



## El *Ars narrandi* oriental en la narrativa de Concha López Sarasúa

Mohamed Abrighach\*

Facultad de Letras  
Universidad Ibnou Zohr - Agadir- (Marruecos)  
[abrighachm@gmail.com](mailto:abrighachm@gmail.com)

---

**Resumen:** En este artículo tratamos la orientalización narrativa en la obra de Concha López Sarasúa. Ésta se manifiesta primero en la constante reflexión metaliteraria sobre cierta literatura árabe y, segundo, en la atracción por la narración oriental milnochesca y de los cuentacuentos magrebíes y se deja sentir, finalmente, en el texto en las estructuras narrativas utilizadas.

**Palabras clave:** Orientalización, intertextualidad, estructuras narrativas, transculturación literaria, metanarración, literatura árabe.

## Preliminares

Hay unanimidad crítica en señalar que la literatura del medioevo español y también europeo, tiene una fuerte herencia/influencia semítica, transmitida por el conducto de la cuentística oriental que empieza a circular por todo el Occidente a partir del siglo X, sobre todo, a base de numerosas obras canónicas como *Las mil y una noches*, *Calila y Dimna*, *El libro de Sendebâr* y *Las maqamas*, etc[1].

El *ars narrandi* oriental sigue ejerciendo con posterioridad un cierto atractivo en la narrativa de varios autores como Boccaccio y Chaucer, inclusive en Cervantes. Se mantiene asimismo, tal como nota Juan Paredes[2], en la ficción literaria del siglo XIX y del XX poniendo interés, esta vez y en exclusiva, en los recursos formales, ya desprovistos de su connotación moralizante o didáctica que tuvieron en su origen.

La narrativa de Concha López Sarasúa constituye, a nuestro parecer, el ejemplo más fehaciente y actual de esta intertextualidad y orientalización narrativas[3]. En un diálogo propiamente metaliterario de *Cita en París*, la última novela de nuestra escritora, Bruno, un supuesto personaje poeta, reconoce tener una doble fuente de inspiración para la composición de su libro de poemas en ciernes. En primer lugar, tiene mucha inclinación artística hacia la fabulación realista decimonónica encarnada en tres figuras representativas: Emile Zola, Alexandre Dumas y Turguenev pero éstos no le sirven como modelo cuando hace la refiguración literaria del Norte de África; los sustituye recurriendo a la literatura y poesía árabes:

—Sí, tengo que hacerlo. Sólo que en este caso prescindiré de pedir ayuda a Turguenev, Dumas o Zola... Creo que tendré que recurrir a los poetas árabes. Pero no hay inconveniente, con ellos estoy familiarizado...-concluyó al tiempo que esbozaba una leve sonrisa [4].

Esta referencia textual cobra capital trascendencia porque, en ella, la autora reconoce beber en fuentes del realismo pero en el caso de la ficcionalización de lo norteafricano pide apoyo a la literatura árabe; la alusión que hace a la poesía se puede sustituir por la narrativa y así tenemos la clave explicativa de la orientalización de la que hablamos. Esta dicotomía es manifestación de una considerable transculturación literaria[5] porque, al igual que en la invención temática, Concha López Sarasúa fusiona Oriente y Occidente en su técnica literaria, esto es, el realismo y la narrativa oriental.

Una simple taxonomía descriptiva y analítica de la presencia del discurso metaliterario en la narrativa conchalopesiana nos lleva a la conclusión siguiente: una parca referencia a la literatura tanto española como occidental (Miguel de Unamuno, Machado, Camus, Baudelaire y los fabuladores realistas del diecinueve Turguenev, Alexandre Dumas y Emile Zola) y una masiva, cuando no omnipresente existencia de la literatura oriental en sus dos principales vertientes: la poesía andalusí (Al-Mu'tamid, Ben Abbad, Ibn Zaidún, Ibn Labbana, etc.) y la mística persa u oriental (Ibn Arabí, Omar Khayyam, Jalal Eddin Errumi, Hafid, Jabran Jalid Jabran, etc.) A ello podemos agregar, de modo subsidiario, el texto coránico cuyos versículos se ponen como epígrafes a varios cuentos o capítulos de las novelas.

Por cierto, en perspectiva intertextual y de literatura comparada, el aludir a figuras literarias en la ficción puede ser tan sólo una estrategia del escritor para desorientar al lector a hora de proceder a calibrar apreciativamente el contenido de la invención y los supuestos parentescos literarios. Este no es el caso de López Sarasúa; el realismo que impera en su novelística hace que las referencias intertextuales y la reflexión efectuada sobre la literatura, se convierten en metáforas de su propia escritura en la medida en que, entre ambas, se halla una relación de analogía, cuando no de correspondencia. El metadiscurso literario está desdoblado y atiende a una doble función: una propiamente narrativa de contextualización interna y otra enclavada en la paráfrasis de visible connotación metanarrativa al servir de índice explicativo de la novelística de López Sarasúa. Estamos ante una literatura que se vuelve sobre sí misma, se mira el ombligo explicándose y dando las claves interpretativas al lector.

Es de subrayar que los anteriores referentes literarios orientales de Concha López Sarasúa tienen que ver con las figuras más emblemáticas y conocidas de la literatura árabe e islámica. Son los autores más traducidos y reconocidos en Occidente porque dejaron sus huellas en las letras y filosofías universales, lo cual se debe, en grado de excelencia, al mestizaje que caracteriza su ficción en razón de la sincera y espontánea exaltación de la diversidad. Son, además, las manifestaciones conspicuas del Islam más abierto, cordial, y

cosmopolita: ellos no excluyen religiones, ni culturas; las incluyen, empero, haciéndolas casar y declarándolas como iguales. Resultado, Occidente y Oriente se abrazan sin complejos, en son de una poética transcultural que evita el etnocentrismo y la ortodoxia. Dicho en otras palabras, La literatura oriental, diríase árabe o islámica, con que tiene parentesco intertextual y filiación filosófica e intelectual la obra de Concha López Sarasúa, tiene que ver con la mística y con los autores que intentaron defender un islam e imaginario tolerantes exaltando la ecúmene universal, los lazos comunes entre las dos riberas del *Mare Nostrum* y haciendo una trascendente reflexión sobre el tiempo y la temporalidad. Estamos ante los *topois* estéticos e intelectuales que son, por analogía, las claves más significativas del mundo narrativo e imaginario de Concha López Sarasúa[6].

La intertextualidad y orientalización narrativas de las que estamos hablando se deja notar en la plasmación formal y estructural a cuyo través nuestra escritora demuestra tener pasión por la narración oriental milnochesca haciendo uso de estructuras específicamente orientales: la novela marco y el ensartado de historias.

#### *las mil y una noches*: fabulación de historias

El contacto con la narración oriental es muy precoz para Concha López Sarasúa, mundo ficticio que le hace volar en busca de mundos imaginarios propios de la fábula y de la leyenda milnochesca, a las que se añaden las leyendas e historias de supersticiones y folklóricas, sacadas del acervo popular gallego y astur del norte de España. Desde el principio, nuestra escritora se siente seducida por las fábulas procedentes de ambas culturas de las dos riberas del *Mare Nostrum*.

La admiración por la narrativa oriental y, en particular, por *Las mil y una noches*, se encuentra con notabilísima fuerza en la trilogía infantil: *Meriem y la ruta fantástica*, *En el país de Meriem*, y *Los mil y un cuentos de Meriem*. En estas tres obras nuestra novelista se adueña del imaginario árabe así como de la tradición oral marroquí. Las visitas compartidas por las protagonistas marroquíes y españolas a sus dos respectivos países se hace a usanza típicamente oriental, esto es, volando a la Sindibad, el marino, y haciendo uso de los amuletos mágicos para ahuyentar los peligros y la persecución de los malos diablos. A ello agregamos otros fenómenos propios de la cuentística islámica -pero también popular-, a saber, los encantamientos como, por ejemplo, los de “las babuchas encantadas” y del “elefante enorme”, referidos en *Los mil y un cuentos de Meriem*. Esta vertiente es contrapesada por la presencia constante de la figura más emblemática de la literatura popular y oral marroquí llamada, Aicha Qandicha, en su calidad de maga malévola que persigue a los personajes para hacerles imposible la travesía del Mediterráneo y el volar entre los dos países por ser ésta su función básica en el folklore popular magrebí. Lo dicho nos lleva a considerar la trilogía infantil, igual que varios de los cuentos, como una narración oriental aunque adaptada a los tiempos actuales y a la modernidad por tratar temática intercultural, relativa a las relaciones existentes entre España y Marruecos y la memoria común existente entre ambos países.

*Los mil y un cuentos de Meriem* es la obra que más resalta la orientalización narrativa anteriormente mentada. Aparte de los encantamientos y el volar por los cielos como formas de desplazamiento en el espacio, detectamos una referencia intertextual explícita a *las mil y una noches*. El mismo título es, en este aspecto, más que sintomático.

La obra es, en puridad, un homenaje a la fabulación oriental y a *Las mil y una noches*, porque en ella se hace una especie de recreación a la moderna de los cuentos milnochescos mediante la ficción infantil con miras a explicar el trasfondo fabulador que existe en ellos y la indistinción que se establece en los mismos entre literatura y realidad en razón de la aniquilación a la que es sometido tanto el tiempo como el espacio. La invitación que hace la niña marroquí, Meriem, a los dos protagonistas españoles, Guillermo y Yasmina, a su boda, es, en realidad, una invitación al mundo fantástico de los cuentos orientales, convertidos en el mundo árabe en elementos tan cotidianos como reales. Su llegada a Marruecos es como franquear “el territorio donde todo era posible”[7]. La llamada “Jaima del tiempo estancado” es la parábola de ello porque, en ella, las coordenadas espacio-temporales se desproveen de significado. La realidad allí representada es sublime por ser encarnación *de facto* de la fabulación o de la fantasía más exorbitante y excacerbada: “allí el tiempo no existe” y cualquiera puede desplazarse sin experimentar movimiento ninguno ya que el aquí es igual al allí[8]. Las potestades mágicas encarnadas en Aicha Qandicha y la reina de Balkís son tan fuertes que ellas hacen mover el mundo a su antojo dando lugar a un universo acuciosamente fantástico, mágico y maravilloso.

Lo más significativo de la obra es la manipulación moderna y un poco *light* de *Las mil y una noches*. Por cierto, a la boda celebrada en la obra no puede asistir Sahrazad, ausencia que se sustituye por los mismos personajes de los cuentos de la célebre obra convirtiéndose en narradores de los cuentos que protagonizan. Tanto Sindibad como Alí Baba y Aladino desempeñan nuevos roles, son personajes de nuevo cuño porque pierden sus cualidades de seres ficticios, narrados por Shahrazad, y se metamorfosean en hombres-relato[9] que se conforman con recontar los cuentos que, en principio, protagonizaron en *Las mil y una noches*. Esta aparición se nota en el texto con la renarración de algunos relatos milnochescos: el cuento del Caid, de Alí

Baba y los cuarenta ladrones y él de Aladino y la lámpara maravillosa. Su funcionalidad estriba en servir de plataforma imaginaria para alegrar a los oyentes e invitados a la boda con miras a crear un ambiente festivo, propio de la fabulación y la magia. Por consecuencia, el marco de recepción así como su función se someten a una transfiguración: pierden la connotación retardataria de la que hizo uso Shahrazad para aplazar su ejecución y adquieren, por contra, una dimensión lúdica: divertir y deleitar al narratorio y al público.

El cambio de niveles narrativos así como de roles actanciales y de objetivos pragmáticos obra como coartada para poner de realce el valor de la narración oriental y la capacidad connatural marroquí para contar historias *ad infinitum* porque el narrar tiene un valor tan vital que solicita tanto respeto como reverencia al igual que cualquier evento diario. La vida y la narración se confunden tanto que no se sabe, a ciencia cierta, donde termina y acaba la jurisdicción de cada una de ellas. De ahí su consideración en el mundo árabe y oriental, contrariamente a la constante desnarrativización que domina cada vez más en el mundo occidental entre otros. Desnarrativización que, según Harard Weinrich, significa no sólo “una disminución real de narraciones, sino también una devaluación y casi desvalorización de las narraciones en la conciencia pública”[10] en razón del auge de la tecnología y del discurso racional de la argumentación y, en suma, del pensamiento científico positivista.

Lo importante de *Los mil y un cuentos de Meriem* es el convertir la experiencia de los dos héroes españoles, Guillermo y Yasmina, en un cuento oriental, esto es, en un cuento dentro de otro. Por medio de los amuletos y de los poderes extraordinarios de la reina de Balkis, los dos son transfigurados en seres voladores que se desplazan volando de Marruecos al Oriente y, particularmente, a Yemen sin moverse de “la jaima del tiempo perdido”. Son asimismo embrujados por los cuentos milnochescos relatados en la obra, hasta tal punto que Guillermo es tentado por formar parte de la trama inventiva de un cuento preparándose para componer parte del equipo de Sindibad cuando éste le solicita desde la proa del barco y se mueve para atenderle ayudándole para luchar contra los avatares del tiempo y de la vida. Ello indica que Guillermo igual que Yasmina son personajes tan orientales que el propio Sindibad.

La sensación real de estar narrativizados y convertirse en figuras ficticias/reales de un verdadero cuento semejante a los que se relatan en *Los mil y un cuentos de Meriem*, que a su vez, pertenecen a *Las mil y una noches*, la experimentan ellos mismos en su travesía tan fantástica e irreal por el mundo del Magreb y del Oriente Próximo:

Les dio por creer que habían aterrizado en las páginas de un fantástico cuento. Nada de lo que les rodeaba parecía real[11].

Realidad ésta que se comprueba al final de la novela en que se reitera la misma situación pero con más evidencia: cuando regresan a España llegan a la conclusión de que su experiencia es una materialización *de facto* de un cuento oriental que ellos protagonizaron efectivamente:

Entonces, sólo entonces, les dio por pensar que el más bello cuento jamás narrado era su propio cuento, el que estaban a punto de concluir. Fátima les había concedido el derecho a entrar en él al invitarlos a su boda [12].

*Este cuento suyo sería una imitación de los cuentos encerrados en Las mil y una noches a los que tuvieron oportunidad de asistir. El cofre que les regala la princesa Fátima es una invitación a continuar viviendo y reviviendo el relato oriental cada vez que se honren de releer los mismos cuentos.*

#### *Metanarración: atracción por la narración oriental*

*El hablar sobre la forma de narrar es constante en Concha López Sarasúa a través del cual hace referencia a la voz y a los gestos que acompañan la misma acción, es decir, tratando estos aspectos suprasegmentales del relato de carácter declamatorio o locutorio, propios de la prosodia narrativa. El cuentacuentos de la plaza Jemâa El-Fna atrae la atención de la narradora de ¿Qué buscabais en Marrakech? Razón que la empuja a describir el ritual utilizado en su relato: lo considera como un “narrador aspaventero”, un “magnífico histrión” que se desenvuelve con soltura haciendo uso de un arsenal de recursos propios de la enunciación a fin de atraer la atención del alocutor:*

*Abdelwahab, un narrador aspaventero, sale a saludar al centro del círculo desde donde pide silencio. Va y viene en el interior, ordena que se ensanche ante la avalancha de adeptos, y vuelve a marcharse con la misma urgencia reclamado por alguien. Y mientras la música suena alegremente, Hadush, apoyada en un cajón, es toda oídos para traducirnos.*

*Tras presentarse de nuevo, esta vez con tradicional cortesía, Abdel-wahab empieza por explicar que en su agitada vida artística ha visitado el continente americano en varias ocasiones [...]. Magnífico histrión, narra con detalle las mil y una peripecias de sus largos y arriesgados periplos [13].*

*La fijación de la narradora en la prosodia que acompaña la narración de historias la mantiene de igual modo en varios contextos de la novela. Reconoce esta capacidad en Ainalma al haber empezado el viaje recordando la historia de Al-Mu'tamid, y también en Hadush, su otra compañera del viaje que cautiva la atención de sus narratarías ostentando cierta destreza, considerada como innata y natural en los marroquíes, en contar los cuentos superando en ello a Aida:*

*Es la primera vez que Hadusch me hace reír con tantas ganas. Su forma de narrarlo me lleva al convencimiento de que Aida no lo habría hecho mejor ni en sus disertaciones más logradas [14].*

*Por ello, tiene facilidad para “dar carnaza”[15] al auditorio, capta vivamente su atención haciéndole seguir hasta el final la narración sobre la hispano-marroquí Quenza. La forma de narrar tanto de Tahar como de Hamadi recibe similar tratamiento. El encuentro que tiene la narradora de la novela con Tahar, le otorga la oportunidad para conocer de cerca la dura realidad del país, relacionada con la esclavitud y la vida servil que tienen los marroquíes, amén de la explotación a la que se someten, pero al mismo tiempo es un pretexto para volver a detectar la inclinación marroquí para contar los cuentos con facilidad y destrezas propias de los cuentacuentos avezados. A este propósito, Tahar le ofrece el modelo porque demuestra ser un especialista innato para relatar historias, sobre todo, la propia y la de su familia mediante las cuales explica la búsqueda de sus orígenes y los de sus antepasados negros que viven en un aislado pueblo del sur del país. Ella misma se encarga de comunicarle lo seducida que se siente por su locución narrativa y de que él tiene garantizado formar parte, en el futuro, de los cuentacuentos de Jemâa El-Fna, habida cuenta de su capacidad espontánea para despertar la curiosidad del narratorio:*

*—Estoy en ascuas, me encanta tu manera de narrar. Cuando seas viejo podrías contar tu historia en Dyema-al-Fna. Seguro que despertarás la curiosidad de todos [16].*

*Igual observación la reitera en su diálogo con Hadush. Ella vuelve a subrayar que la seducción que ejerce el mismo Tahar, en contraposición a lo que piensa Hadush al adscribirla al ámbito exclusivamente femenino, tiene que ver con la declamación narrativa y, en particular, con las modulaciones gestuales que improvisa por costumbre a la hora de enunciar las fábulas:*

*—No, no lo creas. Digamos que su atractivo radica sobre todo en su voz, en las historias que cuenta, y cómo las cuenta; me ha parecido interesante. Y el momento que sin duda era favorable [17].*

*La figura de Hamadi es vista desde semejante perspectiva en tanto que fabulador innato y diestro en el arte de contar. El sentimiento de su apego a Marruecos y su preocupación por la problemática social del país pasa desapercibida para nuestra narradora occidental porque en el momento en que el mentado Hamadi presupone que la narrataria a la que va dirigido el cuento, lo sigue, ella presta, por lo contrario, especial atención al cómo relata, lo cual le hace recordar y confirmar la naturalidad general magrebí en saber narrar con soltura y de modo extraordinario al igual que los demás personajes porque es un comportamiento simbólico y cultural muy omnipresente en ellos:*

*—No sigas por favor, me estás tentando*

*—¿De veras? ¿Nos vamos a Volúbilis?*

*—Qué cosas dices. Es que tienes una forma de narrar extraordinaria, a Tahar le pasa lo mismo. ¿Sois todos así?*

*— Yo lo hago mucho mejor, confíésalo... Además tú me inspiras- agrega en tono jovial [18].*

*La filiación orientalista de la narradora se confirma al final de ¿Qué buscabais en Marrakech?. El “embrujo marroquí” que se apiada de los sentidos[19], se vuelve, en cierta medida, textual e intrínsecamente relacionado con la fabulación. La narradora ha sido, desde el principio, una simple observadora del paisaje y de los acontecimientos que consigna en su diario de viaje conformándose además con dar palabra a sus compañeras así como a otros personajes marroquíes para contar historias, unas personales y otras relativas a la realidad. Al final, sufre alguna transformación al término del viaje que se salda con la tragedia de Aida. Intenta contar a la oriental un cuento popular muy famoso como el llamado cuento del jorobado, sacado originariamente de Las mil y una noches aunque moldeado por la imaginación popular marroquí en su expansión y manipulación narrativas posteriores. Esta iniciativa tiene como*

objetivo, más o menos, amenizar el viaje después de la inesperada y trágica muerte de Aida así como recordar a esta última. Por añadidura, el cuento es muy atendido por los compañeros del viaje. Según señala ella, pertenece a la literatura popular y fue contado por un tal cuentacuentos, pese a que es muy clara y evidente la herencia de *Las mil y una noches*, obra en la que hay un cuento que tiene el mismo título[20]. La iniciativa de la relatora en narrar este cuento es muy bien recibida por Kader porque, como se indica en el texto, “no disimula cuánto le halaga el interés que mostramos por los hábitos de su pueblo”[21]. La narración oriental es sentida como algo que atrae, tiene una específica forma de ser y de enunciación. De igual forma, los cuentacuentos son vistos como verdaderos ingenios populares en este aspecto: hacen arte con espontaneidad, acercan el teatro al pueblo siendo así artífices de la magia y de la imaginación por excellence. La cita que suscribimos es muy significativa; nos compendia todo el orientalismo narrativo del que hablamos:

*El final de mi historia no podía menos que despertar sonrisas. Sonrisas y comentarios que callejean por los zocos. Muchas veces me he preguntado en qué escuela se habrán versado estos magníficos histriones, oradores sin tribuna ni púlpito, que con una vitalidad desbordante fingen arrebatos capaces de mantener en vilo al gentío...Las inflexiones de su voz, sus ademanes de actores innatos, la dignidad con que aceptan las propinas una vez acabada la actuación, o la conformidad ante la consabida frase **marra ojra, in sha Alá!** con que algunos se despiden tras haber disfrutado gratuitamente de su arte, me llevan a creer que sólo su inmensa afición ha hecho de ellos artífices de la magia. Han acercado el teatro al pueblo porque nada sabrían hacer de su precaria existencia sin él [22].*

El embrujo sensorial que produce el país se salda al final con el embrujo textual. La facilidad marroquí por contar cuentos, de tan arraigada presencia oriental, fascina a la narradora y, por extensión metafórica, a nuestra autora, cosa que no debe sorprender dada la inclinación -desde que es niña- de Concha López Sarasúa por la mitología de su pueblo, contada por su abuela y, en particular, por su tío Ambrosio que se considera en *Celanova 42* como un verdadero y “magnífico narrador” a la oriental: le transportaba, a ella y a su familia, a mundos fantásticos con las historias de “Simbad, de Dalila la Taimada y de Abd Allah de la Teirra y Abd Allah de Mar” [23].

En general, hay un fuerte discurso metanarrativo a cuyo través se destaca la capacidad innata de los orientales para hacer fabulaciones con facilidad, lo cual se debe interpretar como índice de la afiliación neorientalista de nuestra autora y su apuesta por una narración oriental con todos los ingredientes de hibridación posible con el componente occidental.

## Estructuras narrativas

Las pautas de la escritura de Concha López Sarasúa obedecen al canon literario del realismo decimonono tanto en el plano de la disposición tipográfica, el lenguaje y el estilo como en el del *ars narrandi*: existencia de un narrador omnisciente, descripción del ambiente norteafricano con veracidad que roza lo documental. Este realismo se apoya sobre una cierta armadura oriental en lo que a estructuras literarias se refiere. La aludida inspiración en la literatura árabe se hace palpable en el lenguaje[24] y, sobre todo, en las modalidades de la disposición, relativas a las estructuras narrativas propiamente dichas.

En el prólogo a la primera edición de *A vuelo de pájaro sobre Marruecos*, Mohamed Chakor hace una crítica elogiosa de la obra considerando a su autora como “una moderna Shahrazad que nos introduce durante diecisiete noches en este oriente tan cercano, para colmarnos de belleza, colores y primavera”[25]. Aunque sumamente laudatoria, la aserción del hispanista marroquí es, a nuestro parecer, una constatación objetiva que dilucida una vertiente, tal vez la más significativa, de la ficción conchalopesiana, con la diferencia de que la mencionada orientalización no se vislumbra, en exclusiva, en la configuración temática o en la observación de la realidad en cuestión, sino en la plasmación formal y estructural de la obra desde el punto de vista de la construcción imaginaria y el *ars narrandi*, a saber, el manejo de estructuras narrativas orientales.

La estructuración de estas historias y su construcción narrativa se hace a base de mecanismos compositivos también orientales o, por lo menos, de abolengo oriental; la autora hace uso de los mismos en tanto que recursos formales para atender a los designios propios de su poética. El mecanismo más utilizado es el del marco narrativo a través del cual se hace recurso a su vez a dos procedimientos técnicos de organización: el encuadre y el enhebrado. El contar historias no es un objetivo en sí mismo, no apunta a ampliar el volumen narrativo, ni tampoco a ralentizar la velocidad del discurso; constituye una apuesta condicionada por el contenido y la temática ficcionalizados, estableciéndose así una especie de isomorfismo literario entre estructura profunda y estructura superficial. Desde luego, si bien estamos de acuerdo en que estos dispositivos son meros artificios formales en la narrativa actual, llegan a significar más en la de nuestra autora porque es una modalidad orientalizante que le ayuda a hacer hincapié, inconsciente o conscientemente, en la hibridación literaria entre lo oriental y lo occidental, lo culto y lo popular. A ello hay que añadir que

ambos recursos, tal como señala Todorov, tienen arraigado sabor oral[26] porque son los únicos que se utilizan en la tradición de esta índole dado que la técnica de la alternancia solamente es típica de las ficciones literarias propiamente dichas. Ello nos sirve como coartada justificativa para reivindicar la impronta oriental de la escritura de Concha López Sarasúa lo que intentaremos conseguir analizando dos importantes novelas, *¿Que buscabais en Marrakech?* y *La llamada del almuédano*, que consideramos modelos de estructura oriental de la que hablamos porque nos ilustran la filiación orientalista del *ars narrandi* de la escritora de Mieres.

Juan Paredes Nuñez, el gran estudioso de las relaciones de parentesco entre las literaturas oriental y occidental en el medievo, no ha cesado de afirmar las pervivencias de la cuentística oriental en la narrativa actual, igual que en la del siglo XIX en términos la disposición narrativa. En su opinión,

Esta estructura hecha de encabalgamientos y yuxtaposiciones, tan directamente relacionadas con el procedimiento de la imbricación de los cuentos de la cuentística oriental, pervive incluso, exigida por sus mismas dimensiones, en las grandes novelas cíclicas de nuestro siglo y en la narrativa actual [27].

La narrativa de Concha López Sarasúa nos ofrece un ejemplo de esta intertextualidad en el nivel del *ars narrandi*. El sistema compositivo que domina en ella se caracteriza por su desdoblamiento estructural basado, generalmente, en la existencia de una narración de primer grado en tanto que armadura principal en la que se incrusta otra estructura secundaria de segundo grado; entre sendas estructuras suele haber relaciones de homología temática y de conexión formal. Esta dualidad de composición técnica es constante en la obra conchalopesiana por no decir que es su rasgo definidor, lo cual explica su presencia no solamente en las novelas sino en los capítulos de las mismas y de igual forma en los cuentos. Se consigue a través del sistema compositivo de la narración marco y del relato enmarcado y, a veces, del enhebrado por yuxtaposición[28]. Procedimientos que convierten el texto narrativo en una especie de palimpsesto en que pululan las historias y los relatos. La aparición de los personajes se asocia con el contar su propia historia o la de los demás. Son, de veras, máquinas de construcción de historias que el propio Todorov llama con acierto “hombres- relato”.

*La llamada del almuédano* consta de 13 capítulos: Doña Natalia (1), Rosette (2), Gilbert (3), Kenitra(4), Exilio (5), Un lugar en África (6), Rachid (7), Mme. Mechbal (8), Fermín Gironés (9), Halima (10), M[elle] . Sempere (11), Madani, el profeta (12) y La última aleya (13). Los títulos que llevan la mayoría de los capítulos, son nombres de los mismos personajes de la ficción, lo cual certifica que cada capítulo encierra la historia personal de cada actante, relatada en su mayoría por un narrador omnisciente, típico de la novela decimonónica, excepción hecha de la historia de Madame Mechbal que es contada por ella misma a Doña Natalia en una visita que hace a la casa de esta última y también la de Madani y de la propia Natalia ya enunciada por ésta a través de sus recuerdos prolépticos que tiene costumbre de hacer en apego a su pasado y a la tierra y pueblo marroquíes.

El resto de los capítulos que no lleva nombre propio (4, 6, 12, 13), gira en torno de la figura protagónica de doña Natalia en la medida que constituyen, juntos, el grueso de la trama novelesca de la novela. Entretanto, los capítulos: 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11 gozan de su antonomía, forman un todo casi independiente y parecen no tener una relación tan directa con la historia principal que configura la intriga novelesca. Incluso su desaparición puede resultar inapreciable para el lector dado que no influye sobre el transcurso de la novela. Estamos, por consiguiente, enfrente de dos conjuntos narrativos, de dos estructuras dependientes cuya relación establecida entre ellas habría que analizar para destacar la funcionalidad de cada una y sus posibles conexiones de tipo temático, estructural o formal.

El conjunto estructural que gira en torno de la figura de Natalia, actúa aquí como narración marco o estructura principal que da coherencia y unidad a *La llamada del almuédano*; es el punto de enlace y conexión con los demás capítulos e historias con la diferencia de que éstas no están insertadas en ella o imbricadas sino yuxtapuestas en razón de algunas correlaciones temáticas. Mencionada estructura marco obedece a una breve intriga novelesca. Su núcleo narrativo se ve reducida a unas cuantas y mínimas secuencias narrativas. Se empieza con la llegada de la carta en que la protagonista es solicitada desde Madrid por su hijo en razón de su enfermedad y achaques de salud, lo cual provoca en ella cierta preocupación por sentir cierto apego al país, que llega hasta convertirse en alucinaciones. El esperado retorno a la Península está detrás, primero, de la visita de Madame Mechbal que quiere dejar a Natalia algún recado para sus padres que viven en Madrid y a los que no volvió a ver desde que se casó en Marruecos y, segundo, la visita hecha por Natalia a Kenitra en compañía de Gilbert y de su madre, la señora Ferrer, para ver la tumba de su marido, y también a Casablanca en compañía de Remedios y de su marido Fernández a sus amigos rifeños, visitas que la heroína termina, al final de la novela, con un paseo por el zoco de Rabat en busca de objetos a comparar para regalar a sus nietos formando parte de los correspondientes preparativos del viaje. Este mínimo núcleo narrativo se desarrolla también en un periodo temporal muy restringido; dura varios días y no supera una semana. La ampliación de la trama novelesca y de la narración marco se consume tan sólo a base de las remembranzas prolépticas situadas en el pasado y de las alucinaciones fantásticas en que Natalia pone de realce su sentimiento de arraigo en el país y su voluntad de quedarse en el mismo para ahuyentar el exilio que está convencida que le espera inexorablemente en España.

Este relato marco garantiza la cohesión y la unidad narrativas por ser un relato unificador de la novela. Tanto el relato marco como los relatos independientes están yuxtapuestos a través del procedimiento del enhebrado. Ambos están unidos temáticamente por el ambiente colonial en que se desenvuelven, sobre todo, en vísperas de la independencia de Marruecos y por los sentimientos experimentados por los personajes en cuestión ante la inminencia de tal evento y el probable retorno a la Península. También encontramos enlaces estructurales entre los relatos y las historias, siendo la figura de Natalia el elemento aglutinador y el principal hilo conductor. En no pocos de los capítulos independientes detectamos siempre la existencia de alguna que otra referencia que enlaza el mismo capítulo con la historia marco y la figura de Natalia. En el capítulo segundo titulado, “Rosette”, y en que se habla del amor que siente ésta por Rachid, la figura de Natalia aparece como enlace estructural que une el capítulo en cuestión con el relato marco de la trama novelesca. Así es cómo lo subraya el narrador omnisciente hablando del sentimiento antipático de Rosette respecto a sus padres quienes rechazan su noviazgo con el marroquí Rachid:

No comprendía sus prejuicios raciales y, cuando los analizaba, salvo raras excepciones como doña Natalia. Doña Natalia sí tenía las ideas claras. Cargada de humanidad, defendía a ultranza su postura acerca de los árabes; para ella no existían diferencias [29].

Esta es la única referencia que vincula el relato marco con el capítulo en cuestión. Lo mismo pasa con el capítulo tercero: “Gilbert”. Aquí se narra la historia personal de Gilbert y su amor por Marruecos así como su intención de escribir unas memorias además de las razones laborales de su paso por Marrakech. Solamente es al final del capítulo cuando la narradora nos comunica una referencia de enlace estructural a través de la cual afirma que el mismo Gilbert es el que se va a encargar de llevar tanto a su madre como a doña Natalia a Kenitra para visitar las tumbas de sus maridos:

Su programa para el día siguiente era de descanso; no obstante durante la mañana se acercaría hasta la fábrica para notificar a sus jefes el favorable resultado de viaje; [...], y después del almuerzo... no tenía escapatoria; acompañaría a su madre y a doña Natalia al cementerio de Kenitra. Imposible negarse [30].

En el capítulo décimo, “Halima”, se cuenta la historia de Halima, desde su infancia en Larache y luego en Tetuán en compañía del matrimonio Romero, pasando por el incidente del *hamam* y su trabajo como criada en casa de Natalia. Su relación con esta última es la que establece la conexión entre este relato y la narración marco. Al final del mismo, la propia Halima habla, además, de los comportamientos insólitos y raros de Natalia en los últimos días y experimenta un sentimiento de compasión hacia ella. De vuelta a casa del zoco, se acuerda de comprarle té porque está segura de que no lo podrá encontrar en Madrid. Esta acción final enlaza perfectamente este capítulo con la figura y la historia marco de Natalia. Otro tanto encontramos en el capítulo siguiente relacionado con la figura de Sempere. Como es natural, se hace una radiografía personal de la vida presente y pasada de la modista catalana, explicando su antipatía hacia los marroquíes y las críticas que dirige a los nuevos cambios que se están produciendo en la capital marroquí en vísperas de la independencia del país. El tema de Halima lo enlaza con el capítulo anterior porque esta última se quedará en su casa después del retorno de Natalia a Madrid: “se quedaría con Halima en cuanto se marchara doña Natalia. La chica le había causado buena impresión”[31]. Este elemento sirve más tarde para recordar un diálogo mantenido antes con la misma Natalia en que se hace constar lo poco comprensible que es el sentimiento de apego tan fuerte de esta última por el país, ya casi inhabitable para la catalana.

Los capítulos a los que hemos hecho referencia están dotados de una cierta autonomía, llegando a formar casi un todo autosuficiente. Su desaparición puede resultar inapreciable para el lector y la intriga novelesca. Es esta la característica de las estructuras yuxtapositivas introducidas por el procedimiento del ensartado/enhebrado dado que la cohesión textual es solamente mantenida por la presencia de un mismo personaje que, en nuestro caso, es Natalia. La narración marco cumple aquí la función de resorte unificador pero también de encuadre a los relatos subordinados e insertados: actúa de plataforma para la inclusión de otras historias. Las remembranzas que hace la propia protagonista la lleva hacia el pasado para recordar y, desde luego, relatar su propia historia: su aterrizaje migratorio en Argelia, problemas de integración del primer momento, comportamientos racistas de sus propios paisanos en Regaia, promoción y medranza sociales del marido, etc. Este pasado está íntimamente relacionado con la historia principal porque la situación actual es la que provoca el recordar los momentos del ayer dado que explican el escepticismo y las reservas de Natalia para abandonar el país y su apego al mismo. Esta historia personal y pasada de Natalia sirve a su vez de punto de partida para recordar las vidas de sus amigos y conocidos del pasado con quienes compartió parte de su vida. El resultado es el relato de varias historias subordinadas y principalmente las siguientes: Historia de Latifa y Moha, el monzabite e historia de Amina en el capítulo 6 (Un lugar en África), historia de Mechbal narrada por la misma a Natalia en su casa en el capítulo (8) ( Mme Mechbal), Historia de Madani, el profeta y la del matrimonio rifeño Jamila y el Haddi en el penúltimo capítulo. Estas historias son, en su mayoría, relatos prolepticos porque están ubicados en el pasado al ser recordados. Por ello, obedecen a coordenadas espaciales y temporales distintas pero tienen la característica de tener conexión directa con la historia marco: lejos de la funcionalidad retardataria claramente milnochesca, estos relatos insertados sirven como pretexto o refugio para la protagonista con el fin de expresar lo arraigado que está su vida en Marruecos y, desde luego, lo doloroso que es despedirse de los personajes recordados por ella. Tal como se habrá notado, la técnica oriental de la narración marco cumple aquí dos funciones, la primera consiste en servir de estructura principal en que se insertan relatos secundarios y subordinados a través de la técnica del relato



enmarcado mientras que la segunda se conforma con actuar de soporte aglutinador de los distintos capítulos o relatos yuxtapuestos en la obra a efectos de garantizar la cohesión textual y la unidad artística del universo novelesco.

En *¿Qué buscabais en Marrakech?* nuestra autora hace uso en exclusiva de la técnica de la imbricación de relatos dentro de un marco narrativo porque, igual a lo que ocurre en la cuentística oriental, la aparición de los personajes se asocia con el relato de su vida ya que casi todos son verdaderas máquinas de urdir y contar tanto su propia historia como la de los demás. En esta novela el viaje no es un tema en sí sino tan sólo un motivo que sirve a la autora como de eje estructurador del texto narrativo en la medida en que es mera coartada para narrar las historias de modo constante a lo largo de la novela y el transcurso de las peripecias del mismo viaje. El viaje hacia Marrakech fue, en cierto modo, un verdadero viaje textual en la que la autora se ha esmerado en ostentar su pasión por la narración oriental y los cuentacuentos marroquíes a través del maremágnum de relatos que ha ido narrando en la novela, un verdadero palimpsesto textual propiamente milnochesco. El viaje ha sido considerado como uno de los recursos más utilizados para ensartar distintos episodios en razón de la técnica del encadenamiento o enhebrado. En opinión de Mariano Baquero Goyanes, “el viaje, es, pues, un motivo y hasta un tema novelesco, pero también una estructura, por cuanto la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica”[32]. En *¿Qué buscabais en Marrakech?* el viaje tiene este valor de soporte estructural pero no para ensartar episodios independientes o autónomos mediante el procedimiento del enhebrado como es costumbre en mucha literatura universal, sino para servir de pretexto para la inserción de relatos o historias a usanza tradicional oriental.

El marco narrativo lo ofrece aquí el mismo motivo del viaje que se desenvuelve en un periodo temporal muy reducido con un mínimo nivel secuencial o desarrollo narrativo. Sin explicación de los preparativos del viaje hacia Marrakech, las cuatro protagonistas desembarcan en Ceuta, pasan una noche en Settat para luego llegar a la ciudad ocre. Se desplazan a Agmat para visitar el mausoleo de Al-Mu'tamid, luego vuelven a la ciudad para pasar, a título individual, por una serie de peripecias. Este periplo se salda con descubrimientos y, sobre todo, con la repentina muerte de Aida que rompe de improviso el viaje y provoca el regreso de todas a casa. El viaje transcurre tan solo en una semana, restricción temporal que se mantiene como dominante en todas las novelas de Concha López Sarasúa. Por añadidura, el viaje no se convierte en un tema ni tampoco es la razón de ser que motiva el desarrollo narrativo de la ficción. La realidad sociohistórica de Marruecos así como los problemas sentimentales de las protagonistas se canaliza por medio de la narración de historias. La trascendencia del acto narrativo en la conciencia de los personajes vista atrás se configura aquí adquiriendo una acusada función vital: es el conducto para la descripción de la realidad tanto del país como de los personajes en cuestión. El trayecto recorrido en coche desde Ceuta hasta llegar a Marrakech es amenizado por el relato de la historia de Al-Mu'tamid contado por Ainalma, historia que se vuelve además tema de discusión narrativa y plataforma de desarrollo narrativo en la medida en que provoca la reacción de las protagonistas para descubrir sus problemas interiores y, sobre todo, sentimentales que tienen con los maridos, lo cual a su vez ocasiona la narración de otros relatos para averiguarlo estableciendo cierta relación de homología entra ambos niveles de las historias contadas. Lo mismo pasa con la narradora. Cualquier pretexto le sirve para recordar su historia pasada, su amor y maternidad fracasados y su relación con Paul. La aparición de Hamadi y Tahar se asocia con la narración de sus propias historias donde el primero habla de sus orígenes y el apego a sus raíces mientras que el otro pone al descubierto la desigualdad social propia de un Marruecos problemático. Lo anterior justifica la pululación de las historias contadas en la novela hasta tal punto que no hay ningún personaje principal que no haya podido contar su propia historia. El resultado es la pululación de relatos y anécdotas que origina una carnavalización narrativa muy típica de un texto palimpsesto tan oriental y milnochesco como *¿Qué buscabais en Marrakech?* Historias introducidas dentro de la historia marco a través de la imbricación de los relatos anteriores en conformidad con el desdoblamiento estructural, peculiar de la narrativa conchalopesiana.

Este desdoblamiento estructural lo encontramos de igual forma en *Cita en París*, pero es de subrayar que no es exclusivo de las novelas. Se mantiene incluso en los cuentos como por ejemplo, “La desposada” y “África y Malik, los amantes” para no citar tan sólo éstos, pertenecientes respectivamente a *A vuelo de pájaro sobre Marruecos*, siendo así una constante estructural en la escritura de nuestra escritora de Mieres. En las páginas de este artículo hemos querido poner de relieve de modo sumario y tal vez muy breve la filiación orientalista de la técnica narrativa de Concha López Sarasúa con el fin de subrayar la impronta transcultural que reina en su narrativa. A buen seguro, este componente compositivo requiere una rigurosa y exhaustiva explicación técnica. Es una tarea que el espacio no nos permite acometer, y aplazamos para otro tiempo.

## Conclusión

La filiación oriental/orientalista de la escritura de Concha López Sarasúa es incuestionable; ha dado fe de ello, primero, en su constante reflexión metaliteraria sobre la literatura árabe en su vertiente andalusí y mística, con la cual tiene algún parentesco en la exactación de la pluralidad y la tolerancia, segundo, en su atracción por la forma de narrar milnochesca sentida en la capacidad innata de contar de los marroquíes, y

tercero, por el uso de estructuras propiamente orientales como la novela marco y la imbricación de relatos, además de la pasión por contar historias reales en que se conjugan magistralmente realidad y ficción. Estas tres vertientes hacen trasparente una notable transculturación literaria, una dominante en la narrativa de nuestra escritora mediante la cual, como es costumbre en ella, conjuga lo oriental y lo occidental, lo uno y lo diverso, a efectos de defender una memoria común y mestiza, propiamente mediterránea.

## Notas

- [1] González-Llubera, Ignacio, “Un aspect de la novel·ística oriental a la literatura medieval europea”, en *Homenatge a Antoni Rubio i Lluch. Miscel·lània d'Estudis Literaris Històrics i Lingüístics*, vol. III, Barcelona, 1936, pp. 463-473. Jesús Lacarra, María, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1979. Jesús Lacarra, María y Paredes Nuñez, Juan (eds.), *El cuento oriental en Occidente*, Córdoba, Fundación Euroárabe de Altos Estudios, Editorial Comares, 2006. Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, t. 1, Madrid, Gredos, Col. Nueva Biblioteca Románica Hispánica, 2008.
- [2] Paredes Nuñez, Juan, “La cuentística oriental en Occidente: los mecanismos narrativos” en Jesús Lacarra, María y Paredes Nuñez, Juan (eds.), *op. cit.*, pp. 156-179 ;-, “La estructura del cuento medieval: el marco narrativo”, en Lucía, J. M., Gracias, P. y Martín, C. (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de La Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad, 1992, I, pp. 609-618.
- [3] Lo mismo se nota en varios autores actuales como Álvaro Cunqueiro y Juan Goytisolo a los cuales habría que añadir una hornada nada desdeñable de los escritores que escriben sobre Marruecos y el Norte de África, como por ejemplo, Antonio Abad, Rodolfo Gil Grimau, Sergio Barce Gallardo, etc.
- [4] López Sarasúa, Concha, *Cita en París*, Alicante, Cálamo, 1[a] edic., 2005, pp. 154-155.
- [5] Utilizo este término en el sentido de mestizaje, heterogeneidad o hibridación tal como es común en los estudios poscoloniales en América Latina. Véase Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994. Esquerro, Milagros (dir.), *L'hybride/lo híbrido. Cultures et littératures hispanoaméricaines*, París, Indigo, 2005. García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. De Mógica, Sarah (comp.), *Culturas híbridas. No simultaneidad-modernidad periférica: mapas culturales para la América Latina*, Berlín, Wissenschaftlicher Verlag, 2002. Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- [6] Para más detalle sobre la presencia de la literatura oriental y árabe en la narrativa de Concha López Sarasúa y otras claves semánticas de la misma, véase Mohamed Abrighach, *Lectura intercultural de la narrativa de Concha López Sarasúa*, Rabat, Al Maarif Al Jadida, 2009.
- [7] López Sarasúa, Concha, *Los mil y un cuentos de Meriem*, Alicante, Cálamo, 1[a] edic., 2003, p. 49.
- [8] *Id.*, p. 55.
- [9] Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, cap. 3 : Les hommes-récits: les mil et une nuit, Paris, Seuil, 1978, pp. 33-46.
- [10] Weinrich, Harald, “Al principio era la narración”, VV.AA, *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, Persiles-173, Serie Teoría y Crítica Literaria, 1987, p. 100.
- [11] López Sarasúa, Concha, *Los mil y un cuentos de Meriem*, *op. cit.*, p. 92.
- [12] *Id.*, p. 116.
- [13] López Sarasúa, Concha, *¿Qué buscabais en Marrakech?* Alicante, Cálamo, 1[a] edic., 2000, p. 146.
- [14] *Id.*, p. 215.
- [15] *Ibidem.*

- [16] *Id.*, p. 170.
- [17] *Id.*, p. 227.
- [18] *Id.*, p. 241.
- [19] Véase Mohamed Abrighach, *Op. cit.* cap. 2, pp. 91-96.
- [20] Anónimo, *Las mil y una noches*, t. 1, Barcelona, Ediciones Dalmau Socías, 1988, pp. 341-350.
- [21] López Sarasúa, Concha, *¿Qué buscabais en Marrakech?* *op. cit.*, p. 270.
- [22] *Id.*, p. 273. Las palabras en negrita son cursivas en el texto original.
- [23] López Sarasúa, Concha, *Celanova 42*, Alicante, Cálamo, 1993, p.133 y también pp. 110 y 111.
- [24] Para más detalle sobre el arabismo o aljamía lingüística en el obra de Concha López Sarasúa, véase Abrighach Mohamed, *Op., cit.*, cap.4, pp.173-229.
- [25] Chakor, Mohamed, “Prólogo”, *A vuelo de pájaro sobre Marruecos*, Alicante, Cálamo, 1[**a**] edic., 1988, p. 9.
- [26] Todorov, Tzvetan, “Les categories du récit”, *Communications* 8, París, Seuil, 1966, p. 140.
- [27] Paredes Nuñez, Juan, “Influencias orientales en la narratología románica medieval (Tradición y fortuna de un recurso literario)”, Paredes Nuñez, Juan y Soria Olmedo, Andrés (eds.), *Actas del VI Simposio de la Sociedad de la Literatura General Comparada*, Granada, Universidad de Granada, 1989, p. 103.
- [28] Los formalistas rusos, en particular, Victor Sklovski prestó mucha atención a estos sistemas de composición hablando de los procedimientos del enhebrado y del encuadramiento (Véase, “La construcción de la ‘nouvelle’ y de la novela”, en *Teoría de los formalistas rusos*, Buenos Aires, 1970, pp.127-146). Por su parte, los estructuralistas hicieron lo mismo. Tzvetan Todorov utiliza los términos de encadenamiento y de encuadre (Véase “las catégories du récit littéraire”, *Communications* 8, *op. cit.*, pp.140-141 mientras que Gérard Genette los analiza hablando de lo que él llama los niveles narrativos (*Figuras III*, París, Seuil, 1972, pp. 238-243). Igual hace Mieke Bal (*Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 140-154).
- [29] López Sarasúa, Concha, *La llamada del almuédano*, Alicante, Cálamo, 4[ **a**] edic.(1[**a**] edic., 1991), 2002, p. 43.
- [30] *Id.*, p. 65.
- [31] *Id.*, p. 217.
- [32] Baquero Goyanes, Mariano., *Estructura de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970, p. 30.

## Bibliografía

- Abrighach, Mohamed, *Lectura intercultural de la narrativa de Concha López Sarasúa*, Rabat, Al Maarif Al Jadida, 2009.
- Anónimo, *Las mil y una noches*, t. 1, Barcelona, Ediciones Dalmau Socías, 1988.
- Bal, Mieke , *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Baquero Goyanes, Mariano, *Estructura de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.

De Mógica, Sarah (comp.), *Culturas híbridas. No simultaneidad-modernidad periférica: mapas culturales para la América Latina*, Berlín, Wissenschaftlicher Verlag, 2002.

Esquerro, Milagros (dir.), *L'hybride/lo híbrido. Cultures et littératures hispanoaméricaines*, París, Indigo, 2005.

García Canelini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

Genette, Gérard, *Figuras III*, París, Seuil, 1972.

González-Llubera, Ignacio, "Un aspect de la novelística orientl a la literatura medieval europea", en *Homenatge a Antoni Rubio i Lluch. Miscel.lànea d'Estudis Literaris Històries i Lingüistics*, vol. III, Barcelona, 1936, pp. 463-473.

Jesús Lacarra, María, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1979.

— y Paredes Nuñez, Juan (eds.), *El cuento oriental en Occidente*, Córdoba, Fundación Euroárabe de Altos Estudios, Editorial Comares, 2006.

López Sarasúa, Concha, *A vuelo de pájaro sobre Marruecos*, Alicante, Cálamo, 1ª edic., 1988.

—, *Celanova 42*, Alicante, Cálamo, 1ª edic., 1993.

—, *La daga turca y otros relatos mediterráneos*, Alicante, Cálamo, 1ª edic., 1996.

—, *¿Qué buscabais en Marrakech?* Alicante, Cálamo, 1ª edic., 2000.

—, *La llamada del almuédano*, Alicante, Cálamo, 4ª edic., (1ª edic, 1990), 2002.

—, *Meriem y la ruta fantástica*, Alicante, Cálamo, 9ª edic. (1ª edic, 1991), 2003.

—, *Los mil y un cuentos de Meriem*, Alicante, Cálamo, 1ª edic., 2003.

—, *En el país de Meriem*, Alicante, Cálamo, 3ª edic., (1ª edic, 1998), 2003.

—, *Cita en París*, Alicante, Cálamo, 1ª edic., 2005.

—, *¿Por qué tendo que emigrar?*, Madrid, Ibersaf, 2009.

Chakor, Mohamed, "Prólogo", *A vuelo de pájaro sobre Marruecos*, Alicante, Cálamo, 1[a] edic., 1988, pp. 9-10.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, t. 1, Madrid, Gredos, Col. Nueva Biblioteca Románica Hispánica, 2008.

Paredes Nuñez, Juan, "Influencias orientales en la narratología románica medieval (Tradición y fortuna de un recurso literario)", Paredes Nuñez, Juan y Soria Olmedo, Andrés (eds.), *Actas del VI Simposio de la Sociedad de la Literatura General Comparada*, Granada, Unversidad de Granada, 1989, pp. 95-103.

—, "La estructura del cuento medieval : el marco narrativo", en Lucía, J. M., Gracias, P. y Martín, C. (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de La Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad, 1992, I, pp. 609-618.

Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

Shklovski, Victor, "La construcción de la 'nouvelle' y de la novela", en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de los formalistas rusos*, Buenos Aires, 1970, pp.127-146.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, cap. 3 : Les hommes-récits: les mil et une nuit, París, Seuil, 1978, pp. 33-46.

—, "Les catégories du récit littéraire", *Communications* 8, París, Seuil, 1966, pp.125-151.

Weinrich, Harard, "Al principio era la narración", VV.AA, *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, Persiles-173, Serie Teoría y Crítica Literaria, 1987, pp.99-157.

\* **Mohamed Abrighach** (Nador, 1965) es Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid (1995). Fue Director del Departamento de Español de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Ibnou Zohr de Agadir. Actualmente es profesor de Literatura Española y Teoría Literaria en la misma Facultad y coordinador de la revista anual: *Anales. Revista de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos*. Es también miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas. Tiene publicados tres libros: *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual (ética, estética e interculturalismo)*, Agadir, Facultad de Letras y Ciencias Humanas/ORMES, 2006; *Lectura intercultural de la narrativa de Concha López Sarasúa*, Rabat, Imprimerie El Maarif Al Jadida, 2009; *Estudios, testimonios y creaciones en Homenaje al hispanista Abdellah Djbilou*, Agadir, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2009.

© *Mohamed Abrighach* 2011

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**