

Ciudades de papel: la ciudad marroquí que imagina la literatura española contemporánea

Yasmina Romero Morales

Universitat de Lleida

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/11076>

Abstract

The objective of this article is to analyze the creation and representation of the Moroccan city in twentieth century Spanish literature, with special attention to the codifications and discursive symbolisms that nurture the recreation of clichés about the Arab-Islamic world. Thus, in no case this work is interested in the real knowledge of Moroccan cities, but in the mental perception that the Spanish literature of the last century had.

Keyword: Literary Cities; Morocco; Spanish Literature; Orientalism.

1. Introducción. La ciudad marroquí en la literatura española del siglo XX

Se puede viajar de muchísimas maneras, no solo a pie recorriendo una ciudad sino, también, a través de fotografías o de textos. La literatura, por tanto, es una de las maneras más asequibles, accesibles y confortables de hacerlo, sin movernos del sofá y, sin embargo, explorando ciudades imaginadas como Macondo o Comala o, incluso, ciudades que ya existen como las marroquíes Tetuán, Tánger o Xauen a las que pondremos bajo el foco de atención en este trabajo y que, al recrearlas, se vuelven también inventadas.

La literatura del siglo XX está vinculada al mundo urbano, recurrentes son las ciudades-monstruos del cómic o las ciudades grises y contaminadas que trae aparejada la ciencia ficción. Muy difícil, por tanto, separar la narrativa del pasado siglo de este urbanismo, de estas ciudades decorado que, en sí mismas, funcionan como metáforas y que muchas veces, por supuesto, actúan nada más que como la localización o la escenografía de la historia pero, otras veces, participan con todos sus conflictos y tradiciones, como un personaje más. Por expresarlo como Mieke Bal, el hecho de que “esto esté sucediendo aquí” es tan importante como “el cómo es aquí”, dado que el espacio influencia la fábula (1985: 103).

Puestas así las cosas, las ciudades marroquíes que este trabajo se propone analizar, podrían ser consideradas —por los subtextos de su creación y representación— ciudades exóticas como pudieran ser tantas otras, pensemos en Damasco o Samarcanda. Modelos urbanos que responden a una actitud, a un modo de entender el espacio del *otro* mediante estrategias discursivas de corte orientalista en el sentido dado por Edward W. Said. Y, ya sabemos, el orientalismo en esencia y en términos de confrontación, no es más que aquellas narrativas y relatos que, desde occidente, se han construido de oriente, o lo que es lo mismo, solo espejismos, ilusiones e intereses al servicio de las grandes potencias y que entrañan, como una de sus más nocivas consecuencias, alimentar la recreación de tópicos sobre el mundo árabe-islámico y sus gentes. Justo a esos tópicos urbanos, a estas “retóricas del

imperio” (Spurr, 1993), ambicionan estas páginas acercarse, ideas recurrentes como la suciedad, la pobreza, las estrechas callejuelas o la evocación de lo *milyaunochesco* que parecen haberse adherido a las ciudades marroquíes imaginadas por la literatura española del siglo XX.

El *corpus* de fuente utilizado responde a un conjunto de 62 novelas y relatos de ficción dentro del amplio paraguas de la narrativa popular. Casi cinco mil páginas, que tienen en común haber sido publicados en España en el siglo XX, tener de telón de fondo Marruecos y haber sido escritos por mujeres. Seleccionar solo a mujeres, exactamente 22 son las aunadas⁷, no ha sido un privilegio arrogado, tampoco porque se las considere iguales o con un estilo similar por el hecho mismo de ser mujeres. Por el contrario, seleccionar solo a mujeres es, más bien, una consecuencia del canon patriarcal y androcéntrico que ha tenido a bien someterlas al sistemático olvido. Y justo es esa exclusión la que, para las recientes investigaciones en estudios de las mujeres y feministas, justifica estudiarlas como grupo aparte.

No podemos ignorar que la narrativa analizada es española y versa sobre Marruecos, que fue su colonia, de ahí que comprobemos que ninguna de estas ficciones está exenta de posicionamiento ideológico, no existe una posición de pureza discursiva. Unas veces porque las autoras dan por sentado el orden político dominante, son cómplices de él y lo reproducen en sus textos —la mayoría de las veces sin afán de adoctrinamiento alguno y a través de sutiles mecanismos generadores de opinión—, como afirmó Althusser la afirmación más ideológica es la que pretende no serlo (2003). Y, otras veces —la verdad es que las menos en la narrativa analizada— porque las autoras utilizan sus textos para acudir a los márgenes y explorar de este modo las tensiones frente al centro hegemónico. Los textos analizados no son construcciones independientes de la cultura ni de los códigos simbólicos de la sociedad donde han surgido, en consecuencia esta narrativa muchas veces es portadora de una ideología o de una manera de entender el mundo y la realidad. Señala Butler que la existencia al margen del sistema de poder imperante —ella se refería al patriarcado—, era “una imposibilidad cultural y un sueño políticamente impracticable” (2001: 64), y es que a pesar del posible esfuerzo individual de las autoras de los textos, su creatividad suele estar condicionada por su contexto cultural. Es por ello que algunos investigadores en el ámbito de los estudios culturales, como es el caso de Juan Ignacio Ferreras, aseguran que la literatura popular es una producción social que ni siquiera está creada a nivel individual, por lo que ni tiene autor ni está destinada a un lector “es una sociedad quien la escribe y es una sociedad quien la lee” (1972: 21).

Por último, la metodología de este trabajo está sustentada, principalmente, en los estudios culturales y en las teorías postcoloniales —sobre todo en las aportaciones de Edward W. Said— que comparten haber logrado mejorar el enfoque de los estudios tradicionales y llevar a cabo aproximaciones novedosas y, sobre todo, a cuestiones generalmente olvidadas como el estudio de la ciudad desde diversas expresiones culturales o, también, la trascendencia del espacio.

⁷ Carmen Martel, Concha López Sarasúa, Encarna Cabello, Marisa Villardefrancos, Regina Flavio, Concha Linares-Becerra, Mari Paz Estévez de Castro, Cristina Fernández Cubas, Carmen de Burgos, María Charles, Carmen Martín de la Escalera, María Teresa de Jadraque, María Viñuelas, Blanca Ibáñez Blanco, Josefina María Rivas, Rosa de Aramburu, María Adela Durango, Margarita Astray Reguera, Rosa María Aranda, Julia María Abellanosa, Carmen Nonell y Dora Bacaicoa.

2. Nombres de ciudades y ciudades con nombre

Al igual que los conocidos cuentos de hadas, la literatura española de tema marroquí comienza con un alejamiento del espacio conocido (Propp, 2014: 38), es lo que Campbell —especialista en el viaje del héroe de las leyendas populares— consideró “la llamada de la aventura” (2014: 73) y que se llevaba a cabo en un lugar caracterizado como región del tesoro, desiertos y selvas pero, también, tierras extrañas. Por ello, en un conjunto de fuentes como el analizado, de temática marroquí, que lo que comparte es tener como escenario literario Marruecos, las autoras dedican parte de sus esfuerzos creativos en describir el contexto de sus tramas. Sin embargo, este contexto, no tendría por qué ser eminentemente urbano, como lo es de hecho, sino que podría haberse detenido también en describir paisajes naturales —el Marruecos factual es un territorio con muchos espacios y lugares vírgenes— como grandes montañas, bosques con mucha vegetación o el dorado desierto. Una posible explicación, de por qué no lo hacen, la otorga una narradora de las mismas novelas analizadas: “Renuncio a describirles el desierto porque ustedes ya se lo figuran” (Jadraque, 1954: 69). Efectivamente, el público lector del pasado siglo XX podía imaginarse con facilidad montañas, riachuelos, bosques y desiertos pero no ciudades exóticas en países alejados geográfica y culturalmente. De ahí, que las autoras prefieran relatar ciudades y que se decidan a empezar, en primer lugar, por sus nombres propios. Topónimos que logran que el lector evoque por primera vez unos espacios de los que, rara vez, había participado factualmente.

Recordemos que los nombres de las ciudades reales marroquíes eran conocidos por la sociedad española durante la mayor parte del siglo XX. La presencia de soldados en distintos enclaves del país hacía que las noticias estuvieran salpicadas de topónimos y hasta las cartas que los familiares enviaban desde el frente recogían nombres de lugares. Por ello, las autoras decidieron recurrir al conjunto de metáforas orientalista habitual y, ahí, la toponimia real marroquí desempeñó un papel fundamental. Las escritoras señalan de forma reiterativa e insistente, nombres propios de lugares de Marruecos.

La mirada ávida paseó el plano y su voz se esforzó por pronunciar los nombres de las calles y plazas que iba leyendo, Ibn Al Ouzzane, Almansour Ad Dahbi, Mokhtar Gazoulit... nombres desconocidos extraños, impregnados de misterio... (López Sarasúa, 2000: 140).

El vehículo marcha por una carretera de curva pronunciadas, asfaltada y de baches livianos, y está rodeada de una vegetación no muy exuberante y desfila por nombres evocadores: Los Castillejos, Dar Riffien, Rincón de Medik, Restinga... (Durango, 1943: 10).

Estas ficciones tienden en muchísimas ocasiones a nombrar lugares pero sin llegar a describirlos. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que esta enumeración de nombres propios, casi como un listado y a modo de catálogo, apela al potencial valor referencial de localizaciones como Tetuán, Tánger o Rabat. Las autoras se valen de este inventario de lugares reales porque son conscientes de que el nombre de esas ciudades tiene ya referencias extratextuales para el público lector y funcionan como verdaderas sinécdoques.

Dice la protagonista de *Un fugaz aire sahariano* (1994) que al oír el nombre de Guercif — una ciudad que no conocía y que tan solo había visto de lejos yendo desde Melilla a Rabat— “un exotismo rudo del color del barro vino a mis ojos e imaginación” (Cabello, 1994: 228). O en *¿Qué buscabais en Marrakech?* (2000) donde una de las protagonistas se dirige a las demás y “nos revela nombres que yo evoco con placer Temara, El Harura, Skhirat...” (López Sarasúa, 2002: 41). Y es que, en este sentido, en esta narrativa recoger un topónimo es casi como lanzar un hechizo, con un altísimo valor referencial porque tan solo el nombre propio de Tetuán, Martíl, Alhucemas o Larache consigue que a la mente del lector acuda toda una batería de imágenes que ha venido alimentando, no solo la literatura, sino también la fotografía, la pintura o el cine. La imaginería orientalista se pone en funcionamiento y el lector reconoce en su imaginario a Marruecos y, así, como por arte de magia, la ciudad leída se convierte en ciudad imaginada y se asiste a una increíble ilusión de realidad que encubre la ficcionalidad del relato.

No es descabellado, “conocemos África, en suma, porque hemos leído a Conrad, o a Verne, o a Haggard” (Vega, 2003: 136). Un recurso discursivo que consiste en nombrar lugares reales décticamente en las ficciones y que, además, consigue domesticarlos. Pasan a formar parte del imaginario doméstico que los normaliza como “lugares que realmente existen”⁸ y que, por ello, pueden salir en la nómina con otros que sí son por todos conocidos:

Hallase de un solo salto en África y en Asia, en España y Francia en Inglaterra. Era la Tánger una multitud cosmopolita, heterogénea, fantástica. (Linares-Becerra, 1971: 285-6).

Pero las autoras también describen ciudades, no solo las nombran, si bien debemos ser conscientes de que ninguna de estas ficciones nos permitirá conocer de verdad las ciudades marroquíes, aun cuando la autora dedique párrafos enteros a su descripción. Primero porque ficción e ideología se funden y convierten a Marruecos en una representación fijada por la subjetividad y sin referente factual —de ahí que deba ser considerada como una localización imaginativa—; y, en segundo lugar, porque nunca son espacios minuciosamente descritos. El Marruecos de las fuentes analizadas es una suerte de álbum de tarjetas postales, donde solo se hace referencia a lo emblemático, a cosas que son específicas y que todo el mundo suele conocer de los sitios sin haber tenido la necesidad de haberlos visitado: estereotipos topográficos de Marruecos que dan la sensación de tenerlo todo ordenado, catalogado en su diferencia y poseído en sus particularidades. Advierte Estrella de Diego, “lo inconfundible de la postal es que el todo se reduce a una parte que pierde su significado de tan reiterada” (2008: 20). Pero es que solo a través de esa reiteración de “trozos” de Marruecos, de esa “porción de exotismo norteafricano” (López Sarasúa, 2002: 75) y de la recreación de “todos los detalles pintorescos” (Flavio, 1938: 49), es como las autoras garantizan en las páginas de sus relatos que su trama es de ambiente marroquí. Solo enfatizando las diferencias se aumenta en las ciudades marroquíes imaginadas la idea

⁸ Quizá sea Jean Baudrillard quien mejor explica este fenómeno con su concepto de cultura del simulacro, en el que la distancia entre realidad y representación disminuye, y tanto una como otra se proyectan e influyen de manera recíproca. En palabras de Baudrillard, la simulación “es la generación por modelos de algo real sin origen ni realidad” (1978: 5). En este sentido, no se puede disociar la representación de estos lugares de la realidad existente puesto que esta narrativa no sólo es capaz de “representar la realidad” sino, también, es capaz de generarla.

de alteridad. A causa de ello, en la mayoría de las ocasiones las ciudades son solo una sombra, un reflejo, no muy diferentes de un decorado literario hecho de cartón piedra, con unas cuantas decenas de descripciones intercambiables y que, a todas luces, nada tienen que ver con las ciudades marroquíes reales que se ubican en la otra ribera del Mediterráneo.

Entre estas ciudades que se nombran y se describen destacan tres emplazamientos principales, por orden de frecuencia: Tetuán —la que fuera a partir de 1912 capital del Protectorado Español en Marruecos y, por ello, la ciudad más conocida—, Tánger y Xauen. El resto de ciudades marroquíes, como Rabat, Fez o Marrakech salen a relucir principalmente después de 1956 pero siempre de una manera menos individualizada. De acuerdo con esto, y tras detenerme en las particularidades simbólicas de estos tres emplazamientos frecuentes, enumeraré los tópicos urbanos habituales que comparten y coinciden en toda ciudad marroquí imaginada por estas ficciones y que las convierte, en tanto víctimas evidentes de estrategias representacionales de corte orientalista, en escenarios de alteridad.

2.1 Tetuán, Tánger y Xauen

Tetuán, capital de la zona de influencia española fue, sin lugar a dudas, la ciudad más conocida por la narrativa española de tema marroquí del pasado siglo XX⁹. La historia compartida entre España y Marruecos hizo que fuera un nombre conocido, que saliera durante mucho tiempo a relucir en las noticias de los periódicos y que se vinculara a batallas y hazañas bélicas. Por ello, es mucha la narrativa española de tema marroquí, no solo de ficción, que tiene por escenario Tetuán, para el imaginario colectivo español, la más emblemática de todas las ciudades marroquíes.

Le cuenta el protagonista de *Etxezarra* (1993) a su madre en una de sus cartas: “De «medina Tetauen» nada te diré por ser imposible condensar en tan pocas líneas la descripción de una ciudad tan blanca, tan dulce, tan bella” (Charles, 1993: 44). En efecto, uno de los atributos que más llama la atención en las descripciones que hacen las autoras de Tetuán es acentuar la fuerza visual de su color blanco, “Tetuán, blanquísimo” (Charles, 1963: 67). Se la llama incluso así, “la ciudad blanca de Tetuán” (Charles, 1993: 45) y las metáforas en esa línea son múltiples: “ensueño blanco” (Linares-Becerra, 1962: 107); una “masa blancuzca desparramada a flanco de colina como un ramo de lirios caídos en un regazo” (Martín de la Escalera, 1945: 155); “extendida sobre la colina cercana Tetuán se me antoja una sábana inmensa que han sacado a airear” (López Sarasúa, 2002: 24); “Se le aparecía blanca, adherida a la montaña, era una gigantesca sábana que se extendía” (López Sarasúa, 1988: 37); porque este entramado urbano “se ofrecía todo blanco, con el encanto misterioso de lo desconocido” (Abellanosa, 1944: 72).

La segunda ciudad más nombrada en esta narrativa es Tánger, quizá por la proximidad a España, quizá porque era la principal puerta de entrada a Marruecos, el “puerto del país de más abajo” (Cabello, 1995: 73). Por haberle sido otorgada a Tánger la consideración de zona internacional hasta 1956 y por haber llevado su propia y autónoma trayectoria colonial, lo más mencionado de ella es su europeísmo y libertad. Así lo afirman los textos: “lo más atractivo de Tánger es sin duda su libertad de costumbres” (Charles, 1993: 69).

⁹ Véase para un estudio en detalle de Tetuán en la literatura española, Bennani, Aziza (1992): *Tetuán, ciudad de todos los misterios*. Granada: Universidad de Granada.

La literatura española, sobre todo a partir de los años 50, convierte a esta ciudad en un género literario en sí mismo: la llamada *novela tangerina*. No es de extrañar que sucediera, la situación política que se vivía en España por la represión política y económica de la dictadura, el debilitamiento social de la posguerra y el aislamiento internacional hicieron de la abigarrada Tánger un ideal literario para España, un lugar donde localizar todas las carencias patrias. Una de las novelas, llamada justo así, *Noches de Tánger* (1949), pregunta de manera retórica: “¿Cómo se verá Tánger desde una estrella? ¿Cómo algo muy bajo o se llegará desde lo alto, a apreciar su poesía” (Rivas, 1949: 81).

No cabe duda que Tánger se volvió, de este modo, en un mito en el imaginario simbólico español: “Tánger es subyugante y encantador, dicen que surgen las aventuras a cada paso” (Estévez de Castro, 1954: 78). Por ello, se suele hacer referencia a su ambiente de libertad, su cosmopolitismo, su prosperidad económica —con productos como el *nailon* o los platos *duralex*— y a su desarrollo económico, aunque siempre basado en negocios ilícitos o en juegos de azar. Se dice en *Ojos largos* (1937) de Rosa de Aramburu:

Tánger, esa población donde todos los días son festivos, desoyendo la voz coránica que pone veto a los juegos de azar, ha aventurado francos franceses y pesetas españolas y marroquíes en los casilleros de la ruleta. (1937: 43).

Muchas autoras hacen referencia al daño colateral que tanta libertad trajo a Tánger, máxime el convertirla casi en un casino. Para algunas como María Charles, deja de considerarse incluso una ciudad marroquí y se asemeja a cualquiera española, “sólo que en ella la ruleta funciona sin trabas” (1993: 67). Es así como aparecen en la portuaria Tánger las mujeres prostituídas, el espionaje, el contrabando, los borrachos e, incluso, los militares en actitudes poco heroicas. El juego de azar trajo la decadencia a Tánger y la llevó por el mal camino.

Es una ciudad pérfida, mala y decadente. Con todo el primitivismo de las razas antiguas y toda la fiebre de placer de las nuevas. Y, sin embargo, a mí me gusta Tánger. Adoro sus noches silenciosas por todas las extrañas cosas que me sugieren; me atrae su mescolanza de razas por las posibilidades que brinda su imaginación ávida siempre de contrastes; me gusta su dinamismo su audacia, su maldad... (Rivas, 1949: 81).

Por último, la tercera ciudad más representada es Xauen. Los textos insisten en su carácter místico y en que es considerada santa para la población musulmana: “Xauen la santa, Xauen...” (Bacaicoa, 1955: 15). Tras la consideración de escenario sagrado, lo siguiente que despierta más el interés es su misterio, sobre todo debido a la dificultad de su acceso y que la envuelve en la aureola de lo desconocido: “Oculta en un repliegue de la montaña, no se la ve hasta que sólo nos separan unos pasos de su puerta” (Charles, 1993: 100) o “Xauen se queda a la izquierda empotrada dentro de un nido rocoso, como algo de ensueño en el que nadie puede adentrarse” (Aranda, 1945: 33).

Hasta aquí las particularidades de la ciudad de Tetuán descrita como la blanca, Tánger la cosmopolita o Xauen la santa. Tras ellas, la descripción del conjunto de ciudades marroquíes que imaginan las autoras comporta la reiteración de una serie de rasgos comunes que no son gratuitos y que responden a una ideología que ansía divulgar los valores culturales de la metrópoli. Esos rasgos comunes a toda ciudad marroquí, se suponen inmanentes pero, como veremos, no están libres de tópicos orientalistas. Las ciudades marroquíes retratadas

—que bien podrían ser El Cairo, Bagdad o, incluso, zonas de Granada o Córdoba— llevan asociadas un importantísimo componente simbólico que subraya aquello más aparentemente oriental y las confina en escenarios de alteridad que legitiman la asimétrica relación de poder habida entre España y Marruecos: su suciedad y pobreza; sus muchas callejuelas estrechas, medinas laberínticas y zocos; la repetida arquitectura religiosa y, en último lugar, el peso de lo milyunanochesco.

2.2 *Espectacularización de la suciedad y la pobreza*

La situación de suciedad y pobreza llama la atención a las autoras una vez en el interior de las ciudades que imaginan y, de manera más o menos explícita, insistiendo en este abandonado aspecto, ponen de manifiesto la inferioridad de las urbes que describen. Recordemos, que “Oriente ha servido para que Occidente se defina en contraposición a su imagen” (Said, 2003: 20). Esta miseria se visibiliza, sobre todo, en la repulsiva suciedad de las personas y la ropa de la mayoría de la población autóctona, así como de sus calles y mercados. Veamos, el protagonista de *Tebib* (1945) evita rozarse con la gente, siente repugnancia y piensa para sí que los habitantes de Marruecos no usan “el agua más que para beber” (Aranda, 1945: 25), todos ellos lucen “los efectos de la falta de jabón y agua” (Aranda, 1945: 128) por lo que siente “un poco de repugnancia al mezclarse con todos ellos cubiertos de piojería” (Aranda, 1945: 56) y tras andar por los zocos solo desea “despojar su cuerpo de la posible e ignorada contaminación de insectos escondidos entre las costuras de las «chilabas»” (Aranda, 1945: 30). Y es que, asegura, que en aquellas tierras hay que luchar contra “los piojos, la suciedad y la ignorancia” (Aranda, 1945: 60).

Misma descripción decadente que hace la novela corta *En la guerra* (1909) donde se manifiesta que las ropas de aquellas personas eran “sucias y colgantes” (De Burgos, 1989: 175) o en *Los vencidos* (1946) donde se describe el puerto de Tánger lleno de “moros pringosos” (Viñuelas, 1946: 22). También lo vemos en *El sol nace de madrugada* (1953), su protagonista admite que en Marruecos se estaba “en guerra perpetua contra la suciedad” (Villardefrancos, 1953: 5). Es la tónica general de los textos, se vende ropa usada de las que sale “hedor a sudor y humanidad sucia y miserable de las gentes que las usaron” (Nonell, 1956: 53), los personajes siempre se hallan en alguna “cochina ciudad” (Nonell, 1956: 17), las calles se encuentran mal empedradas y sucias (Durango, 1943: 13), los muelles huelen a “pescado en putrefacción” (Charles, 1993: 89) y, los bebés van envueltos en trapos que no están limpios (Aramburu, 1937: 19). La insistencia en la suciedad y el descuido es tal, que incluso cuando se reconoce no haber visitado antes un lugar el héroe afirma “me figuro que debe ser como todos: sucio y miserable” (Flavio, 1938: 67).

Algunas autoras con una observación menos condicionada por los estereotipos señalan, asimismo, aromas agradables en Marruecos pero, incluso en ese caso, muchas veces se tiñe su descripción con sus contrapuestos:

De vez en cuando al doblar una esquina, una fragancia de jazmines insospechados venía hacia ella, mezclada al olor peculiar del barrio. Olor a hierbabuena, a azúcar tostado y a kiffi. Pero, de vez en cuando, también le llegaba una ráfaga violenta de olor a estiércol y a orines. ¡Contraste sin medias tintas, que es el alma del pueblo marroquí! (Nonell, 1956: 21).

La verdad es que la suciedad es recurrente en la narrativa española analizada y, qué duda cabe, se busca con ella la constatación del atraso y la falta de civilización. En Marruecos “no

hay más que porquería” (Nonell, 1956: 18), de las cortinas de las casas se previene que “algún día fueron blancas” (Aranda, 1945: 62) y la gente se suena directamente con la mano, sin pañuelo. Sucede esto en una cafetería española, donde un marroquí se sonó:

el moco a pelo. Es una costumbre nada occidental, pero sí frecuente, y por tanto aceptada en el mundo árabe. El camarero, ante la visión de la mano húmeda del viejo, puso cara de repulsión y de pocos amigos, y le lanzó: «Aquí no se hace eso ¿eh? ¡Todos sois iguales!» (Cabello, 1995: 98).

Pongamos un ejemplo más de este relato de la suciedad. En el texto de Encarna Cabello, *Un fugaz aire sahariano* (1994), el nudo central lo ocupa un hombre grueso que sube al tren y empieza a desnudarse por entero. Los viajeros lo miran estupefactos. Se dice de él que está grasiento, bañado en estentóreos sudores y que su bragueta “empezó a humedecerse copiosamente, saltando el líquido sobre el suelo” (Cabello, 1994: 226). La descripción del abandono y la miseria humana aún es más detallada cuando se afirma que “el orín se desparramaba formando un amplio charco que alcanzó a alguna bolsa bajo los asientos” (Cabello, 1994: 226).

Pero todavía se puede ir más allá. Por esa misma suciedad que suponen inherente a Marruecos es por lo que las fuentes analizadas no dejan de repetir que el norte de África está lleno de moscas. Se asegura que a las personas los enjambres “los sigue como un cortejo” (Viñuelas, 1946: 21), que se posan en los chupetes de los niños (Ibáñez Blanco, 1946: 77), que revolotean alrededor de la luz (López Sarasúa, 2002: 144) o que los camellos están aureolados de cientos de ellas (Flavio, 1938: 57). Y es que esas “terribles moscas rifeñas” (De Burgos, 1989: 171) están en todos lados.

- ¡Pero estas moscas!
- No tenga usted cuidado, son muy cariñosas. La acompañaran todo el día. Las que yo padezco desde que llegué, me esperan todas las noches en la puerta de mi cuarto. Creo que se vendrán conmigo a Madrid. (De Burgos, 1989: 171).

Y, también, se recoge en *La cazadora* (1995), una de los últimos textos de la nómina de fuentes primarias:

Teníamos unos huéspedes que no habíamos invitado, pero que tampoco lográbamos echar. Cada vez que topábamos con uno de ellos era fulminantemente asesinado. Pero bien que morían y morían cada día, volvían a surgir como de la nada nuevos mosquitos: nietos, abuelos, primos, reptando todos sobre las superficies más insospechadas, con una facilidad de supervivencia maravillosa, detestable. (Cabello 1995: 80).

Con las moscas, la suciedad, el abandono y la miseria se quiere recrear en estas ficciones la decadencia y alejar a las ciudades del “deber ser”. Se muestran al público lector español como abyectas, en el sentido dado por Kristeva. En este caso, las ciudades marroquíes imaginadas por las autoras son abyectas porque no se adecúan al orden simbólico occidental. Es decir, no tiene tanto que ver con que no haya limpieza en ellas, ni porque la suciedad forme parte de lo social en las ciudades que recrean los textos, sino porque por ser así perturban el sistema y amenazan el orden social occidental. Tengamos en cuenta que lo abyecto para Kristeva es aquello “que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (1980:

11). De este modo, las escritoras muestran la ciudad marroquí como un espacio vulnerable, degenerado y decadente donde se sublima lo que en occidente se censura y, por tanto, peligroso porque amenaza desde fuera al ojo colonizador que observa. Así, un orientalismo de corte romántico deja paso a un orientalismo más político que muda la poesía del Marruecos idealizado en manifiesto rechazo de la basura y la podredumbre que lo envuelven. Los ojos españoles imponen su limpieza, su orden de las cosas y, así, esta insistencia en la suciedad se convierte en un discurso pragmático a través del cual se vuelve a justificar la superioridad en un momento o la necesidad de intervenir en aquellas tierras en otro. Así lo expresa el protagonista de *Tebib* (1945): “¿Qué haría usted si estuviera en un lugar aborrecible, lejos de la civilización, de la educación y de todo lo que no sea incultura, miseria...?” (Aranda, 1945: 86-7). Otro personaje responde:

Las únicas circunstancias que pueden traernos a estas tierras son nuestro amor a una labor colonizadora y nuestro deseo de dar cultura y bienestar en unos lugares desconocidos para la mayoría de los españoles. (Aranda, 1945: 87).

Desde la perspectiva del orientalismo más político, que justifica la presencia española en Marruecos no solo como potencia colonial o hegemónica sino como parte de una misión civilizadora, se puede advertir la insistente descripción de la decadencia del país en esta larga letanía de críticas. En ningún punto se reconoce que la suciedad puede estar condicionada por la cultura desde que la que se interpreta y que, por tanto, lo que está limpio en un contexto puede no estarlo en otro en la medida que forma parte de un sistema simbólico que no es fijo ni extrapolable. Dicho en otras palabras, en ningún caso se comprende como un modo de vida distinto sino que, por el contrario, se busca subrayar la miseria económica y cultural tanto de las ciudades marroquíes como de sus habitantes. Sobra decir que esta *espectacularización* de la pobreza —de la que también se hizo eco la literatura de viajes (Cerarols Ramírez, 2015: 68) o la tarjeta postal colonial (Alloula, 2012: 44)— forma parte de la más cruda hipocresía esencializadora que proyecta a base de representaciones comparativas de oposición a la España avanzada frente al Marruecos degenerado y falto de acción civilizadora.

2.3 Callejuelas estrechas, medinas laberínticas y zocos en ebullición

La mirada occidental que pergeña estas ficciones cuenta con otra convención urbana ligada a lo abyecto, incluir en sus tramas callejuelas estrechas, medinas laberínticas y zocos en ebullición¹⁰. Por la mescolanza de su disposición, las ciudades vuelven a ser descritas como abyectas, ahora no solo por su suciedad y pobreza sino por escapar al orden impuesto en su desorden e hibridez. En estos lugares de tipismo oriental es donde surge lo marroquí porque poseen “la belleza de lo inédito, de lo típico” es el verdadero “corazón del barrio moro. Ese es como un horno donde se cuece la vida mora” (Durango, 1943: 14). Por eso lo acostumbrado en estas ficciones es ver a los protagonistas deambular por zocos y medinas: “¡Zoco bonito, espectral y variopinto, no te extingas jamás!” (López Sarasúa, 2000: 62) donde el orientalismo más romántico encuentra su exotismo buscado. Las páginas de

¹⁰ En la actualidad, estos son los mismos cebos turísticos de los que se valen las agencias de viajes y *tour* operadores europeos para sus paquetes vacacionales a Marruecos. Véase al respecto López Lara, Enrique (2005): «La imagen turística de Marruecos proporcionada por internet: reinterpretando el orientalismo» en *Cuadernos de Turismo*, n°16, pp. 123-134.

la narrativa analizada re-crean el zoco, sus calles “tan estrechas que es imposible circular en coche” (López Sarasúa, 2002: 169) y sus caóticas medinas. Ningún sitio mejor que estos lugares para representar al Marruecos en ebullición y en movimiento que responde a la mirada estereotipada española.

Sin embargo, también aquí el orientalismo político repite sus descripciones alterizantes, enfatizando solo en los elementos que considera negativos: “Me irrita el zoco de Marrakech, me maravilla pero me irrita” (López Sarasúa, 2002: 107). Las autoras —cargadas de esas ideas preconcebidas— describen callejuelas estrechas, confusas, que zigzaguean por la medina en un supuesto caos urbanístico donde la gente ha ido construyendo sus casas donde “quisieron, lo que les da un aire destartado” (Aranda, 1945: 61). A ojos de las autoras, la ciudad marroquí es comparada con un laberinto lleno de “tortuosas vías morunas” (Ibáñez Blanco, 1956: 18); “callejones y zocos mal empedrados” (Estévez de Castro, 1954: 6); “desigual empedrado” (Rivas, 1949: 87); “retorcidas y estrechas callejuelas de inequívoco aire musulmán” (Charles, 1993: 100); con calles “sin asfaltar, y también sin asfaltar las otras hasta donde la vista alcanza” (Cabello, 2000: 34); “callejas morunas, estrechas y silenciosas” (Rivas, 1949: 82) y “callejones sin salida” (Charles, 1993: 47).

En la mayoría de los textos analizados —salvando casi únicamente los de las postrimerías del siglo XX— se considera este urbanismo diverso una señal de caos. Esto es así porque, desde un punto de vista racionalista, la importancia del caos y la confusión es determinante ya que haciendo un uso metonímico del espacio y sus habitantes: su lugar de residencia era tan indómito como ellos mismos, como si a un pueblo lo definieran las calles de sus barrios y no su idiosincrasia.

A medida que los dos jóvenes, el uno en pos de otro, se adentraban por las callejuelas morunas, la oscuridad y el silencio se iban espesando en torno a ellos. Todavía, en la parte alta de la Alcazaba, existía alguna claridad; pero en aquellos tortuosos caminos, cubiertos de techos abovedados y bajísimos, la oscuridad era casi completa. (Estévez de Castro, 1954: 34).

En suma, lo abyecto se convierte en uno de los ingredientes principales de la representación de la ciudad en tanto se describe como una medina amenazante, inhabitable, invivible con callejuelas oscuras que no dejan ver. Lo abyecto entorpece la descripción de la ciudad, el orden simbólico de la Ley del Padre de la que hablara Kristeva, aunque más etnocéntrica en este contexto que androcéntrica. La mirada española desea abarcar todo en su totalidad, necesita ver para poder controlar, por lo que, en este contexto, quiere ver el núcleo urbano en todo su esplendor y no cubierto de callejuelas y recodos. De esta manera, a través de la disposición de las ciudades que exceden la norma vuelve a exaltarse la supuesta racionalización y organización occidental que, por supuesto, se describe de otro modo. La parte española de la ciudad marroquí, debida a la modernización occidental, se representa como “sencilla y sin complicaciones” (Nonell, 1956: 12) mientras que la parte vieja de la ciudad por guardar “íntegramente toda la tradición islámica” (Estévez de Castro, 1954: 9) es confusa, complicada y sombría. Se exalta negativamente lo diferente y de forma positiva lo conocido. Lo mismo sucede con Tánger, que debido a su condición de zona internacional durante una gran parte del pasado siglo XX rompe en las ficciones estudiadas el estereotipo del Marruecos más islámico:

[m]ás allá estaba la otra ciudad, el Tánger moderno, con sus luminosas avenidas cuajadas de elegantes edificios y de villas y hoteles europeos o americanos, de residencias diplomáticas y de jardines cuidadísimos y llenos de flores. (Estévez de Castro, 1954: 6).

La verdad, es que las más de las ocasiones, esta descripción de la occidentalización de las ciudades se enfoca de modo panfletario por lo que se difunde mucho y en positivo. En este caso, no se teme a la mimetización del oriente en occidente, ni a la construcción de denominaciones propias de un espacio intermedio como el “chalet árabe europeo” (Nonell, 1956: 177) de *Zoco grande* (1956) y esto es así porque se considera resultado de la implantación de la civilización en Marruecos. Después de todo, ser civilizado es en esta narrativa suscribir los valores de la metrópoli. A causa de ello, estos elementos propios de la civilización y modernización se señalan en algunos textos como contrarios a lo deseado por los propios marroquíes pues es propio de contextos coloniales que las culturas se encuentren pero que, también, colisionen y luchen unas contra otras. Lo moderno es “ciudad maldita” (Estévez de Castro, 1954: 6) para los autóctonos, a los que se describe temiendo el progreso y las “avenidas resplandecientes de luz y modernidad” (Estévez de Castro, 1954: 9).

No obstante esta visión peyorativa de la heterogeneidad se revaloriza conforme van pasando las décadas: “A pequeñas dosis comenzaba a embriagarse de toda aquella mezcla, de aquel desordenado orden, de aquella necesaria confusión, viva, inigualable” (López Sarasúa, 2000: 22). El caos en las novelas que cierran el *corpus* se califica como fascinante, porque se opone a lo homogéneo, a la monotonía:

Es un caos fascinante, los hijos de la plaza se disponen a representar una noche más veracidad y farsa. Actores y público se confunden, se embriagan del ambiente donde se ofrece espectáculo y comercio. Hay vendedores de todo y nada, picaresca, religión, magia, infortunio. (López Sarasúa, 2002: 143).

Es más, uno de los personajes españoles de *A vuelo de pájaro sobre Marruecos* (1988), da el último paseo por los zocos, las medinas y los bazares sabiendo que ya va a regresar a España y decide volverse atrás para mirar. Quiere retener en la retina la oleada de variopinta masa humana, al gentío que transitaba sin prisas por el confuso y heterogéneo mercado. No quiere dejar atrás, sin más, la complejidad viva del entorno:

[...] regresó sobre sus pasos y una vez más giró la cabeza hacia atrás; intentaba acopiar en su retina la heterogeneidad de las mercancías y los rostros familiares en aquella última visita. (López Sarasúa, 1988: 156).

2.4 Arquitectura religiosa

Pero tal vez, de la urbanística recogida, lo más que destaca es aquella dedicada a la arquitectura religiosa dado que hace aumentar la alteridad espacial. Las ficciones estudiadas, desde el discurso de la diferencia, insisten en mezquitas, muchas “mezquitas [que] señalan con índices blancos al cielo” (Aramburu, 1937: 30), “plazuelas recogidas a la sombra de una mezquita” (Ibáñez Blanco 1946: 18), donde ante “ellos se erguía, blanco y azul, el alminar de una mezquita” (Nonell, 1956: 23). Las mezquitas, de las que se dice por ejemplo que en Fez “hay unas mil” (López Sarasúa, 1988: 45), son muy retratadas en estas fuentes porque

constituyen el ejemplo de alteridad más representativo entre Marruecos y España y la imaginería orientalista las vincula al exotismo. Su contemplación genera en los personajes españoles una amalgama de sensaciones donde hay temor y respeto, pero también magia y misterio hacia lo desconocido. No hay texto español de tema marroquí que no esté salpicado de muchas mezquitas, palacios y alminares o minaretes hechos por “arquitectos de cerebro encasillado [que] se pasan, aún hoy en día, años enteros haciendo matemáticas en una fachada” (Villardefrancos, 1953: 25).

Las descripciones de esta urbanística religiosa suelen ser de carácter exterior en casi la totalidad de los casos dado que, a pesar de ser ficciones, están contaminadas por la realidad factual y a las personas no-musulmanas no les está permitida la entrada. De ahí que se insista en los exteriores, sobre todo, en los alminares o minaretes: “con qué gracia se yergue un pequeño minarete que hay en una esquina” (López Sarasúa, 2002: 204); “se distinguen difuminados entre la niebla los alminares” (López Sarasúa, 1988: 46) o admiran “una colina repleta de edificios enjalbegados con sus minaretes recortándose contra el cielo azul intenso” (Charles, 1993: 46).

2.5 Evocación de lo *milyunanochesco*

Finalmente, la última de las constantes urbanas repetidas en las ficciones es la evocación del ideario más *milyunanochesco* con toda la metanarrativa exótica y pintoresca que ello conlleva y que consigue desvirtuar cualquier tipo de aproximación real de Marruecos, así, se insiste que es “un mundo palpitante e inexistente en la tierra” (Aranda, 1945: 29). Nos situamos en el discurso de lo maravilloso y lo que caracteriza a este acercamiento —como ha advertido, por ejemplo, Aít Sabbah— es el hallarnos en el “corazón de la memoria colectiva” (2000: 27). Un constante acto de reminiscencia, una evocación persistente a otros textos, como si las autoras hubieran escrito sus propias lecturas¹¹.

La vieja Tánger, como todas las poblaciones internacionales donde la justicia es siempre relativa y ancha, se convierten en centro de los más diversos negocios, de las sociedades especuladoras de la más baja ralea, de los más insospechados y maravillosos escondrijos de joyas surgidos como en cualquier página de *Las Mil y una noches*. (Viñuelas, 1946: 183).

Se puede decir, además, que el *corpus* analizado opera con dualidades entre lo real y lo fantástico, siendo lo fantástico un cosmos de exotismo, leyenda, magia y cuento de *Las mil y una noches*. Dice la protagonista de *Zoco grande* (1956) que en Marruecos se halla en un “mundo, sobre el que vivían tantas leyendas y fantasías”, de ahí que parezca flotar en el ambiente “una sensación de misterio” (Nonell, 1956: 24). En efecto, para las autoras Marruecos tiene un “mágico embrujo” (Linares-Becerra, 1962: 79), las plazas están impregnadas de magia (López Sarasúa, 2002: 93), las personas que han vivido allí creen que están embrujadas (López Sarasúa, 2000: 240), se asegura que se pueden encontrar a cada paso los “misterios de Marruecos” (Durango, 1943: 38), porque “cada día era un descubrimiento” (Cabello, 2000: 81) y llegar allí es “vivir una vida de aventuras” (Charles, 1993: 16).

¹¹ Expresión de Roland Barthes. Véase Barthes, Roland (1994). «Escribir la lectura» en *El Susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 35-38.

En Marruecos la ensoñación permanente hace que hasta el paisaje de las montañas recuerde a “esos grabados de cuentos” (Cabello, 2000: 148) y que las protagonistas miren a su alrededor y digan: “Es como un cuento oriental, ¿verdad? (Villardefrancos, 1953: 75). Y cuando se describe algún castillo es como un “fabuloso palacio de Las mil y una noches” (Estévez de Castro, 1954: 5) o “uno de esos palacios deliciosos de las «Mil y una noches»” (Durango, 1943: 21). Pero, muy a menudo, a la evocación de lo *milyunanochesco* se vincula de modo característico el miedo y la aprensión a un lugar diferente: “Fíjate, un país tan cercano y tan diferente en sus costumbres, en su religión; pero me da como un poco de reparo...” (López Sarasúa, 1988: 62). En estas ficciones el miedo se manifiesta a través de la sensación de inseguridad tan recurrente en los cánones del orientalismo político. Veamos como lo expresa la protagonista de *Alma de Marruecos* (1938): “Tierra enigmática poblada de traiciones y rebeldías, de peligros e inquietudes” (Flavio, 1938: 27) o “¡Tierra sombría, amenazadora, cruel!” (Flavio, 1938: 55). Los ejemplos son muchos:

- Tánger es una ciudad interesante también, no lo olvides.
- ¿A qué llamas interesante?
- A lo que lleva en el fondo, misterio, emoción, vida y muerte. (Rivas, 1949: 117).

Y es que, por ser relatado como un escenario propio de los cuentos y, por tanto, alterno, es por lo que en Marruecos puede pasar cualquier cosa. Desde lo más maravilloso, a lo más horrible: “En la calle seguía el mismo silencio y la misma sensación imprecisa de muerte” porque en “aquellas callejas se podía matar y morir, se podía cometer el más absurdo y terrible delito, en la seguridad de que sería visto, pero jamás delatado” (Rivas, 1949: 155). Son las noches de Marruecos que pueden ser “perversas, horribles, encantadoras, deliciosas..., pueden ser muchas cosas, pero siempre imborrables” (Rivas, 1949: 159).

3. Conclusiones

Tras el análisis de estos 62 textos, se pueden llegar a dos conclusiones fundamentales. La primera de ellas es que queda demostrado manifiestamente que la descripción de la topografía urbana marroquí forma parte de lo formulaico de esta narrativa, de sus convenciones y que, por orientalista, recrea un Marruecos que no existe y que es más “un modo de escritura que un desplazamiento o un viaje” (Vega, 2003: 104). Marruecos y sus ciudades son para estos textos sólo una construcción, imágenes de alteridad que permitieron a la España del pasado siglo XX definirse e identificarse como europea y, por supuesto, como occidental. Las ciudades marroquíes, como se ha visto, fluctuaron entre la atracción y la repulsión acostumbrada dado que influían en su retrato el imaginario romántico orientalista y la metanarrativa colonialista de los tiempos en los que les tocó vivir. De ahí que en época precolonial y colonial estos discursos tuvieran, por tanto, mayor productividad —son los textos publicados en este caso hasta 1956— pero que, sin embargo, continuaron vigentes en lo que restó del siglo XX en lo que el propio Said ha denominado “imperialismo” (Said, 2003), otros “neocolonialismo” (Nkrumah, 1965) y otros más “fase hegemónica” (Segarra, 2000). Y es que, como ha señalado Suárez Návaz, el colonialismo no es ni mucho menos “un periodo histórico superado, un fósil inerme” (2008: 31).

Así, los textos se deleitan en un teatro urbano *milyunanochesco* pero, también, enfatizan aquellos elementos del paisaje aptos para la modernización occidental. Así, y en esta línea de pensamiento, la literatura española del siglo XX escrita por mujeres recreó párrafos y

párrafos que acentuaron lo inhóspito de las tierras marroquíes que imaginaban. Hago propia la explicación dada por Albert Memmi:

la depreciación del colonizado se extiende también a todo lo que toca. A su país, que es feo; demasiado caliente, asombrosamente frío, maloliente, con mal clima, y una geografía tan catastrófica que le condena al desprecio y a la pobreza, a la eterna dependencia. (1971: 126).

Es decir, Marruecos se convirtió en una metáfora para las novelas y relatos analizados, aunque, lógicamente, también hubo descripciones positivas, que hablaron de un lugar hermoso, idealizado y adecuado para llevar a cabo en él sueños y placeres, pero como ha advertido Martín Corrales, esas imágenes “no dejaron de ser islotes en un inmenso océano de clichés cruelmente peyorativos” (2002: 73).

La segunda de las conclusiones, finalmente, es que esta narrativa —a pesar de algunas excepciones sobre todo en las ficciones de las autoras del último tercio del siglo XX como López Sarasúa o Cabello que ganan en objetividad y tienen voluntad de deshacerse de estereotipos— es, *grosso modo*, vana y somera en el retrato que crea de Marruecos, de su sociedad y de sus costumbres. En último extremo, tengamos en cuenta que algunas autoras sólo estuvieron en Marruecos durante breves estancias —“Hay que desconfiar de los libros que sólo nos relatan unos días” opinó González Hidalgo en su obra sobre la ciudad literaria de Tánger (1993: 7)— y otras ni siquiera habían visitado alguna vez el país. Me refiero a autoras como M^a Adela Durango o Marisa Villardefrancos, por citar sólo a dos de ellas, de ahí que sus novelas plasmaran representaciones ideales, fruto de la ensoñación, un “orientalismo desde el taller”, como Capelastegui denominó a aquellos pintores orientalistas que jamás salieron de sus países de origen (1992: 112). Por supuesto, eso no imposibilita que pudieran escoger Marruecos como universo de su narrativa¹² pero que las autoras no conocieran de primera mano el norte de África se convierte en fundamental si tenemos en cuenta que las obras de aquellas que tuvieron un conocimiento directo son, como mínimo, menos estereotipadas en comparación con las obras de otras escritoras que nunca estuvieron allí. De alguna manera Rosa María Aranda, que vivió incluso en Marruecos y su impresión no era puro eco sino fruto de la experiencia vital, lo escenifica en su novela *Tebib* (1945). Aranda describe a su protagonista desembarcando en Marruecos y mirando a su alrededor, tras unos segundos declara que aquella tierra se mostraba “vacía de todo pintoresquismo teatral” y “sin la convencional decoración marroquí que muchos pretendían encontrar nada más posar la vista sobre la costa” (1945: 13).

A causa de ello, las obras de las autoras que conocían en verdad la zona son las que suelen derrumbar más clichés y en las que aflora con más asiduidad el orientalismo local, esto es, aquel que ve en lo árabe o lo islámico parte de la propia historia de la España peninsular. Por ejemplo, López Sarasúa que pone en boca de uno de sus personajes que en ocasiones no sabe siquiera dónde se encuentra: “¿está en algún lugar de Andalucía o del Norte de África?” (2000: 228). O, de nuevo Rosa María Aranda, que asegura que el paisaje

¹² Pensar lo contrario es inconcebible y supone negar el carácter ficticio esencial a la literatura. Además, sus obras tienen tanto interés o más que el resto, en la medida que en ellas prevalece el valor sociológico que interesa, por ejemplo, a un trabajo de esta naturaleza, interesado en la percepción mental que se tiene de la ciudad *otra* marroquí y no del conocimiento real de las ciudades marroquíes. O lo que es lo mismo, ¿acaso no colaboraron a formar la imagen de África las novelas de Julio Verne o de Emilio Salgari? Pues tampoco esos autores visitaron jamás en su vida este continente.

que ve no es nuevo, porque “en España abundan muchos paisajes idénticos a éste” (1945: 15) y que incluso la ciudad de Tetuán tiene “el aspecto normal de cualquier ciudad española” (1945: 26).

Por su parte, las autoras que no conocían Marruecos —al igual que sucediera con sus análogos varones— se basaban y documentan en las obras de otros escritores que sí habían estado en el norte de África como las de Alarcón o Badía Lebich durante el siglo XIX o Sender, Barea o Díaz Fernández en el XX. El influjo de las obras de esos autores fue decisivo para quienes querían inspirarse sin visitar Marruecos, fue una forma de darle un aire de credibilidad a la trama aunque fuera a través de referencias ajenas. Sus textos los habían leído incluso algunas autoras que sí habían estado en Marruecos pero querían completar aún más su visión de las cosas (Aranda, 1945: 29). Ahora bien, según le permitieran a la autora su pericia y bagajes literarios, en muchas de las obras analizadas puede pensarse que conocían en verdad Marruecos¹³, pero de manera lamentable, la mayoría de las veces se aprecia de modo palpable que el conocimiento era enlatado¹⁴. Marruecos fue continuamente diferido, un texto se autorizaba a través de otro texto, que a su vez remitía a otro y así de modo sucesivo en lo que Carrasco González ha denominado un “préstamo de falsedades” (2009: 37) y que, de manera irremediable, convirtieron a Marruecos en solo una red de imbricados textos.

La teoría literaria reciente —tomando como punto de partida *La muerte del autor* (1968) de Barthes aunque es indudable que antes que él, Bajtin y Kristeva habían sentado las bases del que sería su discurso¹⁵— defiende que las obras literarias se crean a partir de otras obras literarias, es decir, que una obra se forma gracias a la existencia de otras anteriores que o la integran, o la repiten o, incluso, la rebaten. De ello resulta que la narrativa española de tema marroquí publicada durante el siglo XX esté formada por historias por todos conocidas, que se han ido transmitiendo de generación en generación y cuyo exagerado parecido con otros textos no golpea al público lector con el fraude sino que lo reconforta en el espacio de lo conocido y de lo esperable. Las cosas son como deben ser ya que apelan a un código compartido, en este caso de la convención de lo que se supone es lo marroquí y es que como ha asegurado María José Vega “la cultura no se conforma mediante la circulación de verdades, sino mediante la circulación de representaciones” (2003: 91). Viajar a las ciudades de Marruecos a través de la literatura española de ficción del siglo pasado no es, por todo esto, un viaje *hacia el otro*, sino un desplazamiento *hacia nosotros mismos*, hacia como percibimos, imaginamos y pensamos unas ciudades factuales que en esta narrativa están hechas de papel, palabras y orientalismo.

¹³ Sucedió con Pérez Galdós, que noveló Marruecos sin haber pasado nunca de Algeciras (García Figueras, 1961: 89-90). O, también, con Fernández Piñero, quien pese a que no estuvo siquiera en Melilla, fingió ser soldado en Marruecos y publicó crónicas por entregas bajo el seudónimo de Juan Ferragut.

¹⁴ Fernando Eguidazu nos advierte que lo mismo sucedió con la novela del oeste americano firmada por autores españoles, sus escenarios eran profundamente indocumentados, situaban mal los distintos estados y ciudades norteamericanas, distribuían incorrectamente las distintas tribus indias e, incluso, erraban con la fauna, puesto que colocaban en sus ficciones boas e incluso gorilas. (Eguidazu, 2008: 275)

¹⁵ La noción de la muerte del autor conlleva la exclusión del principio de autoridad. De tal forma que este enfoque, partícipe de la postmodernidad, defiende que los textos pertenecen antes a la cultura e historia en la que emergen —una suerte de legado compartido por todo el potencial lector— que al autor o autora que, efectivamente, lo escribió. A causa de ello deja de existir cualquier tipo de dios autorial —(autor)centrismo— y desaparece así la originalidad primigenia de los textos, tengan autor conocido o no, puesto que se considera que éstos no son más que citas infinitas de otros textos y, por ello, del dominio público.

References

- Abellanos, J. M^a (1944). *Y llegó el plenilunio*. Madrid: Graf. Reunidas.
- Ait Sabbah, F, (2000). *La mujer en el inconsciente musulmán*. Trad. Inmaculada Jiménez Morell. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Alloula, M. (2012). *The Colonial Harem*. London: Univ. Minnesota Press.
- Althusser, L. (2003). "Ideología y aparatos ideológicos del Estado". En Zizek, S. *Ideología: un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pp. 115-156.
- Aramburu, R. de (1937). *Ojos largos*. Madrid: Editorial Española.
- Aranda, R.M. (1945). *Tebib*. Zaragoza: E. Bermejo Casañal.
- Bacaicoa, D. (1955). *Zohora la negra y otros cuentos*. Tetuán: Manantial.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.
- Burgos, C. de (1989). «En la guerra». En Nuñez Rey, C.. (ed.), *La flor de la playa y otras novelas*. Madrid: Castalia, pp. 163-218.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz García. Paidós, México.
- Capelastegui Pérez-España, P. (1995). *El tema marroquí en la pintura española (1860-1926)*. Memoria de licenciatura, Departamento de Historia del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Carrasco González, A. (2009). *Historia de la novela colonial hispanoafriicana*. Madrid: Sial.
- Charles, M. (1993). *Etxezarra*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cabello, E. (1994). «Un fugaz aire sahariano». *Relatos de mujeres viajeras*. Barcelona: Editorial Sua, pp. 225-230.
- Cabello, E. (1995). *La cazadora*. Melilla: Textos Mediterráneos.
- Cabello, E. (2000). *Alizmur*. Barcelona: Meteora.
- Campbell, J. (2014). *El héroe de las mil caras*. Trad. R. Cansinos Assens. México: FCE.

Cerarols Ramírez, R. (2015). Geografías de lo exótico. El imaginario de Marruecos en la literatura de viajes [1859-1936]. Barcelona: Bellaterra.

Diego, E. de (2008). Contra el mapa. Madrid: Siruela.

Durango, M.A. (1943). Ojos verdes. Madrid: Pueyo.

Eguidazu, F. (2008). Del folletín al bolsilibro. 50 años de novela popular española (1900-1950). Guadalajara: Silente.

Estevez De Castro, M^a P. (1954). El convoy de la muerte. Madrid: Pueyo.

Ferreras, J.I. (1972). La novela por entregas 1840-1900. Taurus, Madrid.

Flavio, R. (1938?). Alma de Marruecos. Barcelona-Sevilla: Betis.

García Figueras, T. (1961). Recuerdos centenarios de una guerra romántica: la guerra de África de nuestros abuelos (1859-60). Madrid: CSIC.

González Hidalgo, J.L. (1993). Tánger en la literatura española. Tanger: José Luis Litograf.

Ibáñez Blanco, B. (1956). Noche nupcial sin novia. Granada: B.I.B. Imprenta José María Ventura Hita.

Jadraque, M.T. de (1954). Halima. Madrid-Cádiz: Escélicer.

Kristeva, J. (1980). Poderes de la perversión. Trad. Viviana Ackerman y Nicolás Rosa. Buenos Aires: Editora. ^[1]_[SEP]

Linares-Becerra, C. (1962). Cita en el paraíso. Madrid: C.L.B.

López Sarasúa, C. (1971). Muchachas sin besos. Madrid: Editorial Cunillera.

López Sarasúa, C. (1988). A vuelo de pájaro sobre Marruecos. Alicante: Editorial Cálamo.

López Sarasúa, C. (2000). La llamada del almuédano. Alicante: Editorial Cálamo.

López Sarasúa, C. (2002). ¿Qué buscabais en Marrakech? Alicante: Editorial Cálamo.

Martín Corrales, E. (2002): La imagen del magrebí en España: perspectiva histórica siglos XVI-XX. Barcelona: Bellaterra.

Martín De La Escalera, C. (1945): Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes. Madrid: Publicaciones África. Instituto de Estudios Políticos.

Memmi, A. (1971). Retrato del colonizado precedido por retrato del colonizador. Trad. Carlos Rodríguez Sanz. Madrid: Edicusa.

Nkrumah, K. (1965): Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism. Nelson, London.

Nonell, C. (1956). Zoco grande. Madrid: Editorial Colenda.

Propp, V. (2014). Morfología del cuento. Trad. F. Díez del Corral. Madrid: Akal.

Rivas, J.M. (1949). Noches de Tánger. Barcelona: Bruguera.

Said, E. (2003). Orientalismo. Trad. Cristobal Pera y Enrique Benito Sole. Barcelona: Debolsillo.

Segarra, Marta (2000). “Feminismo y crítica postcolonial”. En Segarra, M. y Carabí, A. (eds). Feminismo y crítica literaria. Barcelona: Icaria, pp. 71-93.

Spurr, D. (1993). The Rethoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writting, and Imperial Administration. Duke: University Press.

Suárez Navaz, L. (2008). “Colonialismo, gobernabilidad y feminismos postcoloniales” en Suarez Navaz, L. y Aída Hernández, R. (eds):. Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes. Madrid: Ediciones Cátedra, Madrid, pp. 31-73.

Vega, M.J. (2003). Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial. Barcelona: Crítica.

Villardefrancos, M. (1953). El sol nace de madrugada. Madrid: Biblioteca de Chicas.

Viñuelas, M. (1946). Los vencidos. Madrid: Aguilar.

About the author

Yasmina Romero Morales. Profesora Lectora / Ayudante Doctora, Universitat de Lleida. yasmina.romero@udl.cat