dos partes, que corresponderían a los dos versos de un dístico, por ello se prefiere que ambos tengan el mismo número de sílabas, es decir, siete. Sin embargo, esta preocupación por la forma procede de la intervención de poetas profesionales que también compusieron *izlan*. Lo habitual, sin embargo, es que surjan espontáneamente del pueblo, que simplemente sigue esta forma como modelo, y prioriza la expresión de los sentimientos.

Si bien el *izli* no ha sido suficientemente valorado en las recopilaciones sobre poesía kabilia, lo cierto es que ha jugado un papel importante en el seno de la sociedad, puesto que al alejarse de la poesía culta u oficiosa constituye un reflejo más fiel de la sociedad de la que surge para desempeñar una función específica.

4.1. Características del izli

Vamos a ceñirnos aquí básicamente a las composiciones femeninas dedicadas a expresar sentimientos de amor, *tayrri* o *a#mal*, pero también de aversión, *a#uccu*. Existe una idea bastante extendida que presenta el amor en la sociedad kabilia tradicional como un tema tabú del que no se puede hablar. Sin embargo, a pesar de ello, las mujeres cantan con profundo sentimiento al amor, a su cónyuge o también a un amante, real o incluso inventado.

La sociedad kabilia, fuertemente influenciada por la idea del honor o nif, impone una serie de rígidas convenciones sociales que reprimen o ignoran cualquier forma de exteriorización de los sentimientos. A pesar de ello estos sentimientos acaban imponiéndose y encuentran su vía de expresión a través de los izlan que, plagados de sutiles matices y múltiples connotaciones, dan rienda suelta al mundo secreto de las mujeres.

De este modo los *izlan* se hacen eco del deseo reprimido al reconocer encuentros íntimos que no serían consentidos por una sociedad que solo admite una forma de canalizar el deseo individual mediante el matrimonio. En este sentido los cantos aluden a encuentros ideales en el campo, en el río o en el bosque, lugares todos ellos excluidos del dominio de la sociedad.

Otros *izlan* reflejaban el precio que ambos contrayentes pagaban por contraer matrimonio. En el caso de los hombres se recurría a la figura del pastor o ameksa para referirse al joven, despreocupado y soltero, que tras el enlace pasaba a convertirse en *afella#* (lit. campesino), hombre adulto responsable, que ya estaba obligado a participar en un engranaje social que le atribuía un puesto determinado aunque fuese a costa de dejar a un lado su propio placer personal (Yacine 1990: 25-26). La mujer, por su parte, perdía su identidad para pasar a ser considerada únicamente madre y esposa, guardiana de unos valores tradicionales que, transmitidos de generación en generación, perpetuaban su propio estatus de dominada. Por ello en ocasiones el *izli* refleja dos figuras contrapuestas: la del futuro marido impuesto y la del elegido, permitiendo a la joven mujer encontrar una especie de revancha.

El siguiente ejemplo propuesto por Yacine (1990: 88-89, poema 14) se hace eco de la aversión que siente la mujer ante un matrimonio impuesto que no logrará satisfacerla:

No hay perdón para mi padre *Ur as ṭsama#e# i baba*
Que me ha dado en matrimonio a los At Warruz *I-y-ifkan #er At Warruz*
La familia es honorable, *Axxam nni d l#ali-t*
Mi marido está castrado *Argaz nni d amedduz*
Cuantos brazaletes he llevado en mis tobillos *Ay lsi# deg xelxalen*
Y no hay ningún hombre joven para mecerlos *Ulac#ilem## a-ten ihuz*

En este contexto, cualquier atisbo de pasión amorosa se consideraba una verdadera amenaza al orden establecido. En una sociedad donde todo estaba reglado, solo los sentimientos escapaban del control del grupo y por ello se optaba por ocultarlos aún cuando esto fuese en contra de la propia naturaleza humana.

En la recopilación de Hanoteau (1867), hay una parte dedicada a poesías sentimentales lo cual es sorprendente si se tiene en cuenta que sus informantes solo pudieron ser hombres. Este hecho pone de

manifiesto que antes de la conquista colonial los sentimientos no estaban tan reprimidos. En la antigüedad, con anterioridad al Islam, las mujeres bereberes gozaban de gran libertad, enorgulleciéndose de llevar en sus tobillos tanto anillos de cuero como hombres con los que habían mantenido relaciones([6]). El Islam y otra serie de circunstancias históricas, como la ocupación francesa, fueron endureciendo el rigor en la aplicación de las normas tradicionales como forma de autodefensa ante las agresiones extranjeras, lo cual se tradujo especialmente en un recorte drástico de las libertades femeninas.

Basta con echar un vistazo a la *Ri#la de Al-Warthilani*, morabito kabilio del siglo XVIII para tener un retrato más exacto de la sociedad anterior. Este autor denunciaba entre los kabilios "la ignorancia de las sanas prescripciones de la ley islámica [que] había engendrado un relajamiento de las costumbres contra el que había que reaccionar" (Hadj-Sadok 1951: 368). Con referencia a las mujeres señalaba que no llevaban velo, que tenías los brazos y las piernas desnudos y que se mezclaban con los hombres durante las fiestas religiosas para "consagrarse a la fornicación durante dos o tres días". En su opinión este "libertinaje" estaría incluso justificado por la pervivencia de las saturnales y de los antiguos ritos de "prostitución sagrada" (Hadj-Sadok 195: 368-369).

Íntimamente relacionado con las pasiones y sentimientos aparece el tema de la magia, como única justificación de lo inexplicable y de muchos de los males sociales. De hecho, la pasión amorosa se justificaba en ocasiones como un fenómeno relacionado con las fuerzas ocultas. La persona enamorada era considerada como alguien que había sido presa de un encantamiento o que había perdido el sentido común y por ello en muchos izlan aparecen referencias a talismanes, filtros amorosos, encantamientos o *marabouts* intercesores. Existía la creencia de que la impotencia masculina no era debida a ningún problema físico ni psicológico del hombre sino que era la consecuencia de prácticas femeninas contra los hombres (Yacine 1990: 28). En todo esto subyace siempre la idea de que la dominación masculina se ve amenazada por la habilidad de la mujer para manejar las fuerzas invisibles.

En el siguiente *izli*, presentado por Yacine (1990: 130-131, poema 58) se hace una referencia expresa al uso de talismanes:

Contraje un mal de hielo *Helke# lehlak d asemma#*
Un invierno frecuentado por brumas *CCetwa mi yezga ulemlum*
¡Cuántos remedios he tomado *Ay uqme# deg seflawen*
Cuantos talismanes he llevado! *Rni# ##elba ṭṭa#un*
Madre, mi querida madre *Yemma ta#zizt-iw yemma*
Mal que se cura se reconoce *Yeṭban bnadem i#ellun*

En este tipo de ejemplos se puede apreciar cómo los izlan constituían una especie de código mediante el cual expresar todo aquello que no podía decirse abiertamente y que era preciso exteriorizar de algún modo. Con este fin, utilizaban una mitología común en todo el Mediterráneo y una simbología socialmente tolerada recurriendo con frecuencia para canalizar la libido a imágenes que al ser admitidas por todos la "limitan" (Yacine 1990:28). Los motivos más recurrentes eran: la naturaleza o *lexla*; la rivera o *asif*; la fiesta o *tame#ra*; los pastores o *imeksawen*, el león o *izem* y el caballo o *lxil* como símbolos de la virilidad masculina; la perdiz o *tasekkurt* y la paloma o *titbirt* para referirse a la belleza femenina; la amargura de la adelfa o lili, como contraposición de lo bello y lo amargo o de la atracción y la repulsión, etc. La distinción masculino-femenino implica a su vez una serie de connotaciones que se extienden sobre la realidad. Así esta poesía recurre para temas amorosos, a la unión simbólica de los contrarios: frío/calor, masculino/femenino, grande/pequeño, bello/amargo, etc. (Yacine 1990: 49).

Las mujeres utilizan estos símbolos, distintos, en ocasiones, de los empleados por los hombres, para dotarlos de nuevos sentidos y así expresar sus deseos íntimos pero también liberarse y denunciar lo que las oprime sin vulnerar las reglas de esta sociedad que las mantiene excluidas del ámbito público. Por ello ejecutan estos cantos cuando los hombres no están presentes en el interior de la casa, con ocasión de fiestas o cuando trabajan en el campo (Mahfoufi 2006: 133).

Otro de los rasgos que presenta esta poesía es el recurso al doble sentido de las palabras y el uso de términos que tratan de revalorizar el cuerpo, aunque lo máximo permitido en cuestión de erotismo sea nombrar los senos o *tibbucin*, presentándose a menudo un cuerpo tan repleto de tantos adornos que finalmente acaba oculto.

La inexistencia de preocupaciones de índole religiosa en estos poemas constituye otra característica y solo se observan algunas referencias a la religiosidad popular cuando se solicita la ayuda y protección de algún santo (Yacine 1990:39). En este sentido algunos *izlan* son similares, incluso en lo referente al esquema métrico, a las recitaciones o *dikr* llevadas a cabo en el seno de las cofradías religiosas.

Los *izlan* tampoco se ocupan de establecer reglas de moral ni de hacer alusiones a la vida pública, del exclusivo dominio masculino, entre otras razones porque el *izli* surge como forma de oposición a la rigidez social. De hecho, es la poesía más personal, la del individuo y no del grupo y, como mucho, se materializa en algunas ocasiones en forma de un diálogo entre el hombre y la mujer que, en esta ocasión, está exento de toda rivalidad entre sexos.

Las mujeres han visto en este género una vía para liberarse de unas prácticas cotidianas que las reprimen y las confinan al entorno doméstico. En este ámbito se encuentran libres de todo tipo de convencionalismo social, pudiendo recuperar su identidad individual de mujeres y desvelar sus deseos más personales. A pesar de esto, paradójicamente, en ocasiones las mujeres también aprovechan la poesía para expresar su conformidad con los valores establecidos del sistema que "consideraba a los hombres los mayores y a las mujeres las menores" (Kherdouci 2011: 380), lo cual era percibido como algo natural por ellas mismas. Esto podría deberse a que como señala Bourdieu "los dominados aplican categorías construidas desde el punto de vista de los dominantes a las relaciones de dominación haciéndolas aparecer así como naturales" (1998:41).

Los siguientes ejemplos reflejan los miedos de las mujeres, pero también su rebeldía ante las imposiciones sociales:

La joven muchacha *A taqcict a tamec#u#t*
Se aplica la henna llorando *Ikkaten l#enni teṭru*
Hace sonar sus pulseras *Tes#en#un deg meqyasen*
Su collar perfumado con clavo *Tazra n ssxab la tserru*
¡Hermanas queridas *Yessetma tima#zuzin*
Qué dura es la primera noche! *I-gew#a# yi# amezwaru*
(Yacine 1990: 84-85, poema 10)
Marido mío, si yo no te acepto en absoluto *Ay argaz m#ur ak hwi#*
Allí está la casa de mi padre *Taxxamt n baba tella*
Allí tejeré finos albornoces *Ad ##e# abe#nus n ##qiq*
Con motivos densos como la lluvia *Ad-d-rre# ddu# am lehwa*
Allí comeré trigo y cebada *Ad čče# irden ṭ-ṭem#in*
Y superaré el mal matrimonio *#ti#e# i zzwa# n tmara*
(Yacine 1990: 102-103, poema 28)

Estos cantos no podrían llegar a comprenderse sino es en el seno de la sociedad que los vio nacer, ya que reflejan también la posición de la mujer dentro del propio grupo familiar, donde destaca la conflictividad existente entre las nueras y las suegras.

Algunas recopilaciones de izlan ponen claramente de manifiesto cómo estos poemas "establecen un orden en oposición al orden establecido" (Yacine 1990:58). Son el medio al que recurren las mujeres para denunciar la condena que les supone obedecer a lo estipulado por el grupo. Así lo demuestran los siguientes versos, bastante reveladores:

Madre cómo hacer *A yemma amek ara s-ge#*
Con el que me ha tomado y besado *I-win i-y-i##fen issudun*
¿Enojarme y expulsarlo? *S wurfan maday t-rri#*
Pero sus ojos me dan pena *I#a# iyi bu la#yun*
Si digo sí una vez temo *Ugade# a-s-qeble# yibbwas*

Que del pueblo me destierren *Si taddart ad iyi nfun*
(Yacine 1990: 114-115, poema 40)
No hay perdón para mi padre *Ur as ṭsama#e# i-baba*
Que me ha dado en matrimonio a mis espaldas *I y#ifkan ur #lime#*
Ellos estaban a punto de concluir *La qqa#en lfati#a*
Y yo escuchaba desde el umbral *Deg-gwemna# la ṭ#essise#*
Pero, juro sobre la cabeza de mi hermano mayor: *Ggulle# s l#azzat n dadda*
Jamás haré prosperar su casa (la del futuro marido) *Taxxamt-is ur ṭ-#mi#e#*
(Yacine 1990: 82-83, poema 7)

En estos versos se puede apreciar claramente como la mujer se siente impotente frente a los designios del grupo de hombres encargados de decidir su destino, mientras ella solo puede permanecer impasible escuchándolos desde el umbral. Ella, en cierto modo, "no puede cambiar las reglas del juego pero puede negarse a jugarlo" (Yacine 1990:58).

5. Conclusión

La poesía creada por mujeres está prácticamente ausente en las principales recopilaciones de poesía kabilia. Una excepción sería Hanoteau que en 1867 subrayó el protagonismo de las mujeres a la hora de componer las canciones que interpretaban durante las fiestas o mientras trabajaban. Otros autores como Henri Basset, y más recientemente Bounfour, hablan de la presencia de la mujer en la poesía, pero refiriéndose a ellas como motivo o tema poético y no como creadoras.

Las recopilaciones no incluyen generalmente esta poesía femenina al considerar que los izlan creados por las mujeres no tenían el mismo valor que la poesía culta e institucionalizada.

Ante este vacío surgen obras como *La guerre des femmes* de Nejma Plantade o *L'izli* ou *l'amour chantéen Kabyle* de Tassadit Yacine, ambas publicadas en 1988, que van a tratar específicamente del papel desempeñado por la mujer kabilia en el ámbito poético, reivindicando su protagonismo y revelando su discurso hasta ahora silenciado.

A través de sus cantos, las mujeres se expresan con su lengua cotidiana pero dotándola de nuevos significados y connotaciones para evitar la censura de la sociedad dominante.

Si bien se ha hecho sobrada referencia al carácter ritual de estas canciones, asociándolas generalmente a eventos determinados de la vida social, que justifican su realización, no obstante, lo que genera mayor interés realmente es lo que subyace en estas composiciones. Bajo el aspecto de cantos folclóricos se escondía una realidad más cruda. En un entorno asfixiante donde todo está regulado meticulosamente las mujeres solo podían acudir a esta vía para expresar sus más íntimos deseos, sus miedos o su rechazo a unas normas que las oprimen y no les permiten participar en las decisiones públicas pese a que afecten a todos los aspectos de su vida. Por ello "estas poesías quizás pierden desde el punto de vista literario pero ciertamente ganan en ingenuidad y reflejan con mucha más fuerza y verdad, las ideas, los sentimientos, los prejuicios y las pasiones de las masas"(Hanoteau 1867: Prefacio, II).

Esta poesía femenina ha jugado un doble papel contrapuesto: por un lado confirmaba el orden dominante preestablecido y por otro lado denunciaba sus injusticias, hipocresías y disfunciones. Gracias a la poesía las mujeres podían salir de la esfera doméstica y del estricto control social, asimilando simbólicamente esta toma de la palabra con la toma del poder, gracias a una vía socialmente admitida. De este modo cada mujer podía ser ella misma, pasando del "nosotras" al "yo", dejando de representar el exclusivo papel de esposas dependientes del marido. Incluso, si algunas llegaban a ser famosas, conseguían invertir la jerarquía ya que sus maridos pasaban a ser conocidos por referencia a ellas (el marido de la poetisa X, de la cantante X), cuestionándose la tradicional dominación masculina (Yacine 1999:2- 3).

Si bien algunos autores como Rabia han querido reivindicar el papel de estas mujeres aludiendo a la idea de un "silencio aparente", no se puede olvidar que esta apariencia ha sido la causante de tener que recurrir a otras

vías de expresión distintas al diálogo abierto. Por muy idealizado que queramos mostrar este último recurso de las mujeres kabilias para alzar su voz no podemos ignorar que la sociedad tradicional realizaba un reparto de roles entre hombres y mujeres que apartaba a estas de toda función que no fuera la de madre de familia y esposa. Este orden, que algunas incluso habían interiorizado, no es un orden natural sino un orden impuesto por la presión social, por más que queramos ver en el contexto histórico o en las diferencias biológicas una justificación del mismo.

Sin embargo la situación ha evolucionado y ya las mujeres kabilias han salido de ese ámbito cerrado y han dejado oír su voz con fuerza. Pioneras como Taos Amrouche, Hnifa, Nouara Djura o Lynda Koudache han ido abriendo camino y ya son muchas las jóvenes kabilias que han roto un silencio de siglos y que alzan su voz más allá de las fronteras de su tierra natal. El camino iniciado es largo y aún queda mucho por andar pero una vez dados los primeros pasos esta marcha ya es imparable.

BIBLIOGRAFÍA

ABROUS, Dahbia (2004):"Kabylie: Littérature", en *Encyclopédie Berbère,* Vol. *26* | *Judaïsme – Kabylie*, pp. 4071-4074 (paginación electrónica 1-5). Aix-en-Provence: Edisud. [En línea 01/06/2011, consultado el 22/05/2014. URL: http://encyclopedieberbere.revues.org/1434]

AMROUCHE, Jean (1988 [1939]): *Chants berbères de Kabylie.* París: Éditions l'Harmattan. Préface de Mouloud Mammeri, textes réunis, transcrits et annotés par Tassadit Yacine.

AYT FERROUKH, Farida; Michael PEYRON; Nadia MÉCHERI-SAADA(1993): "Chants", en *Encyclopédie Berbère,* Vol. *12* | *Capsa – Cheval*, pp. 1862-1875 (paginación electrónica 1-14). Aix-en-Provence: Edisud. [En línea 01/03/2012, consultado el 22/05/2014. URL: http://encyclopedieberbere.revues.org/2102].

BASSET, Henri (1920): *Essai sur la littérature des Berbères.* Argel: Jules Carbonel.

BOURDIEU, Pierre (1998): *La domination masculine.* París: Seuil.

BOUNFOUR, Abdellah (1999): *Introduction à la littérature berbère. 1. La poésie*. París-Lovaina: Éditions Peeters, Colección M.S. Ussun amazi#, 12.

BOUNFOUR, Abdellah (2008):"Littérature berbère traditionnelle", en *Encyclopédie Berbère,* Vol. 28-29 | *Kirtēsii – Lutte,* pp. 4429-4435 (paginación electrónica 1-7).Aix-en-Provence: Edisud. [En línea 01/06/2013 consultado el 27/04/2014. URL: http://encyclopedieberbere.revues.org/355].

CORTÉS, Julio (2005): *El Sagrado Corán. Versión castellana*. San Salvador: Centro Cultural Islámico Fátimah Az-zahra

HADJ-SADOK, Mohammed (1951): "À travers la Berbérie Orientale du XVIII. Siècle avec le Voyageur Al-Warthîlânî", en *Revue Africaine*, n. 428-429, pp. 315-399. Argel: Société Historique Algérienne.

HANOTEAU, Adolphe (1867):*Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura.* Argel, Bastide Libraire Éditeur.

HANOTEAU, Adolphe et LETOURNEUX Aristide (reed. 2003 [1873]): *La Kabylie et les coutumes kabyles*, tomos II y III. París: Édition Challamel.

KHERDOUCI, Hassina (2011):"Poésie et chansons féminines berbères de tradition orale", en *Quaderni di Studi Berberi e Libico-berberi.* Vol. 1, *Pluralità e dinamismo culturale nelle società berbere attuali,* pp. 377-388. Nápoles: Università degli Studi di Napoli L'Orientale.

LACOSTE-DUJARDIN, Camille (1998): "Mujeres bereberes: del rigor patriarcal a la innovación", pp. 29-41, en *Mujer Tamazight y fronteras culturales.* Melilla: Servicio de Publicaciones Consejería de Cultura, Educación y Deporte.

MAHFOUFI, Mehenna (2006):*Chants de femmes en Kabylie. Fêtes et rites au village.* Argel: Centre National de Recherches Préhistoriques, Anthropologiques et Historiques (CNRPAH).

OUSSEDIK, Tahar (2005): *Des héroïnes algériennes dans l'histoire.* Argel: Enag Editions.

PEYRON, Michael; Salem CHAKER; T. OUDJEDI (2003): "Izli", en *Encyclopédie berbère*, 25 | *Iseqqemâren – Juba*, pp. 3828-3832 (paginación electrónica 1-6). Aix-en-Provence: Edisud .[En línea 1/06/2011 consultado el 27/10/2014 URL: http://encyclopedieberbere.revues.org/1459]

RABIA, Boualem (1993): *Recueil de poésies Kabyles des Aït Ziki. Le Viatique du barde.* París: L'Harmattan/Awal.

YACINE, Tassadit (1990): *L'Izli ou l'amour chanté en Kabyle.* Argel: Bouchène-Awal.

YACINE, Tassadit (1999): "Femmes et espace poétique dans le monde berbère", en *Clio. Histoire, femmes et sociétés,* Vol. 9, paginación electrónica 1-9. Éditions Belin. [En línea 22/05/2006, consultado el 22/05/2006 URL: http://clio.revues.org/287].

YACINE, Tassadit (2011): "L'art de dire sans dire en Kabylie", en *Cahiers de littérature orale*, n.70, 67-86, paginación electrónica 1-13. París: INALCO, [En línea 17/03/2013, consultado el 15/04/2014 URL: http://clo.revues.org/1271].

* Investigadora Predoctoral FPU Área de Estudios Árabes e Islámicos. E-mail: carmen.garraton@uca.es

([1]) Corán 4, 34: "Los hombres tienen autoridad sobre las mujeres en virtud de la preferencia que Dios hadado a unos más que a otros y de los bienes que gastan. Las mujeres virtuosas son devotas y cuidan, en ausencia de sus maridos, de lo que Dios manda que cuiden. ¡Amonestad a aquellas de quienes temáis que se rebelen, dejadlas solas en el lecho, pegadles! Si os obedecen, no os metáis más con ellas. Dios es excelso, grande" (Cortés 2005).

([2]) "*Urar*originariamente significa el juego" (Yacine 1990: 29), aunque aquí lo traducimos por fiesta.

([3]) Si Mohand Ou Mhand, poeta y filósofo kabilio de mediados del siglo XIX. Véase *e.g.* Mammeri, Mouloud (1969): *Les isefra: poe#mes de Si Mohand-ou-Mhand: texte berbe#re et traduction,* Paris, F. Maspero.

([4]) Autora de la primera novela en kabilio escrita por una mujer en 2009 y titulada *Aâecciw n tmes.* Lynda Koudache también es conocida porque en 2006 en una entrevista para *La Dépêche Kabyle* declaró "yo soy un ser humano antes que una mujer" en: http://www.depechedekabylie.com/cuture/19622-je-suis-etre-humain-avant-detre-femme.html, año 2014.

([5]) Dallet, J.M. (1982): *Dictionnaire kabyle-français*, París: Bajo la raíz ., define *a#i#a* como "canción de amor, canción libertina". En este sentido Mahfoufi (2006: 131) añade que ciertos autores utilizan este término como sinónimo de *izli*. Nosotros en el presente trabajo también vamos a considerar ambos términos como sinónimos, puesto que lo que pretendemos resaltar es su contenido y no la polémica terminológica.

([6]) Hérodote: *Histoire,*Livre IV, Melpomène: 176 "Celle qui a le plus est considérée comme la plus méritante puisqu'elle a été aimée par le plus d'hommes" (Citado por Yacine 1990:65).