

EL USO DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LAS PRIMERAS  
NOVELAS HEBREA Y ÁRABE: *AMOR DE SIÓN*, DE ABRAHAM  
MAPU Y *ZAYNAB. ESCENAS Y COSTUMBRES RURALES*, DE  
HUSAYN HAYKAL

The use of intertextuality in the two first novels written in Hebrew and  
Arabic: *Love of Zion* by Abraham Mapu and *Zaynab. Some rural scenes  
and customs* by Husayn Haykal

OTMAN EL AMRANI

BIBLID [0544-408X (2005) 54; 97-125]

**Resumen:** Trata este artículo del uso de la intertextualidad en dos obras relevantes, las dos primeras novelas que se escribieron en hebreo y en árabe en la época moderna. Son *Ahabat Sión (Amor de Sión)*, de Abraham Mapu, escrita en hebreo (1853) en el contexto de la *Haskalah*, y *Zaynab. Manāẓir wa-ajlāq riḥīyya (Zaynab. Escenas y costumbres rurales)*, del escritor egipcio Husayn Haykal, (1914) aparecida en el contexto de la *Nahda*.

**Abstract:** This paper deals with the use of intertextuality in two important works, the first novels which were written in Hebrew and Arabic. They are *'Ahabat Sion* (1853), written in Hebrew by Abraham Mapu in the framework of the *Haskalah* and *Zaynab. Manāẓir wa-ajlāq riḥīyya* (1914) by the Egyptian writer Husayn Haykal, written in the framework of the *Nahda*.

**Palabras clave:** Novela. Intertextualidad. Árabe. Hebreo.

**Key words:** Novel. Intertextuality. Arabic. Hebrew.

Partimos de la base de que un texto nunca brota de la nada y tampoco una reflexión tiene lugar casualmente, es necesario que haya una fuente de donde proceda la idea, aunque sea de origen lingüístico, porque al fin y al cabo todo es considerado un fenómeno colectivo en el que fermentan todo tipo de interferencias, inspiraciones e incluso plagios y robos.

Desde ese punto de partida se van asociando ideas para formar el conjunto de representaciones que caracterizan la presencia de la creación en un cierto género (en cualquier género literario), hecho que tiende a aportar al texto un mosaico de citas, alusiones y signos codificados más o

menos disfrazados. Tal proceso de integración de diversos textos en otro texto es denominado *intertextualidad* o *interdiscursividad*<sup>1</sup>.

Desde que se asoció al mundo de la crítica literaria dicho término, nunca dejó de suscitar polémicas en el círculo de los estudiosos de esta disciplina. Su función puede abarcar todos los terrenos, desde el uso normal de las citas hasta el plagio, en su sentido más negativo.

La teoría más conocida es la de Julia Kristeva, cuando contribuye a definir el complicado concepto de *intertextualidad* / *interdiscursividad* en su forma más evidente: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, cada texto es una absorción y transformación de otros textos”<sup>2</sup>. Estas influencias sobre el autor de una obra posterior pueden enriquecer la obra original con elementos que seguramente la llevarán a ser algo diferente. El proceso de influencia y de absorción implica que el creador, mientras ejerce su tarea, contempla y toma en cuenta (a veces inconscientemente) otros textos que orientan su labor, y hace una serie de combinaciones abriendo el mundo creativo en sus posibles dimensiones, precisamente como consecuencia del uso de textos diversos tomados directa o indirectamente de otros autores, de aquí que los textos nunca sean completamente individuales u originales de un autor<sup>3</sup>. Esta opinión, si no nos obliga a entrar en un pasadizo sin salida en cuanto a la determinación concreta del término *intertextualidad*, por lo menos nos conduce a constatar que aún no se puede dar una teoría exacta del concepto sino sólo aproximada.

No obstante, cuando Kristeva definió la intertextualidad como un proceso de acogida de citas o la presencia de textos (que serán anteriores) en otros nuevos, no partió de la nada sino que se sirvió del trabajo anticipado de un teórico anterior. Ante sus ojos estaba la teoría de Bajtin, al que se le atribuye la definición original del concepto, aun cuando éste no lo llama intertextualidad sino *dialogismo*, y considera que el texto novelesco es capaz de contener varios textos internos bordados en un estilo nuevo que tiende a hacer una mimesis de otros materiales literarios

1. L'intertextualité est la relation que le sujet d'énonciation met entre des textes que sont ainsi en dialogue entre eux, se recomposant entre eux à travers la culture du sujet. L'intertextualité implique qu'il n'y a pas de sens arrêté, mais que la sémantique d'un texte est une dynamique. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, Paris 1994, p. 255.

2. Kristeva, J., 1969, p.146.

3. Hatim, B.-Mason, T., 1995, p.163.

anteriores: “Cuando un hablante se apropia de la lengua -dice-, cuando la usa, no encuentra palabras nuevas para expresarse. Todas están llenas de las apreciaciones de otros hablantes, habitadas por sus voces”<sup>4</sup>.

Luego, con el fin de sustentar su perspectiva en lo que concierne a las interferencias de ideas, afirma que “la novela convive difícilmente con otros géneros. No se puede hablar de armonía alguna sobre la base de la limitación y la complementación recíprocas. La novela parodia otros géneros (precisamente en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye algunos géneros, incluye otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos”<sup>5</sup>. Dicho esto, las palabras de Bajtin nos remiten a un género que es capaz de abarcar cualquier otro género literario, parodiarlo, imitarlo o plagiarlo; no hay límites para la novela.

El problema esencial no es la inserción de citas más o menos literales, refranes, autocitas, poesía, textos sagrados, etc. sino la capacidad del autor para combinar tales referencias en un conjunto armónico con el fin de presentar al lector un espacio de creación coherente y acorde, que descartaría cualquier tipo de inserciones ilógicas o contradictorias.

Hay quien remonta la definición *intertextualidad* / *interdiscursividad* a tiempos más antiguos, concretamente al filósofo Martin Heidegger (1889-1976). Hamūda ‘Abd Al-Azīz descarta la referencia a Bajtin como el primer autor que se ocupó de este asunto y atribuye la definición del concepto *intertextualidad* a Heidegger; éste, con su filosofía interpretativa, considera cualquier nuevo texto como “intertexto” por la carga cultural que lleva en sí y que le remitiría a textos anteriores<sup>6</sup>.

Si admitimos esta última interpretación del concepto considerando que cada texto no es más que la recopilación continua de textos anteriores y que no tiene nada que ver con la creación, tendríamos que afirmar con el filósofo francés La Bruyère<sup>7</sup> la inexistencia de la creación literaria.

4. Bajtin, M. *La poétique de Dostoïevski*, 1963. París, ed. du Seuil. Cit. en Álvarez Sanagustín, A., 1986, p. 44.

5. Bajtin, M., 1989, p. 451.

6. ‘Abd al-‘Azīz, H., 2001, p. 451.

7. Jean La Bruyère, afirma que “hemos llegado rezagados y no nos queda más que depurar la cosecha literaria heredada de los antiguos”. Cfr. La Bruyère, Jean, *Les caractères*, I. *Pensée*, citado en Gunaymi Hilāl, M., s.d., p.34.

Esta teoría extremista nos llevaría seguramente a enfrentarnos con la teoría de Noam Chomsky, que se basa en la creatividad del *escritor / personaje*<sup>8</sup>. Si automáticamente se descartara cualquier tipo de creatividad, un autor se uniría de manera ingenua con el producto anterior y en consecuencia tendría reflejos negativos sobre la creatividad contemporánea.

Por otra parte, si el concepto de intertextualidad está relacionado preferentemente con el género narrativo, que es el único género en proceso de formación<sup>9</sup>, seguramente eso levantaría polémicas paralelamente a la teoría de la novela, que cada vez conoce corrientes nuevas.

Si la definición primera del concepto, como habíamos adelantado, fue la de Julia Kristeva, que intentó proyectar luces sobre el concepto multidimensional de la intertextualidad, veremos más adelante con Gerard Genette la significación exhaustiva que este teórico le confirió al término.

Continuando la labor de los precedentes, que aportaron valores importantes al concepto, Genette se ha sumado por su parte a aportar dimensiones más globales al término, empezando por su libro *Introduction a l'architexte*<sup>10</sup>. En este libro, enfocado al estudio de la poética del género novelesco, Genette se lanzó a explicitar el objetivo de la poética, que para él consiste en estudiar la arquitectura del texto, y se dedica en esta obra a distinguir entre los distintos géneros novelescos<sup>11</sup> que forman parte del nuevo texto en general.

Más adelante, Genette dedicó todo un libro<sup>12</sup> a explicar más estrictamente el fenómeno de la intertextualidad. Considera aquí la arquitectura del texto como una parte de la intertextualidad en sus varias dimensiones. Él llama en sentido amplio *transtextualidad* a la trascendencia de un texto. En *Palimpsestos*, Genette identifica cinco tipos de *transtextualidad*<sup>13</sup>:

8. Véase al-Dā'im, 1986, p.156.

9. Bajtin, M., 1989, p.453.

10. Genette, G., 1986.

11. Véase Yaqfīn, S., 1992, p.22.

12. Genette, G., 1989.

13. Id. pp. 10-14.

- *Intertextualidad*: La copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro: la cita, la alusión y en último término el plagio.
- *Paratextualidad*: referente a la relación, generalmente menos explícita y más distante: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, etc.
- *Metatextualidad*: es la relación- generalmente denominada “comentario”
- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso sin nombrarlo.
- *Architextualidad*: se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (título, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rosa*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc. que acompaña al título en la cubierta del libro, de pura pertenencia taxonómica).
- *Hipertextualidad*: se trata de la relación que une un texto B (*hipertexto*) a un texto anterior A (*hipotexto*) en el que se inserta, aun con ciertas transformaciones de sentido según su finalidad.

Todas estas definiciones en sus dimensiones más fragmentadas se interfieren entre sí dando lugar a numerosas interpretaciones muy complicadas de abarcar. En efecto, Genette intenta explicitar cada término derivado ubicándolo en su posición correspondiente y al mismo tiempo contribuyendo a interpretar, dentro de lo posible, cada término enunciado.

Por su parte, Álvarez Sanagustín, otro teórico, dará a conocer la intertextualidad según la fragmentación propia que consiste en la inserción de citas o alusiones procedentes de distintos textos. Su teoría en general no va a alejarse de los precedentes, sin embargo él intentará denominar la intertextualidad en términos diferentes, aunque a la hora de analizarlos (los términos) no vamos a ver gran diferencia.

Así, distingue tres dimensiones de la intertextualidad, que según él son importantes de destacar<sup>14</sup>:

- *Genérica*: cuando una obra, un poema, un fragmento textual mínimo, se pone en relación con otras obras, poemas y fragmentos que presentan similares condiciones estructurales y que parecen como realizaciones de un código común.

14. Álvarez Sanagustín, A., 1986, 45ss.

- *Específica*: cuando se trata de contenidos concretos que aluden al original y son directamente citados, aludidos o transformados, como versos escogidos, refranes, etc.<sup>15</sup>

- *Pragmática*: son los elementos que rodean al texto e imponen una dirección de lectura, una especie de contrato de recepción.

José Enrique Martínez Fernández en su libro *La intertextualidad literaria*<sup>16</sup> se dedica por completo al concepto de la intertextualidad y sus diferentes dimensiones, y aporta al concepto una nueva carga significativa que le lleva al mundo de la informática, que hoy día está introducido estrechamente en el mundo cultural. Este autor traslada el concepto al mundo de la electrónica, dedicando el capítulo cinco al *Hipertexto electrónico, Hipermedia e Intertextualidad*<sup>17</sup>.

El hecho de arrastrar el concepto al mundo de la electrónica seguramente suscitará polémicas en el ámbito de la crítica literaria (si no la ha suscitado ya), sin embargo, tal iniciativa espinosa no deja de encontrar hueco en el mundo de las letras debido a la proliferación del sistema monopólico electrónico.

Según Martínez Fernández<sup>18</sup>, el avance de los nuevos sistemas de conocimientos afectan a la tradición de “autor”, “lector”, “texto” y consecuentemente “intertextualidad”, hecho que abrió paso al mundo de nuevas derivaciones respecto al concepto.

Someramente, en cuatro páginas, procura conceptuar el nuevo término concediéndole fragmentaciones similares a las que hizo Genette con la intertextualidad. Habla de tipos como *Hyperdoc*, *Hyperties*, etc. sin sondear a fondo los nuevos conceptos, aunque no descartó, según mi opinión, la deliberada intención de dejar un gran paréntesis final abierto hacia el futuro de la intertextualidad.

Después de esas reflexiones sobre la intertextualidad, aunque de forma resumida, cabe plantear la siguiente pregunta: ¿cuál es el objetivo de este discutido término? La respuesta, supongo, quizás se halla en última instancia en la semántica.

Desde que Dios centuplicó la lengua de los humanos abocándolos a un abanico de múltiples lenguas -“ por ello se la denominó Babel, porque

15. Id. p.46.

16. Cfr. Martínez Fernández, J.E., 2001.

17. Id. p. 193.

18. Id. p. 193.

allí confundió (*balal*) Yahveh el habla de toda la tierra; y desde allí los dispersó Yahveh por la faz de la tierra entera” (Gn 11,9)- se generó el esfuerzo de dialogar con los demás para entender, dominar, parodiar u oprimir, según la intención y las circunstancias; se trata en general de una opción que pretende la transformación o asimilación de textos anteriores considerados *hipotextos* cuyos resultados se reflejarán en los *hipertextos*.

No obstante, a la hora de poner en práctica tales conceptos sobre las dos obras, *Zaynab* y *'Ahabat Sión* cabe destacar el problema que plantea la traducción de dichos textos al español. A la hora de convertir el texto árabe al español nos hemos enfrentado con un problema espinoso, que nos ha obligado a buscar traducciones legibles para el lector español, por lo que tuvimos que efectuar cambios lingüísticos que respetan el original y presentar por otro lado una traducción lo más fiel posible al texto original.

Tomando esas consideraciones en cuenta, hemos efectuado a veces traducciones libres, de palabras como son refranes o algunos versículos del Corán, con la finalidad de adaptarnos al máximo a la lengua española.

#### I. INTERTEXTUALIDAD EN ZAYNAB

*Zaynab* es una obra que contiene varios hipotextos fáciles de detectar por la manera sencilla de insertarlas que tiene Haykal. Como la mayoría de los escritores de la época de transición<sup>19</sup> que se fueron al extranjero para cultivarse en el saber occidental, Haykal se vio obligado a inspirarse en sus ídolos intelectuales, y por consiguiente se generó una época de imitaciones en la que dichos estudiantes se transformaron en plumas de *mimesis*, cuyas reproducciones se reflejaron en la literatura árabe durante mucho tiempo.

En la presente novela, considerada como el resultado de la influencia de la literatura francesa, se nota también la inserción de otros factores de influencia procedentes del patrimonio religioso islámico y árabe, que también tuvo bastante repercusión sobre la formación intelectual de Haykal, sobre todo si revisamos la cantidad de libros que publicó y cuyos temas están puramente basados en la historia del Islam.

Los *intertextos*, escasos, insertados de manera esparcida y desordenada en su novela, abarcan varios terrenos:

19. La época de transición empieza con la era de Muhammad 'Alī, considerado el padre espiritual de la transición árabe.

A) *Hipotextos procedentes del bagaje cultural árabe*: a) Citas coránicas exactas; b) Interpretaciones del Profeta (*Hadīz*); c) Inspiración en *Qāsim Amīn*.

En cada caso a veces son alusiones no literales que se reconocen o por el espíritu o por la lengua.

B) *Hipotextos procedentes de obras extranjeras*: *La Dama de las Camelias*.

C) *Otras modalidades de uso intertextual*: Proverbios o distintas referencias que pueden proceder del bagaje cultural árabe o de otras culturas.

La memoria de Haykal es rica en matices, durante toda la novela descubrimos su intento de incluir tanto el patrimonio antiguo como el contemporáneo; hay citas coránicas, interpretaciones del Profeta, proverbios árabes, y cartas similares a las que encontramos en *La Dama de las Camelias*<sup>20</sup> de Alexander Dumas hijo.

Haykal intenta combinar varias citas en un lenguaje iluminista que tiende a analizar el tiempo contemporáneo en función del tiempo acaecido. La novela le concede este espacio donde puede actuar de la manera que se le antoje, porque incluso el género novela tiende a ser, a pesar de su modernidad, un recipiente que engloba los géneros precedentes.

Veamos los diferentes casos de intertextualidad en la novela *Zaynab*:

A) *Hipotextos procedentes del bagaje cultural árabe*

a) Citas Coránicas:

Por lo que atañe a las citas coránicas, éstas son en general insertadas con el mismo significado en el texto fuente y en el texto destino, para reforzar el contexto mediante la presencia del texto sagrado, cuyo sentido tiende a provocar más presión sobre el lector; sin embargo Haykal hace cambios lingüísticos con respeto al texto coránico.

Ejemplos:

20. Dumas, A., 1994.

1. Texto de acogida (hipertexto): “Dios está con los pacientes”<sup>21</sup>.  
 Texto fuente (hipotexto): “¡Tened paciencia, que Alá está con los pacientes!” (Corán, *al-Anfāl*, v. 46).
2. Texto de acogida: “Ese día cada alma será recompensada por lo que ganó” (*Zaynab*, p. 143).  
 Texto fuente: “Ese día cada uno será retribuido según sus méritos” (Corán, *Gāfer*, v. 17).
3. Texto de acogida: “Dirás: sólo hay un único Dios” (*Zaynab*, 185).  
 Texto fuente “Di: “¡Él es Alá, Uno” (Corán, *al-Ijlās*, v. I).
4. Texto de acogida: “Donde desde las alturas el cielo quema las pieles” (*Zaynab*, p. 217).  
 Texto fuente: “Si piden socorro, se les socorrerá con un líquido como de metal fundido, que les abrasará el rostro” (Corán, *al-Kahf*, v. 29).
5. Texto de acogida: “El tiempo corría vertiginosamente” (*Zaynab*, p. 222).  
 Texto fuente: “Y el sol. Corre a una parada suya por decreto del poderoso, del omnisciente” (Corán, *Yā sīn*, v. 38). Cita empleada con el mismo sentido que en el Corán.
6. Texto de acogida: “Si acaso se destrozasen los pilares del cosmos y llegara el día del juicio, el día de las cuentas, si el Creador apareciera y se alzara hasta que el camino recto alcanzara el infierno, y si desde los palacios de los paraísos se oyeran los cantos de las hermosas mujeres” (*Zaynab*, p. 230).  
 Texto fuente: En estas palabras se nota obviamente la influencia lingüística coránica por la forma de tejer tal párrafo. No es posible encontrar un texto similar al pie de la letra en el hipotexto (Corán), sin embargo podemos confirmar el similar estilo inspirado en él. Además si vemos, para ejemplificar, el siguiente versículo del Corán observaremos la gran analogía existente entre ambos: “Cuando suceda el Acontecimiento, nadie podrá negarlo ¡Abatirá, exaltará! Cuando la tierra sufra una violencia sacudida y las montañas sean totalmente desmenuzadas, convirtiéndose en fino polvo disperso” (Corán, *al-Wāqi’a*, vv. 1-2-3-4-5-6).
7. Texto de acogida: “Cuando el nivel del agua disminuyó en la charca” (*Zaynab*, p. 277).

21. Haykal, M. H., 1992, *Zaynab (Manāzīr wa-ajlāq rifīyya)*. Ed. al-Ma’ārif, Egipto, p. 76. A partir de ahora se cita por la página de esta edición.

Texto fuente: “Y se dijo: “¡ traga, tierra, tu agua! ¡ escampa, cielo!” y el agua fue absorbida, se cumplió la orden y se pasó en el *chūdī* (Corán, *Hūd*, v. 44).

8. Texto de acogida: “Podía comer comida carente de vitaminas” (*Zaynab*, p. 68).

Textos fuente: “Comeréis, sí, de un árbol, del *Zaqqūm*” (Corán, *al-Wāqī’a*, v. 52); “El árbol de *Zaqqūm*”(Corán, *al-Dujān*, v. 43); “¿Es esto mejor como alojamiento o el árbol de *Zaqqūm*?” (Corán, *al-Sāffāt*, v. 62).

El término *Zaqqūm* tiene el mismo significado en el texto fuente que en el texto de acogida. Se trata de que únicamente los infieles irán al infierno donde comerán ese árbol de *Zaqqūm*, cuyo sabor malísimo será destinado especialmente a aumentar sus dolencias a causa de los pecados que han cometido sobre la faz de la tierra, y porque incluso, según dice la interpretación del Corán<sup>22</sup>, “los ricos aprovecharon intensamente sus riquezas durante su estancia sobre la tierra, se burlaban de los pobres y no les prestaban mayor cuidado ni tampoco a los preceptos que insistían sobre el cuidado de los más oprimidos ”.

Igualmente, los campesinos de Haykal en la novela viven una situación similar, sin embargo la viven en la tierra, no después de la muerte, por lo que el sentido coránico fue aplicado anticipadamente.

b) *Hadīz* ( Interpretación del Profeta):

- 1.Texto de acogida: “Casaos y tened muchos hijos, porque estaré orgulloso de vosotros ante las demás naciones en el día del Juicio Final” (*Zaynab*, p. 128).

Texto fuente: “Casaos y tened hijos, porque estaré orgulloso de vosotros ante las demás naciones, en el día del juicio”<sup>23</sup>.

Esta cita está usada por Haykal para criticar rigurosamente la mentalidad de su pueblo. Si el Profeta incitó a su pueblo que se casase y tuviera mucha descendencia con el fin de estar orgulloso ante las demás naciones en el día del juicio, eso no quiere decir interpretar el objetivo del Profeta de manera ignorante; es necesario, según Haykal, tener sabiduría para interpretar bien las palabras del Mensajero para que los

22. Véase Ibn Kafīr, *Tafsīr al-Qurān., al-waqī’a*, Tomo VIII. Ed. Al-Ša`ab, Egipto, p.15.

23. Al Gazālī., s. d., *Ihyāa ‘ulūm- al- Dīn*, Tomo II, Egipto, p.20.

resultados obtenidos sean positivos, y no incrementar la miseria del pueblo a través de tantos hijos que ni siquiera tendrán medios básicos para vivir.

c) Inspiración en Qāsim Amīn:

Qāsim Amīn : “La pasión que da valor a la vida consiste en que el ser humano debería ser una fuerza activa que dejara rastro eterno en el mundo” (*Zaynab*, p. 238).

Qāsim Amīn es uno de los principales promotores de la intelectualidad en el mundo árabe del siglo XX y uno de los que marcaron huellas bastante trascendentes en la cultura oriental. Su famosa obra *La liberación de la mujer* tuvo que pasar por varios problemas frente a los opositores, que criticaron rigurosamente su pretensión de difundir unas ideas extravagantes concernientes a la situación social de la mujer en aquellos momentos<sup>24</sup>.

Las ideas renovadoras de Qāsim influyeron en Haykal por la manera de tratar el tema de la mujer que era su cuestión preferida, por eso veremos que Haykal no duda en citar una frase completa de su entrañable maestro e incluso nombrarle claramente en la novela.

Dice Tāhā ‘Imrān Wādī<sup>25</sup> a propósito de la fuerte relación de Haykal con Qāsim:

“Él (Haykal) recuerda que paginó su libro “La liberación de la mujer” junto con las críticas durante sus estudios de Derecho, luego leyó los recursos de Qāsim que justificaba sus motivos y rechazaba los argumentos de sus opositores en su libro sobre la nueva mujer<sup>26</sup>, entonces se convenció (Haykal) de que el hombre tenía razón”.

No obstante, esa admiración aparece más clara en los libros que Haykal publicó más adelante, sin que tuviera el honor de encontrarse personalmente con él<sup>27</sup>.

24. ‘ Imāra, M., 1989, pp.70-71.

25. Wādī, T. ‘I. 1969, p. 43.

26. Amin,, Q., 2000.

27. Wādī, T. ‘I. 1969, p. 41.

B) *Hipotextos procedentes de obras extranjeras: La Dama de las Camelias*<sup>28</sup>

Haykal fue un gran admirador de la novela francesa, y entre sus favoritas se encontraba la de Alejandro Dumas (*La Dama de las Camelias*) que le inspiró para componer una obra similar en cuanto a su estructura general, aunque Haykal llevó a cabo varios cambios para que se adaptara a la mentalidad árabe y fuera aceptada en un ambiente conservador, que no iba tolerar de ninguna manera la implicación de una cortesana en el argumento.

Uno de los elementos estructurales tomados, según parece, de la obra francesa es la recurrencia a una relación epistolar.

La estructura de la carta es, entre otros, un componente donde se observa claramente la influencia de la obra de Dumas en *Zaynab*.

Este proceso intertextual se adscribe a la llamada intertextualidad *genérica*, que consiste en que una obra, un poema, o incluso un fragmento textual mínimo, se pone en relación con otras obras, poemas y fragmentos que presentan similares condiciones estructurales<sup>29</sup>. En realidad, la teoría de Álvarez Sanagustín se cumple perfectamente con respecto a la estructura epistolar en *Zaynab* en comparación con la obra de Dumas.

La estructura epistolar en ambas novelas presenta dos tipos de valores:

\* *Constantes*:

- Carta de uno de los enamorados al otro.
- Enunciación de los mismos problemas sufridos por los remitentes.
- Imposibilidad de solución alguna.
- Uso deliberado de la técnica de las cartas para la transmisión de ideas no expuestas o detalladas a través del transcurso de la novela.

\* *Variables*:

- La correspondencia epistolar no tiene lugar entre la pareja protagonista en *Zaynab* (Zaynab, considerada el personaje esencial en la novela, no se comunica por carta con Hāmid, sino que éste intercambia cartas con Azīza, un personaje secundario que el autor necesita para insistir en lo inhumano de la situación de la mujer).

28. Dumas, A., 1994.

29. Álvarez Sanagustín, A., 1986, p.45.

- Intercambio de cartas con el padre de Hāmid (Hāmid dirige cartas a su padre explicándole determinados motivos de su fuga de la casa).
- En la *Dama de las Camelias* las cartas sólo parten de Margarita.

En primer lugar veremos la función de las cartas en *Zaynab*. Dentro de la acción de la novela el autor usa las cartas para transmitir una serie de mensajes que tienden a proporcionar a Hāmid un canal de contacto con el otro, y a Azīza (que está prácticamente como presa) un canal de contacto con el mundo exterior, que no permitía en tales circunstancias que la mujer tuviera voz independiente.

El recurso de las cartas es un factor muy importante para informar a los que están fuera de la situación desesperante que padecen los personajes (el caso de Azīza), y es un medio útil a Hāmid para transmitir sus deseos a Azīza e incluso transferir sus contrariedades a su padre, que quedará perplejo ante la situación de su hijo/Haykal. A través de este mensaje/elocución plagado de ideología, confirmamos que la pasividad con que el padre recibe las cartas no es más que una situación símbolo de la impotencia de la generación de los padres para arreglar situaciones provocadas por las novedades surgidas en la sociedad, en tanto que el planteamiento de los problemas en las cartas serían interrogantes que la joven generación se plantea y debería resolver si desea forjarse una nueva mentalidad.

En cuanto a *Zaynab*, las cartas no serán nada más que un factor añadido a sus angustias. Las cartas serán pues un recurso del autor con una triple función: a) abrir un espacio suficiente para intercalar los pensamientos y las ideas que trata de comunicar; b) conceder un margen de libertad a la mujer mediante la expresión personal, y, por delegación, a todo el colectivo femenino; c) en tercer lugar un medio de expresar el fatal destino de la romántica *Zaynab*. En realidad se trata de un pleito colectivo de cuyo ambiente el autor tiende a hacer participar al lector en un proceso de evaluación conjunta, e incluso enviarle el mensaje sobre los temas que le interesan.

Así, tras una crisis por el encuentro no realizado con Azīza, llega al final a la idea de las cartas a través de la criada de la casa, aunque cabe el riesgo de que el hecho sea divulgado y se le desprecie después entre la gente de su pueblo, que no respeta este honrado sentimiento.

Tras un largo período de esperanza aparece la primera carta, que resume todo lo escondido en el interior de Hāmid. Una carta plagada de pasión de amor y de deseo de vencer la dificultad que impide un posible encuentro:

“Querida:

Pongo entre tus manos lo que me queda de esperanza, y a ti te dejo la última palabra para realizarla con el fin de ofrecer a mi vida la felicidad, o en caso negativo, la miseria. Entre tus manos tienes un alma a tu servicio, con una palabra puedes pues empujarla si quieres al mundo de la satisfacción o arrojarla al infierno de la desgracia... un alma que se mueve entre esperanzas y dolores y que quiere salir de su largo letargo a la vigilia; podrías hacerle disfrutar esperanzas o que permanezca sufriendo dolores.

¡Sí, amor mío! Cuántas noches me pasé junto a tu generosa imagen que me miraba, sonriéndome y abrazándome; pasábamos la noche felices. Cuando me dejabas yo decía ¿Tendré una hora durante el día para disfrutar de estas imaginaciones? ¿Quién sabe? ¿Soy tuyo?

Corrían largos meses, mientras yo esperaba aquel deseado día para sentarnos solos, codo a codo. Te quiero Azīza, pero soy un desgraciado infeliz.

¿Te cuento los sufrimientos que he padecido por tu amor? ¿Te describo el latido del alma y los vaivenes del corazón? ¿Te recuerdo los viejos días cuando éramos niños, siempre juntos...? ¡Heme aquí estos días en los que no puedo alcanzar lo que alcanzaba durante la infancia!

Estoy a la espera de tu palabra, ya sabes el amargor que provoca la espera. Con mi amor y lealtad”. Hāmid (*Zaynab*, p. 182).

Este tono romántico refleja el eco del autor mismo en crisis sentimental (en numerosos momentos el escritor habla a través de Hāmid). En todo caso es la revelación de una verdad que rebasa la intimidad y tiende a revelarla en público. Él describe su crisis en primera persona, lo que implica una complicidad con el lector, y paralelamente le plantea varias preguntas que son signos de perplejidad y de inseguridad sobre la respuesta esperada.

A continuación la respuesta será igual de elocuente que la de Hāmid, aunque sabemos la incapacidad de la joven Azīza para redactar cartas de similar oratoria; sin embargo, la voz del autor, que compuso la carta de Hāmid, es la misma aquí también al describir la situación de las mujeres dentro de su reclusión, comparándola a una enfermedad crónica difícil de curar:

“Sólo Dios sabe la amarga existencia que soportamos obligatoriamente; luego nos acostumbramos poco a poco tal como el paciente se acostumbra a la cama y a la enfermedad” (*Zaynab*, p. 192).

La carta enviada a Hāmid por parte de Azīza revela la vida inauténtica en que vivían las mujeres, llena de anhelos y proyectos imaginarios, y a la vez será una indirecta petición de socorro expresada en primera persona del plural, como incluyendo a todo el colectivo femenino: “Estamos en la oscuridad disfrutando de imágenes inexistentes” (*Zaynab*, p. 199).

En estos personajes se registra un discurso patente dirigido al lector denotando la imposibilidad de experimentar, por lo menos en ese momento, un cambio reformista de esa situación, a pesar de los intentos que el autor realiza para mentalizar a la sociedad al respecto.

Después de la frustración Hāmid decide dejarlo todo, y para hacer el drama más convincente Haykal utiliza el estilo directo a través de otra carta para resumir toda la experiencia (*Zaynab*, pp. 248-249) y esquematizar los posibles errores del pensamiento colectivo, que es difícil de reformar. Su viaje es parecido al viaje de Amnón en *'Ahabat Sión*, que emprenden un camino hacia la propia maduración personal y para adquirir experiencia necesaria para la vuelta<sup>30</sup>. Tal estilo directo, donde no queda la más mínima señal de la intervención del autor, va precedida de una intromisión “descarada” de éste, una transgresión a nivel de narración: “hasta aquí me disculpo a mí mismo ante el lector de contar lo que dijeron exactamente” (*Zaynab*, p. 80). El autor revela claramente sus intervenciones, por lo que rompe lo imaginario del mundo de la novela,

30. La vuelta tendrá lugar más tarde en una nueva novela, *Así nació*, donde intentó conceder a la mujer lo que no pudo en la actual obra.

introduce el mundo de la realidad y hace involuntariamente que su labor salga más real y convincente aunque el estilo literario resulte un tanto anticuado.

En otro lugar de la narración lejos de tal diálogo epistolar, donde se abrió un espacio bilateral para deliberaciones, veremos que en cuanto a Zaynab la carta no hace más que incrementar la infelicidad. La carta enviada por Ibrāhīm (*Zaynab*, p. 280), el verdadero amor de Zaynab, también será aprovechada por el autor para dedicarse, en una tarea de retrospectiva panorámica, a contar la situación en la delegación militar. La crítica al cuerpo militar es muy fuerte, sin embargo se hace constar que hay una mínima concesión a los reclutas, como por ejemplo la posibilidad de recibir y enviar cartas. Ya antes había tratado el problema del reclutamiento para el servicio militar, donde había una verdadera explotación: los ricos pagaban a los funcionarios para que los pobres les sustituyeran en las duras tareas militares.

En una palabra, Haykal usa las cartas no sólo como recurso literario, sino para transmitir más directa y expresivamente un discurso determinado relacionado con los aires de renovación que él deseaba para su pueblo.

Pero la intertextualidad con respecto a la novela de Alejandro Dumas no se reduce al recurso de las cartas, sino que también la encontramos en el mismo argumento de la obra.

*La Dama de las Camelias* y *Zaynab* comparten unos valores constantes:

- Una pareja de amantes con un amor imposible.
- Intervención de los padres de uno de ellos para impedir esa unión.
- Falta de firmeza de carácter y de resolución en el hombre.
- Los protagonistas aceptan la situación.
- Tristeza de la mujer hasta la muerte (por tuberculosis).

Sin embargo, Haykal no plagia aunque se haya inspirado en la obra de Dumas, y así encontramos en *Zaynab* una serie de *variables* con respecto a la obra francesa:

a) El amor es imposible en *La Dama de las Camelias* no sólo porque el joven es de más alto nivel social que Margarita, sino también porque ésta

ha sido una cortesana, y según los criterios burgueses de la época, ese hecho la inhabilitaba para acceder a un matrimonio honorable.

En el caso de *Zaynab* el amor es imposible por una cuestión social y tradicional: los padres de la joven conciertan su matrimonio con Hasán, que es de posición más acomodada que Ibrāhīm. Por lo demás, no hay ninguna tacha moral en el amado de Zaynab.

b) En la obra francesa los protagonistas son amantes, en la egipcia no, se aman pero nunca han llegado a una situación de intimidad.

c) En *La Dama de las Camelias* la persona rechazada es la mujer. En *Zaynab* la persona ignorada es Ibrāhīm. *Ignorado*, no rechazado.

d) La actitud interna de Margarita es distinta de la de Zaynab. Se trata de una mujer de mundo que al fin se ha enamorado profundamente. Por el bien del hombre que ama se resigna estoicamente a perderlo aun a costa de su propio sacrificio. Zaynab en cambio es una muchacha muy joven, se enamora de Ibrāhīm y *nunca* se resigna a perderlo. No puede hacer nada para cambiar las cosas, pero en todo momento subsiste una gran rebeldía interior que al fin estalla ante su madre cuando se encuentra a punto de morir:

“Moriré pronto y todo será por vuestra culpa. Estuve llorando y suplicándote, madre, que no quería casarme; tú me decías que todos los padres casaban a sus hijas sin su autorización, luego se volverían como la miel con sus esposos. Aquí estoy con mi esposo, como la miel, no me he quejado de nada [...] pero moriré, madre. Mi testamento es que cuando pretendáis casar a alguna de mis hermanas no lo hagáis por la fuerza, porque sería un crimen” (*Zaynab*, p. 305).

e) También la actitud de los padres que obligan es diferente. En la novela de Dumas los padres del joven manifiestan una abierta hostilidad hacia la protagonista. Los padres de Zaynab en cambio aprecian a Ibrāhīm pero no se les ocurrió casar a su hija con él. Tal vez si él no hubiera sido tan tímido e inseguro podría haber conseguido a Zaynab.

Siguiendo a Genette en lo referente a los procedimientos transformacionales usados por Haykal, encontramos aquí una deliberada transposición temática<sup>31</sup>. A pesar de las analogías en su estructura

31. Genette, G., 1989, p. 263.

argumental, se ha transformado el sentido en cuanto al mensaje ideológico o a la crítica que los respectivos autores tratan de hacer.

Tal vez Dumas intentó poner en evidencia la hipocresía de la alta clase social francesa, de la imposición de sus valores burgueses, la implacable rigidez para mantener inalterada la escala social. Eso trae como consecuencia última el fracaso del amor de la pareja y la muerte de Margarita.

En el caso de Haykal no son los valores burgueses, sino los valores atribuidos a una rígida tradición que permite concertar matrimonios sin la aceptación de los jóvenes. El resultado es el mismo: la no realización del amor de la pareja y la muerte de Zaynab.

Haykal adivinó el mismo grado de esclavitud en ambas sociedades.

Naturalmente encontramos la transposición espacial que cabía esperar (Francia-Egipto), pero este aspecto me parece obvio y poco relevante.

### C) *Otras modalidades de uso intertextual*

Desde otro punto de vista encontramos algunas referencias difíciles de clasificar. No se trata de citas sino de alusiones y proverbios que Haykal utiliza a su manera y cuya fuente es confusa. En este caso hemos de referirnos a lo que Alejandro Cioranescu llama *relaciones de circulación*, es decir, un tema, o motivo, o dicho, o alusión circula en un tiempo y espacio determinados, se van repitiendo y el autor los conoce sin que probablemente sepa el origen de ellos<sup>32</sup>. En Zaynab encontramos los siguientes:

1. “Empezó a ofrecer actas de perdón a los pobres, que creían que para quien carece de protector, Satán es su protector” (*Zaynab*, p. 242).

Esta cita, que no tiene nada que ver con los preceptos islámicos, tal vez le llegó al autor mediante la circulación de tradiciones procedentes de otras culturas. Prácticamente los que “cogen actas de perdón” son los cristianos católicos que habitualmente se dirigen a las iglesias para confesar sus pecados y conseguir así el perdón de Dios.

2. “Satán, que sedujo a Eva, tiene poderío sobre sus hijas” (*Zaynab*, p. 200).

Esta afirmación procede de la Biblia, no del Corán.

Texto fuente en la Biblia: “Viendo, pues, la mujer que el árbol era bueno de comer, y un deleite a los ojos, y que era el árbol apetecible para lograr

32. Cioranescu, A 1964, pp. 74-75.

inteligencia tomó de su fruto y comió, haciendo también copartícipe a su marido, el cual comió” (Gn 3,1-6).

En el Corán sólo se dice: “Pero el demonio les hizo caer, perdiéndolos, y les sacó del estado en que estaban” (Corán., La Vaca, V, 36)<sup>33</sup>.

En cuanto a la mujer, si fue ella quien sedujo a Adán o no, se detecta la diferencia entre los dos libros sagrados; mientras que la Biblia determina los cómplices que participaron en la desobediencia y Eva fue la principal, el Corán acusa como único conspirador a Satán, y ambos pecaron, no fue precisamente la mujer la instigadora.

3. “Ya que su estatura media, junto con su apariencia bien morena y sus ojos penetrantes y atractivos, le daban el aspecto de los héroes de los viejos tiempos (como Antara o Abī Zaid)” (*Zaynab*, p. 67).

El hecho de presentar el nombre de estos dos personajes, *Antara* y *Abī Zaid*, en la obra no es una simple alusión a dos personajes que tienen connotaciones muy arraigadas en la mentalidad colectiva de los árabes, sino que tales hombres, considerados héroes de gran prestigio, son para la mayoría de los árabes un símbolo de la rebeldía y la resistencia perdidas en la actualidad (es decir, en la época de Haykal).

Al remitirse al contexto donde se aludía a ambos héroes de los tiempos pasados, se nota una especie de aguda añoranza y un deseo implícito de la vuelta de aquellos símbolos que remiten a épocas de hazañas y orgullo. Sin embargo, junto a la nostalgia, ya que parece imposible que puedan reencarnarse, por lo menos el autor considera que si en la sociedad presente se pudieran procrear tipos de tales cualidades, seguramente contribuirían al resurgimiento de una sociedad devastada por todo tipo de errores sumamente difíciles de remediar.

Se trata en realidad de presentar dos tiempos diferentes y hacer dialogismo entre ambos a pesar del largo tiempo que les separa; un tiempo que se remonta hasta los días en que vivieron dichos personajes míticos y otro tiempo en el que las mujeres dejaron de engendrar prototipos similares.

Una nota más que merece tenerse en cuenta aquí es la imagen dada por Haykal a estos personajes míticos, al comparar la imagen de Hasán con ellos. En realidad no se sabe exactamente cómo era el aspecto físico

33. Hay que tener en cuenta que el Corán nunca llama por su nombre a Eva « *Hawwāh* », sino “su esposa” refiriéndose a Adán.

de las figuras de *Antara* y de *Abī Zaid*, sin embargo la influencia que poseían incitó a Haykal a conceder a sus héroes una belleza imaginaria equivalente a su imagen interior.

La imagen del mítico *Antara* (el guerrero-poeta del que se comentaban hazañas casi imposibles de creer por la fuerza y valentía que tenía) en general está configurada con la misma carga mítica que posee Homero, autor de las famosas obras épicas *La Ilíada* y *La Odisea*<sup>34</sup>, pues los dos eran poetas que darían lugar a leyendas donde caben todo tipo de elementos maravillosos dirigidos a la mentalidad colectiva.

El otro héroe es *Abī Zaid Al-Hilālī*, que pertenecía a la tribu de los *Hilalíes*<sup>35</sup>. Este héroe, presente en la novela a través la memoria de Haykal, está adornado con atributos adquiridos a través de la historia. Su existencia representa el dilema de la verdad frente a la discriminación, la justicia contra la injusticia. Esta épica de origen árabe arraigó en la mentalidad colectiva creando el mito de la resistencia y simbolizando las cualidades que caracterizan al pueblo árabe. Haykal evoca con anhelo al héroe que salvaría al pueblo árabe de sus opresores para llevarlo a un rango digno de su espléndido pasado.

4. “Por el amor del profeta y de Zamzam” (*Zaynab*, p. 196)<sup>36</sup>.

Este sagrado pozo situado en la Meca es considerado el pozo más célebre en el mundo musulmán. Todos los que van a peregrinar a La Meca deben beber de su agua, que también tiene una historia digna de contar.

En esta misma línea hay que citar *los proverbios o refranes*. En los refranes, según dice Rosa María Ruiz Moreno, caben todo tipo de experiencias y sentimientos humanos<sup>37</sup>, que reflejarían de un modo u otro la civilización colectiva heredada y transmitida de generación en generación. A través del proverbio se intuía, según la cronología de éste, la forma en que convivía el grupo de una entidad determinada.

34. Cfr. Gil, L., 1963, pp. 19-20.

35. Cfr. Ibn Khaldun, 1968, p. 763.

36. Zamzam podría tener muchas explicaciones, sin embargo siempre al pronunciar *Zamzam* el pensamiento colectivo musulmán se remonta al célebre pozo de La Meca. Las historias relacionan el origen del pozo con la historia de Abraham el Profeta. El mensajero *Azrael* lo excavó para salvar a Hagar y a su hijo Ismael que estaban a punto de morir de sed. En cualquier caso, Zamzam era objeto de sacralidad desde tiempos muy remotos. Cfr. *Encyclopedia Islamica*. Tomo 15, p. 410. Cfr. *Ibn Khaldun*, 1968. Tomo II, p. 724.

37. Ruiz Moreno, R., 1998, p. 21.

Entre las entidades colectivas que usaron abundantemente los proverbios en su vida cotidiana se encuentran los árabes, los cuales disponen de un diccionario riquísimo de proverbios y refranes que muestran su manera de asimilar la vida y manifiestan implícitamente la estructura de su pensamiento.

La importancia del refrán en la vida de los pueblos y su papel relevante en la vida egipcia en concreto, incitó a Haykal a citar en su novela algunos refranes que podrían tener gran carga alusiva referente a temas determinados:

5. “Luego regresaba sin resultado”<sup>38</sup>.

Este proverbio, como está indicado textualmente en la versión árabe de la novela *Zaynab* menciona el nombre de un tal “*Hunayn*”, que era un hombre que fue a resolver sus asuntos y volvió fracasado al no cumplir su tarea, excepto con unos zapatos sin valor. Este acontecimiento se difundió en la mentalidad colectiva árabe como signo de fracaso y derrota<sup>39</sup>.

6. “Mal de muchos consuelo de tontos”

Literalmente en el texto árabe es:

والمصيبة ان نعم تهن

que creemos que corresponde a esa expresión española, por lo que traducimos de este modo.

El refrán que, como hemos dicho, constituye un discurso plagado de símbolos no deja de ejercer un tipo de transmisión que contribuye a avivar la mentalidad colectiva y enfocarla hacia un determinado tema. Conociendo la situación en que vivía su pueblo, Haykal aprovecha la ocasión para ampliarla a una situación que posiblemente engloba a todos los árabes. En realidad no se puede paliar el sufrimiento sólo porque muchos participen de la desgracia. Se trata de alguna manera de hacer que parezca menor la gravedad de la situación de decadencia por medio de esta especie de “tranquilizante”.

38. Así en *Zaynab* p., 249.

39. Véase Ibn Manzūr, s.d., *Lisān al-‘arab*. Tomo 13, Beirut, p.133; al-Maydānī, 1972, *Majma‘a al- amtāl*. Tomo I, Lebanon, pp. 296-297.

## II. INTERTEXTUALIDAD EN 'AHABAT SIÓN

Por lo que atañe a la intertextualidad en la novela de Mapu, cabe destacar en primer lugar que su obra constituye un mosaico de citas procedentes del texto bíblico, eterna fuente de inspiración literaria y artística desde hace muchos siglos para tantos, por no decir todos, los grandes ingenios, y, ante todo, para Israel<sup>40</sup>.

La obra de Mapu contiene una serie de inserciones de textos procedentes en su totalidad del libro sagrado como decíamos, por lo que la Biblia se convierte en un gran *hipotexto*<sup>41</sup>, mientras que la obra completa *'Ahabat Sión* se puede considerar toda ella como un *hipertexto*.

*'Ahabat Sión* es, desde el principio hasta el final, una acumulación de citas bíblicas manipuladas de diferentes formas, que satisface el deseo del escritor en la configuración de la forma que él desea con el fin de transmitir su mensaje y a la vez de construir una acción narrativa moderna. Así, Mapu maneja el texto fuente de diferentes formas<sup>42</sup> usando la técnica intertextual, aunque estamos seguros de que tal término y tal técnica no eran teóricamente un objetivo de Mapu, simplemente porque esos conceptos aún no habían sido madurados por la crítica<sup>43</sup>.

Como es sabido, la especial construcción del texto novelesco, abierto por completo a la creación artística, permite todo tipo de invenciones y adiciones, a veces no conocidas, que sorprenden incesantemente a la crítica y permiten al escritor diseñar su texto de la forma en que desee; así, el texto constituye un conjunto de discursos polivalentes llenos de mensajes codificados. En el caso de la obra de Mapu nos da la sensación de que su texto no es más que un juego<sup>44</sup> en el que mezcló historias del Antiguo Testamento. Al mismo tiempo podemos considerar el texto de *'Ahabat Sión* como todo un hipertexto si tomamos en cuenta el papel del héroe *Amnon* y de los demás protagonistas y su relación con la historia del rey David y su familia. Se trata de una derivación y una recreación del texto sagrado contenido en el libro Primero de Samuel.

40. Gonzalo Maeso, D., 1976, pp.15-16.

41. Véase Genette, G, 1989, pp. 9-20.

42. Sobre los modos de manejar los intertextos véase Miftāh, M., p. 19.

43. El término intertextualidad fue propuesto por Julia Kristeva en uno de sus ensayos (1967, p. 146), como afirmábamos anteriormente.

44. Ducrot, O., 1972, p. 5.

Nos encontramos así ante un juego de *interdiscursividad*, donde el sentido de la palabra se cambia según la intención del escritor, que trata de usar su propio estilo pero gracias a las posibilidades que le proporciona la lengua, que es en este caso la lengua hebrea.

En efecto, Mapu pondrá en marcha la capacidad, perdida a través del tiempo, de la lengua hebrea preparándola a afrontar los desafíos de la modernidad, tratando de que sus contemporáneos le imiten con la finalidad de enriquecer las letras hebreas.

Mapu mantiene el estilo general sin infringir las ideas del libro sagrado, pero efectúa cambios enormes a la hora de expresarse en su estilo, que como veremos está condicionado por su propia ideología. Esa ideología se manifiesta en la tendencia renovadora de Mapu mediante la discusión continua y la vituperación implícita de las malas conductas de los hombres de Dios, a los que muestra como hipócritas que en el fondo desprecian a la gente sencilla y la oprimen y que siguen fieles a la tradición antigua a pesar de que el mundo ya ha cambiado, por lo que – piensa él- nosotros también debemos cambiar para adaptarnos a la modernidad.

Efectivamente, Mapu defiende mediante su creación literaria la posición de un ilustrado (*maskil*) que había percibido la existencia de otras culturas cuando aún era estudiante, hecho que hizo nacer en él un ansioso deseo de poner en marcha el primer paso del cambio en la narrativa de ficción. No obstante, como observamos en la novela, será algo muy difícil de conseguir en la práctica, ya que necesita recurrir repetidamente a fragmentos sacados del Antiguo Testamento y de su fondo cultural religioso-rabínico, aunque esto último de una manera implícita, ya que ningún *maskil* de su época admitiría influencias posteriores a la Biblia<sup>45</sup>.

Así, el escritor va usando en su novela varios estratos sociohistóricos que parecen corresponderse a distintas épocas. Ya hemos señalado las referentes al Antiguo Testamento y a la historia del rey David.

45. La Haškalah fue un movimiento de retorno a los orígenes, a las fuentes de la Escritura, saltando por encima de dieciocho siglos de cultura hebrea (rabínica, medieval etc.). Se trataba de ignorar toda la cultura hebrea surgida de la diáspora, sin embargo los mismos *maskilim* no se podían ver libres de esos estratos de su formación.

Alicia Ramos en su obra<sup>46</sup> sugiere otra etapa que guarda un paralelismo con los personajes de la novela: la época del Segundo Templo (s. I), y lo explica así:

-El personaje Sitrí de la novela sería un equivalente de la clase farisea de la época del 2º Templo, los estudiosos, los esclarecidos, y a la vez de la clase de los *maskilim* (ilustrados) de la época del escritor.

-El personaje Yedidiah sería el equivalente de la buena gente, pero a la vez ingenua e inculta de la época de la *Haškalah*, la misma que los *'Am ha- 'Ares* de la época antigua.

-La clase sacerdotal que aparece en *'Ahabat Sión*, que se lleva la mayor parte de las críticas, sería la equivalente a los saduceos del 2º Templo y a la vez el *stablishment* rabínico de las comunidades judías europeas de la época de Mapu.

Estos tres estratos le sirven al autor para criticar las actitudes de su tiempo a la luz de las actitudes del judaísmo de la época rabínica, señalando que después de diecinueve siglos los judíos siguen con las mismas costumbres y los mismos defectos sin haber cambiado nada. Es por lo tanto necesario un cambio.

Es posible que esta opinión de A. Ramos responda a la realidad del autor, ya que, como buen judío de su época, poseía una sólida formación religiosa talmúdica. Sin embargo resulta curioso que no usa como hipotextos ningún elemento del Talmud ni de los escritos rabínicos, ni de la lengua hebrea rabínica, sino sólo bíblicos. Esto quiere decir que militaba fielmente en la ideología de la *Haškalah*.

Mapu superó con éxito la prueba, el lector no siente ninguna discordancia entre los diversos elementos utilizados, pues los usa magistralmente sin deconstruir la unidad orgánica de la novela, quizá fue por su capacidad de usar cada estilo en su momento descartando la intervención del *yo-escritor* (cosa que sí hizo Haykal y es quizá una de las más serias limitaciones de *Zaynab*).

Por otra parte, vemos que Mapu no se conformó con usar sólo el estilo narrativo, sino que pasó a usar el estilo poético en varias ocasiones, donde se expresa líricamente por boca del personaje Amnón, por ejemplo en fragmentos como éste, de fuertes resonancias bíblicas de Proverbios, Salmos y Cantar de los Cantares:

46. Ramos González, A., 1996, p. 286.

Tus deleites, Señor, son preciosos para el príncipe y para el pobre,  
 no son como ellos los deleites humanos.  
 Por éstos los príncipes son reconocidos ante los pobres,  
 vanidades son, en el polvo tienen su fundamento.  
 Para los pobres y para los príncipes brilla un sol de justicia.  
 Juntos todos ellos gozan de los encantos de la primavera.  
 El espíritu de Dios se derramó en mis praderas,  
 pues alegría y clamor hay en sus contornos.  
 El tumulto de la ciudad reparte Dios a los que miran,  
 viene la primavera y sus almas en él (el tumulto) aflige,  
 pero por nosotros, en las aldeas, en las praderas de los pastores  
 y por sus delicias, se alegran.  
 Hermosa diadema de piedras preciosas  
 usan en sus cabezas el señor y la dama,  
 las azucenas de los valles son para el pastor corona  
 que pone en la cabeza de su elegida amada.<sup>47</sup>

En cuanto al uso de las referencias bíblicas, vemos diferentes usos de las citas, y constatamos que Mapu no usó los hipotextos de la misma forma que Haykal. Éste último se limitó a citar el Corán de la forma que ya hemos visto, sin efectuar cambios en el sentido coránico, mientras que Mapu se sintió libre respecto al texto sagrado, tratando de imprimir sus preferencias estilísticas a la hora de citar.

Estas referencias, a pesar de su exceso, están intercaladas en los lugares correctos, y usadas de diferente forma según los casos.

En su estudio sobre *Ahabat Sión*, Ramos González detecta las siguientes modalidades de uso de citas bíblicas<sup>48</sup>:

- a) Citas literales empleadas con la misma función que en el texto bíblico y citas no literales que recogen el sentido expresado por el texto bíblico: En este apartado la autora recoge más de mil referencias, repartidas a lo largo de los veintinueve capítulos de la novela.
- b) Citas empleadas en un contexto distinto del bíblico: Son menos numerosas, la autora señala siete casos.

47. Ramos González, A., 1996, p. 40. Ver también pp. 66-72-91-212-213.

48. Id. p. 322 ss.

Ejemplo: La palabra *herem* (lit. “cosa sagrada” o “cosa proscrita”) supone un anatema declarado sobre algo o alguien en virtud de un mandato divino. En la novela de Mapu es un personaje (Naamá) quien es acusada de lanzar una maldición (*herem*) contra su rival Jaguit por odio.

c) Citas que fuerzan el contexto en su presencia.

En algún caso hay citas en las que hay que sobreentender algunas palabras para que la referencia tenga sentido, como la referente a Isaías 30,20 en el capítulo IV de *Ahabat Sión*. Sólo hay una cita de este tipo.

d) Citas en las que se producen cambios lingüísticos con respecto al texto bíblico: Se han detectado ocho.

Ejemplo: la cita de I Reyes 12,28-29 que aparece en el capítulo III de la novela está usada con variantes lingüísticas, ya que en el texto bíblico aparece la expresión *'egle zahab* (becerros de oro). Abraham Mapu usa la misma expresión en el mismo contexto pero en la forma femenina (*'eglot zahab*), empleando la expresión que de otra forma aparece en Oseas 10,5 (*le-'eglot bet `awen...*).

e) Citas que se emplean con una función opuesta a la del texto bíblico: en este caso se consignan dos.

Ejemplo: En el capítulo VII de *Ahabat Sión* se usa la expresión de Amós 4,1 (“Escuchad esta palabra, *vacas de Basán*, que estáis en las montañas de Samaría, que oprimís a los débiles, que aplastáis a los pobres...”). En el contexto bíblico la expresión “vacas de Basán” dirigida a las mujeres de Samaría, es altamente negativa.

Mapu usa esa expresión como un cumplido, refiriéndose a las hermosas y puras mujeres de los campesinos: “Sus mujeres ... de buen ver y saludables como vacas de Basán ...”

f) Citas con doble uso: una sola.

La referencia de Isaías 56,5 *yad wa-shem* se usa en el capítulo XII de la novela en el mismo sentido que en el texto bíblico: monumento, memorial.

En el capítulo XVII se le da un sentido completamente literal: Jananael pide a Amnón que se comprometa con Tamar, toma al joven de la mano y le dice a ella: “Tamar, hija mía, dale *mano* y *nombre* a tu elegido” (en el sentido de compromiso matrimonial y a la vez, por ese compromiso, que le dé nombre familiar, ya que Amnón es de origen desconocido).

g) Citas con cambios en la morfología literaria: En un caso se invierten las funciones de los actantes en una escena basada en el texto bíblico del Cantar de los Cantares 5,2ss.<sup>49</sup>

### III. CONCLUSIÓN

Como hemos visto, tanto Mapu como Haykal en sus respectivas novelas (las que se consideran primeras en ambos idiomas) hacen uso de intertextos –más abundantemente en la novela hebrea-, sin embargo lo hacen de distinta forma:

- 1) Haykal usa muy diferentes intertextos tanto de la literatura religiosa como de la profana, y tanto del patrimonio árabe como de literatura extranjera. Abraham Mapu lo hace sólo de literatura religiosa hebrea, ninguna vez de la profana y solamente de textos bíblicos.
- 2) El modo de usarlos es también muy distinto. Haykal usa los textos sagrados para reforzar las ideas que quiere transmitir, nunca se separa de ellos en cuanto al significado.  
Mapu usa los textos con finalidad literaria e ideológica y los readapta de acuerdo con sus necesidades lingüísticas, debido a que tuvo que usar el hebreo, una lengua que no se usaba para ese tipo de obras y que en su tiempo no era un vehículo normal de expresión.

En ambos casos creo que estos dos autores fueron pioneros en el arte literario, sus obras no son maduras pero fueron la primera piedra, después de la cual llegaron otras con una técnica más perfeccionada.

49. Ramos González, A., 1996, p. 337.

## BIBLIOGRAFÍA

- ‘ABD AL-‘AZĪZ, Hamūda, 2001, *Al-mirāyā al-muqa`ara*. Dār al-‘ilm, al-Ma`arif, Kuwait.
- AL-DA‘IM, Ḥabīb Rabbī, 1986, *al-Ard wa-Zaynab, talāt Muqārabāt li-l tanās wa-l-tajattī*. El Cairo.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A., 1986, “Intertextualidad y literatura” en *Investigaciones Semióticas I*. CSIC, Madrid.
- AMĪN, Qāsīm, 2000, *La Nueva Mujer*. Traducción de Juan Antonio Pacheco. Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, Madrid.
- BAJTIN, M., 1989, *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid.
- CIORANESCU, A., 1964, *Principios de Literatura Comparada*. La Laguna.
- DUCROT, O., 1972, *Dire et ne pas dire. Principe de sémantique linguistique*. Hermann, Paris.
- DUMAS, A., 1994, *La Dama de las Camelias*. Traducción de Mercedes Sala Leclerc. Ed. Edicomunicación, Barcelona.
- GENETTE, G., 1986, *Introduction à l’architexte*. Ed. Seuil, París.
- GENETTE, G., 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.
- GIL, L., 1963, *Introducción a Homero*. Ed. Guadarrama, Madrid.
- GONZALO MAESO, D., 1976, “La novela hebrea actual”. Universidad Complutense, V- XXV, nº 103. Madrid.
- GUNAYMĪ HĪLĀL, M., s.d., *al-Adab al-muqāran*. Beirut
- HATIM, B.-MASON, T., 1995, *Teoría de la traducción*. Barcelona.
- HAYKAL, M. Ḥusayn., 1992, *Zaynab (Manāẓir wa-ajlāq riftiyya)*. Ed. Al-Ma`arif, Egipto.
- IBN KHALDUN, 1968, *Discours sur l’Histoire Universelle (Al-muqaddima)*, tomo II. Beirut.
- ‘IMĀRA, Muḥammad, 1989, *Qāsīm Amīn*. Dār al-Šurūq, El Cairo.
- WĀDĪ, Tāhā ‘Imrān 1969, Muḥammad Ḥusayn Haykal (ḥayātu-hu wa-turāṭu-hu al-adabī). al-Nahḍa al-Miṣriyya.
- KRISTEVA, J., 1967, “Le mot, le dialogue, et le roman” en *Critique* 239.  
- 1969, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., 2001, *La intertextualidad literaria*. Cátedra, Madrid.

- MIFTĀḤ, Muḥammad, *Taḥlīl al-jitāb al-ši`rī*. al-Markaz al-ṭaqāfī al-`arabī, Casablanca.
- RAMOS GONZÁLEZ, A., 1996, *Génesis de la novela hebrea moderna. `Ahabat Sión*. Granada.
- RUIZ MORENO, R., 1998, *Refranes egipcios de la vida familiar*. Granada.
- YAQṬĪN, Sa`īd, 1992, *al-Riwāya wa-l-turāt al-sardī*. Al-Ma`had al-ṭaqāfī al-`arabī, Líbano.