



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de
Costa Rica

ISSN: 0377-628X

ISSN: 2215-2628

filyling@ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Gnaoui, Younes

Geometría de la dualidad en *El invierno de los jilgueros* de Mohamed El Morabet

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de
Costa Rica, vol. 49, núm. 2, e55915, 2023, Julio-Diciembre

Universidad de Costa Rica

San José, Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i2.55915>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33274601012>

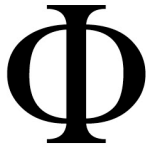
- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 49 - 2

Julio 2023 - Diciembre 2023

**Geometría de la dualidad en
El invierno de los jilgueros
de Mohamed El Morabet**

Younes Gnaoui

Gnaoui, Y. (2023). Geometría de la dualidad en *El invierno de los jilgueros* de Mohamed El Morabet.

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, 49(2), e55915.

doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i2.55915>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i2.55915>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

Geometría de la dualidad en *El invierno de los jilgueros* de Mohamed El Morabet

Geometry of Duality in *El invierno de los jilgueros* by Mohamed El Morabet

Younes Gnaoui

King Saud University, Riyadh, Arabia Saudita

ygnaoui@ksu.edu.sa

<https://orcid.org/0000-0002-8719-5829>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v49i2.55915>

Recepción: 23-02-23

Aprobación: 02-06-23

RESUMEN

Las nociones de desierto, mar, horizonte y doble desempeñan una importancia sustancial en *El invierno de los jilgueros* de Mohamed El Morabet. Los cuatro motivos logran diseñar y disponer una sutil geometría de tensiones dicotómicas que vertebran la compostura narrativa de la novela. El presente artículo se propone acercar las manifestaciones que cobran tales motivos, con el fin de presentar una lectura interpretativa del significado que adquieren dentro de la obra. El objetivo principal es dar cuenta de los mecanismos de articulación de esos motivos que van urdiendo en la trama narrativa una atinada y discreta cartografía de dualidades y simetrías, de cara a polarizar el sentido global del texto novelístico.

Palabras clave: dicotomía; desierto; mar; horizonte; desdoblamiento.

ABSTRACT

The notions of desert, sea, horizon, and that of duplication play a substantial importance in Mohamed El Morabet's *El invierno de los jilgueros*. The four motifs manage to design and arrange a subtle geometry of dichotomous tensions that structure the narrative composure of the novel. This article is intended as an approximation of the manifestations that such motifs take, with the purpose of proposing an interpretative reading of the meaning that they acquire within the work. The main objective is to show the mechanisms of articulation of those motives that are weaving in the narrative plot a pertinent and discreet cartography of dualities and symmetries, in order to polarize the global meaning of the text of the novel.

Keywords: dichotomy; desert; sea; horizon; duplication.

1. Introducción

La literatura marroquí de expresión española actualmente está conociendo sus más notables logros en los ámbitos de la narrativa y de la poesía, gracias a autores que escriben desde Marruecos y sobre todo al empeño de una joven y activa diáspora marroquí que ejerce su labor creadora desde fuera de su país.

Si bien siguen siendo algo escasas, empiezan a despuntar obras de marroquíes escritas en castellano y que logran polarizar cada vez más el interés de los lectores y de la crítica literaria. En este marco se inscribe la labor del novelista Mohamed El Morabet, galardonado con el Premio Málaga de Novela en su décimo quinta edición 2021 por su obra *El invierno de los jilgueros*. Novela profundamente anclada en el espacio de la ciudad marroquí de Alhucemas, pero que trasciende las fronteras del mar Mediterráneo por el instrumento lingüístico elegido como vehículo de expresión.

Escribir en la lengua del otro; he aquí la primera dualidad evidente que marca el libro de Mohamed El Morabet. Proponiéndose referir un contexto sociohistórico marroquí en lengua extranjera, la obra interroga a la vez la manifestación de lo común y de lo discordante entre las realidades española y marroquí, entroncando con los valores de identidad y de alteridad culturales. La obra así concebida se enmarca en la controversia sobre la literatura local de expresión extranjera. Una polémica donde oscilan los argumentos entre la fascinación y la reticencia; entre la postura que defiende la interculturalidad y el intercambio, y la actitud resentida que considera esta literatura como signo de subordinación y una herramienta insidiosa del imperialismo cultural. Por lo tanto, y sin inmiscuirnos en tales debates, nos aprovechamos de estas consecuentes implicaciones para afirmar que este doble ímpetu inaugura en *El invierno de los jilgueros* una serie de dualidades que condicionan el discurso del relato y tejen los hilos enmarañados de la trama narrativa. La novela es un texto emotivo y cautivante, donde las preocupaciones fundamentales de los protagonistas quedan plasmadas en términos de geometría espacial y de polaridades opuestas que tienen una evidente incidencia en la construcción del sentido global en torno a una inalienable búsqueda del principio de unidad.

El invierno de los jilgueros (2022) gira en torno a la historia de Musa, que se ve reclutado para participar en la Marcha Verde¹ y que al poco tiempo vuelve a su ciudad natal Alhucemas, afectado por su efímera experiencia en el desierto. Los ojos inocentes del niño-narrador, el hermano menor de Musa, captan y transmiten la simplicidad del espacio donde transcurre su vida y la de sus familiares y vecinos. Brahim intenta comprender el desarraigo y el trastorno en que ve sumido al hermano mayor desde su vuelta del desierto. La pronta muerte de la madre, única responsable mayor de la familia, empeora la situación obligando a Musa, a sus diecinueve años, a ocuparse del niño Brahim. Años más tarde, el joven Brahim se traslada a la ciudad de Tetuán para estudiar en la Escuela de Bellas Artes adonde llega la española Olga Navas como profesora de arte. El joven Brahim se distingue por su brillantez y su sensibilidad artísticas y de repente se inicia una historia de amor entre él y Olga. La relación entre la profesora y su alumno es mal vista por la sociedad que condena la conducta de la primera obligándola a volver luego a su Madrid natal. Entre tanto, Brahim lo abandona todo para volver a Alhucemas y cuidar al hermano mayor, gravemente afectado por la demencia. Musa acaba pidiendo a su hermano menor que le ponga fin a su vida, y tras muchas cavilaciones Brahim decide asfixiar al hermano mayor para liberarlo del malestar existencial en el que se ve atrapado.

La lectura de la novela no se cumple sin que el lector rebote constantemente entre las polaridades que los conceptos de desierto, mar y horizonte van implementando a lo largo de todo el relato. Dichas referencias espaciales, a menudo organizadas en binomios, trascienden el estado de

¹ “El 6 de noviembre de 1975, **350.000 marroquíes** concentrados en Tarfaya iniciaron, en coches y a pie a través del pedregoso desierto, la Marcha Verde en dirección a El Aaiún, capital de la provincia colonial española donde los milicianos saharauis del Frente Polisario comenzaban a movilizarse para resistir. Entre ambos, las desorientadas tropas españolas incapaces de manejar la inteligente maniobra "pacífica" ideada por el monarca **Hasán II** para lograr su retirada definitiva.” (Arjona, 2021, párr. 5)

meras coordinadas o marcos que condicionan el desenvolvimiento de la acción, para constituirse en actantes que intervienen decisivamente en el devenir de la acción y de los protagonistas. Del mismo modo, el tema del doble dispone en el relato otras polaridades que refuerzan, a nuestro parecer, la atmósfera de dualidades que predomina en la novela.

Partiendo de la lectura de *El invierno de los jilgueros*, y a la luz de estudios teóricos conocidos sobre varios aspectos abordados en este trabajo, el presente artículo se propone analizar la articulación de los conceptos de desierto, mar, horizonte y doble para desentrañar las funciones que desempeñan en el texto. Con vistas a resaltar la tesis de la dualidad sostenida en el trabajo, nuestra aproximación al espacio novelesco se hará a partir de las oposiciones adentro /afuera y horizonte/centro abordadas por Bachelard (2003, 2000). Los estudios de Tacca (1978) nos servirán para cercar la cuestión de la voz narrativa y partiremos de las observaciones de Mijael Bajtín (2005, 1989) acerca de las nociones de dialogización y del discurso monológico² para demostrar el carácter dual y el dialógico del discurso narrativo en la obra. Asimismo, abordaremos la cuestión del doble en función de las teorías debatidas por Otto Rank (1976) y Herrero Cecilia (2011), y consideraremos, finalmente, el tema de la locura cotejando ciertas observaciones de Foucault (1994) y Durand (2004). El análisis intenta igualmente comprobar hasta qué punto concurren los mencionados elementos en la implementación de una serie de estructuras duales que ponen de relieve los conflictos y significados de la obra. ¿Cómo se presentan pues tales aspectos y qué significado adquieren en el texto? ¿Cómo se organizan para calibrar el juego de dualidades que mantienen tensa la acción de la trama? Tales serán las cuestiones de base que intentaremos debatir a continuación.

2. La oposición desierto-mar

El título *El invierno de los jilgueros*, si bien difiere del inicial *Desierto mar*,³ es por cierto una elección acertada tanto por la carga poética como por la connotación simbólica que resume el conflicto axial del relato. Su plasticidad radica en la fuerza sugestiva que pone al lector en el umbral de las dicotomías que vertebran la novela. La siguiente conversación es la que generaría el título de la obra:

- Ese es un jilguero —afirma [Jamal], tras aguzar el oído *el último domingo de mayo* [Énfasis añadido]⁴ que lo acompañe.
—¿Seguro?
—Se nota, acaba de *volver*.
—¿De dónde?
—Pasa *el invierno* [Énfasis añadido] en el desierto. (El Morabet, 2022, p. 79)

² Los adjetivos “monológico y dialógico” correspondientes a los conceptos de “monología y dialogía” se usan acorde con el planteamiento de Mijael Bajtín que los opone en la construcción del sentido del discurso autoritario frente al persuasivo. Dice Bajtín (1989): “El diálogo sólo se ha estudiado como forma compositiva de la estructura del habla, y se ha ignorado casi siempre la dialogización interna de la palabra (tanto en la réplica como en el enunciado monológico), que impregna toda su estructura, todos sus estratos semánticos y expresivos” (p. 97).

³ Afirma el autor en una entrevista con David Valiente: “La novela recibía el título de Desierto Mar, pero al editor no le convencía este título, le resultaba demasiado dicotómico, algo por lo que no se caracteriza” (Valiente, 2022, párr. 2).

⁴ Con la mención “Énfasis añadido” designamos el conjunto de modificaciones que hacemos para resaltar aspectos del texto citado.

La lectura analítica del fragmento revela una de las dicotomías que llamaremos *implícita* por inferirse del contexto. La Figura 1 intenta visualizar la susodicha dicotomía:

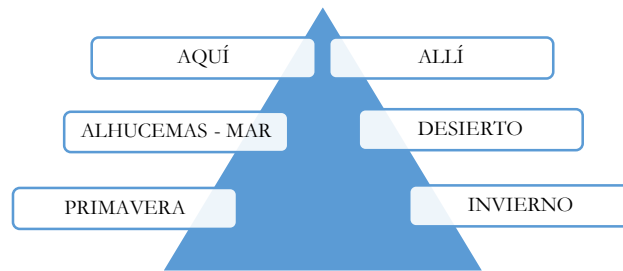


Figura 1

Representación de la dualidad espaciotemporal

El *último domingo de mayo* opone como contexto temporal la fase postrema de la primavera, donde ocurre la acción, al *invierno* del desierto. Por su parte, el valor locativo que implica la deixis espacial *volver* ostenta la oposición dicotómica que sugiere la conversación y que se expande simbólicamente en toda la novela: el jilguero está aquí en la primavera de Alhucemas, en el mar de Alhucemas, y acaba de volver del invierno del desierto.

La novela mantiene intencionadamente silente lo que experimenta el personaje Musa en el desierto y la lectura irá revelando que tal experiencia, constantemente referida desde el espacio de Alhucemas-mar, es la principal fuente del malestar que aqueja a los personajes. La oposición que implementan los términos *desierto-mar* se inscribe en el marco de las dualidades *explícitas*, frente a otras *implícitas* que veremos detalladamente más adelante. Ya la repetición de los dos vocablos en la novela da cuenta de la importancia de sendos espacios y de la oposición dicotómica que tejen en filigrana a lo largo del texto. La voz “desierto” se usa en más de sesenta ocasiones, y “mar”, en más de cincuenta. ¿Cómo se articula en el texto la relación entre ambos espacios que todo opone de forma obvia? ¿Qué valores adquieren en la obra y en el mundo de los protagonistas?

El niño-narrador que observa y relata los hechos de la primera parte se halla confrontado a una doble actitud ante tales espacios: conoce el mar, pero desconoce el desierto. La precariedad de los conocimientos acerca del desierto hace que el niño narrador vaya intentando superar esa suerte de perspectiva deficiente.⁵ Además, se enfrenta en su intento a una doble visión de la realidad: la suya que es la de la sensibilidad infantil, frente a la del mundo incomprensible de los adultos que le sirve de fuente de información y de adquisición de sus saberes. De esta forma, el texto nos lleva por las diferentes etapas de la evolución del significado del concepto *desierto* en la mente del niño narrador. Tal proceso evolutivo implica asimismo la dualidad que supone la gradual distinción entre el ego

⁵ Dice Tacca (1978, p. 85): “La deficiencia de conocimiento fue un recurso deliberadamente explotado por la novela ‘behaviorista’ de los norteamericanos, quienes, confinándose en la descripción del comportamiento, se abstienen de penetrar en las conciencias. Abstención, recato, inhibición, singularmente aptos para la novela policial (piénsese en Jammet o en Chandler), que necesita siempre de una zona de sombra y ambigüedad.

‘Entrevoir est la meilleure façon de voir’, decía Ramón Fernández. La hábil dosificación del silencio es uno de los grandes recursos novelescos. En tal sentido, podría decirse que toda novela es vagamente *policial*”.

infantil y su mundo interior y el mundo exterior de los demás. Un proceso que remite al desarrollo mental del niño y al llamado sincretismo verbal piagetiano, donde las operaciones de percepción, yuxtaposición y síntesis del razonamiento y de la comprensión se funden para ir construyendo un pensamiento y un lenguaje socializados en el niño (Piaget, 1930, pp. 147-148). El título “Balbuceos”⁶ del segundo capítulo es, en este sentido, muy significativo al cristalizar la deficiencia del punto de vista infantil. Los subcapítulos correspondientes traducen el empeño de los ojos atónitos del niño narrador Brahim por representar las transformaciones que implica el reclutamiento de Musa, su hermano mayor, para ir al desierto. Todo en la vida del niño se encauza hacia el intento de entender la naturaleza del nuevo intruso (desierto) que desencadena la pronta quiebra de la estabilidad del hogar familiar.

De hecho, el desierto va cobrando, a nivel de la narración, la estatura de actante-oponente, un aguafiestas a menudo ausente, pero cuyo espectro planea sobre la totalidad de la superficie de la novela. Desde el momento en que se anuncia que Musa se alista por obligación para ir al desierto, se instala dentro de la familia y entre sus vecinos un halo de miedo que quebranta la quietud y estabilidad iniciales. Musa se marcha al desierto un martes 7 de octubre y vuelve el sábado 20 de diciembre. Una estancia brevísima y sombría de la cual nada se cuenta realmente, pero que opera como mordedura venenosa que se cumple al principio de la novela y que corre incurable por las venas de la narración entera. “¿Por qué Musa no quería que mencionara su viaje? ¿Por qué nunca me contó nada? ¿Qué sucedió durante aquellos dos meses y medio que estuvo lejos del mar?” (El Morabet, 2022, p. 112). Son las preguntas que aquejarán constantemente la sensibilidad y curiosidad de Brahim, tanto durante su niñez como en su madurez.

A los nueve años, la curiosidad del niño incita primero a preguntar por el significado de la palabra:

— ¿Sabes dónde está el desierto? — Pregunté a Jamal en el recreo de las cuatro.

— Pues en el desierto. Lejos del mar.

El desierto está en el desierto. Esta aclaración me perturbó durante días. Llegué a suponer que el mundo se dividía en dos: el desierto en el desierto y Alhucemas en el mar. Lo único que me venía a la mente era la sed. (El Morabet, 2022, p. 30)

El mundo consta de dos polos opuestos; en la mente del niño que nunca tuvo la experiencia ocular del desierto, este queda entendido por oposición al concepto de mar a que viene acostumbrado. El desierto no se determina sino por antinomia y lejanía del mar. La dimensión político-histórica que adquiere la experiencia del desierto (Marcha Verde) no atenúa la perturbación de Brahim, sino que la acentúa:

Por la noche, se lo pregunté de nuevo a Musa.

—¿Por qué?

—Por los españoles.

Me costó dormir. No entendía nada. Conocía a varios españoles de Alhucemas: Rocío, la amiga de mi madre; Álvaro, el antiguo profesor de Lengua de Musa en el colegio español; Román, el panadero de nuestro barrio. Por sus rostros, nunca imaginé que fueran del desierto. Siempre los había asociado al mar, a la sobriedad del agua. (El Morabet, 2022, pp. 30-31)

⁶ “Lenguaje balbuciente: Los primeros balbuceos de un niño”, apunta el *Diccionario de uso del español* (Moliner, 2008).

La dimensión político-histórica del evento, representada por el desierto, supera el entendimiento del niño que pena en asimilarlo como espacio fuera de la oposición radical al mar. ¿Cómo entender a su edad que los mismos españoles entre quienes vive en armonía y en convivialidad son la causa del mal percibido en los ojos de la madre que “rezumaban un odio tenaz al desierto”? (El Morabet, 2022, p. 32).

El quinto subcapítulo de “Balbuceos” es muy representativo en cuanto muestra del proceso de construcción del significado relacionado al concepto de desierto en la mente del niño. Musa se ha ido al desierto y la familia con sus vecinos y amigos íntimos están rodeados en torno a la televisión acechando las nuevas de los últimos noticieros. La incipiente noción de desierto en la conciencia del niño Brahim, más interesado en unas deliciosas galletas sobre la mesa que en el acontecimiento en sí, se relaciona primero con el espacio lúdico y jovial de los dibujos animados en la pequeña pantalla y los *beep beep* de Woody Woodpecker. La intrusión del desierto como realidad tangible supone una primeriza confusión para el imaginario del niño que solo conoce el desierto mediante las enloquecidas carreras del pájaro loquillo en la pequeña pantalla. La toma de conciencia de la existencia de un desierto real se realiza a través de la televisión, y los noticieros que refieren los acontecimientos de la Marcha Verde revelan ante el ojo de Brahim “el desierto de verdad sin animales, sin persecuciones, sin *beep beep*, sin música de fondo” (El Morabet, 2022, p. 34). Las impresiones que se forman en el espíritu del niño quedan relacionadas con la aridez del espacio y, sobre todo, con una suerte de masificación devoradora de la singularidad de unos hombres igualados que “sostenían el mismo retrato en una mano y, en la otra, lo que parecía un Corán. Los bigotes eran iguales, los peinados, también” (p. 34).

Desde luego, con esta toma de conciencia se opera una suerte de quiebre en el imaginario hasta ahora formado en la conciencia del niño en torno al desierto, a partir del regocijo disfrutado ante los dibujos animados. Por medio de la misma pantalla llegan ahora otros valores que despiertan la inocencia infantil a una realidad diferente y perpleja. Perpleja porque la pantalla misma es el teatro donde se desenvuelven, por añadidura, versiones totalmente dispares (la española y la marroquí) del mismo evento histórico (El Morabet, 2022, p. 33). Acompañamos así al niño en la formación o ampliación del significado que pasa del atributo de lejanía, por oposición al mar, a llenarse de otros sememas que van construyendo un halo de negatividad frente a la positividad del mar. Lo único retenido por la mente infantil de las imágenes visualizadas en la televisión es la ausencia del mar junto a la masa silenciada en la pantalla y que parece vilipendiar la individualidad del ser. El efecto de tales imágenes tiene una percusión tal en la sensibilidad del niño que, la misma noche, tiene un sueño donde difícilmente reconoce a su hermano Musa en el desierto, llevando este un bigote que lo confunde con todos los hombres con bigote vistos de día en la pequeña pantalla (p. 35).

En este quinto subcapítulo de la primera parte, la tensión dicotómica se extiende asimismo a otras oposiciones que refuerzan la bipolaridad principal desierto-mar. La acción, como hemos dicho, tiene lugar en la casa de los Isri donde el calor y la convivialidad de familiares, vecinos y amigos se oponen al peligro y al miedo que llegan desde afuera (el desierto) mediante la televisión. Esa dialéctica que se teje en el subcapítulo entre un *adentro* acogedor y un *afuera* hostil se quiere paradigmática, ya que logra extenderse a la totalidad de la obra, manteniendo en tensión constante la oposición básica: desierto vs. mar:

Por aquellos días *fuera* seguía significando, para mí, el desierto. *Fuera* era sobrepasar el límite de los tres montes que encerraban la ciudad. Era dejar de percibir el olor a lavanda cada mañana. Era la estepa árida, más allá del Mediterráneo. Qué comerían los que vivían lejos del mar. (El Morabet, 2022, p. 39)

Tres de los sentidos plasman la experiencia perceptora sensomotriz del niño que establece la comparación por oposición. *Dentro* es la vista de la ciudad cercada por tres montes, es el olor a lavanda matinal y es el gusto a pescado y a frutas de mar frescos.⁷ *Fuera* es aridez, sed y comida conservada de las “latas de sardinillas y anchoas”.

La dinámica de la dialéctica del adentro y del afuera conlleva de por sí, como anota el filósofo Bachelard (2000), los signos de la alienación por no poder sustraerse a la adversidad sustancial que implican ambas expresiones:

Y así, la simple oposición geométrica se tiñe de agresividad. La oposición formal no puede permanecer tranquila. El mito la trabaja. Pero no debe estudiarse ese trabajo del mito a través del inmenso dominio de la imaginación y de la expresión, dándole la falsa luz de las intuiciones geométricas. El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones para dar una situación de todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo, como si se tocaran fácilmente las primitividades. Se hace pasar a la categoría de absoluto la dialéctica del *aquí* y del *allá*. (p. 186)

Adentro es asimismo el calor hogareño donde se instala a rastras la hostilidad del afuera-desierto, haciendo que la desesperanza hunda “sus garras en las paredes” (El Morabet, 2022, p. 31) del hogar familiar como anota el narrador: “La enfermedad apareció antes de que acabara el año. Supongo que vino de fuera, de lejos. Desde donde la gente come latas de sardinillas y anchoas” (p. 40).

“Todo lo demás rodó, como el tiovivo” (El Morabet, 2022, p. 69). La comparación sacada del universo lúdico del niño transcribe la virulencia y velocidad con que caen sucesivamente las desgracias sobre la familia. La madre, único amparo de seguridad en la vida de Brahim y Musa –respectivamente de apenas nueve y dieciocho años– no tarda en caer enferma a causa, según la estimación del niño narrador, de la intrusión de la hostilidad del afuera en el *adentro* del hogar familiar.

La desgracia del desierto no toca solamente a los Isri; estos parecen ser el paradigma de todas las personas que han tenido que aguantar la vivencia del desierto:

El ejército alistaba a aquellos sin trabajo. Los *enviaban* [Énfasis añadido] al desierto, desaparecían. Pocos *volvían*. [Énfasis añadido] Las tormentas de arena no *traían* [Énfasis añadido] noticias. Sólo aparecían ascuas del olvido. Nadie reconocería a quienes conseguían *regresar*, después de años de *ausencia*.

— Un conocido de mi padre *volvió* [Énfasis añadido] tuerto y casi mudo.

—¿Lo reconocieron?

— Su madre sí. La mujer había vuelto a contraer matrimonio. Su hija llamaba papá a otro hombre.

—¿Y qué pasó?

—Aguantó cinco meses en Alhucemas. Al final, regresó al desierto. “Al menos aquello está vacío. Hay poco que ver. No hace falta hablar”, creo que dijo cuando se despidió de su madre. (El Morabet, 2022, pp. 251-252)

A cada cual su historia, a cada familia su infortunio; pero para todos, el desierto es una suerte de ida sin vuelta. Marca definitivamente con el signo de la desventura a los reclutas que hayan pisado

⁷ Es oportuno señalar igualmente la doble presentación del mar que no se ciñe solamente a una imagen positiva, sino que abarca asimismo el lado oscuro relacionado con su inclemencia hacia la gente, como dice Musa: “El mar es generoso con los desechos y tacaño con las esperanzas” (El Morabet, 2022, p. 89).

sus dunas y arenas, condenándolos a llevarlo constantemente en el alma como la más honda de las tormentas. Nótese el valor que adquieren las deíxis espaciales formuladas con los verbos de significado locativo que insisten en resaltar el espacio vivido frente al afuera lejano y nocivo. Musa no tarda en sufrir la ley del desierto frente a la observación del niño que pena en entender el brutal cambio sucedido en el ánimo del hermano mayor:

Intenté descifrar el nuevo carácter que *trajo* [Énfasis añadido] consigo. Era seco, arenoso e inhabilitado. Por la tarde, me propuso salir a pasear. Llegamos hasta el puerto. Me encaramó a un barco de los que había atracados en el muelle. El olor a sal y a sardinas, a humedad de las maromas, nos habló más de lo que nosotros lo habíamos hecho a lo largo de la mañana. Luego recorrimos el paseo de la Cebadilla. La brisa mecía los recuerdos. Las olas lamían en las heridas de la ciudad. [...]

El auténtico Musa, mi hermano, *se había quedado* [Énfasis añadido] en el desierto. (El Morabet, 2022, p. 43)

El fragmento es uno de los ejemplos que contribuyen a la construcción de la oposición léxica de la dicotomía desierto-mar de forma indirecta. El valor deíctico de los verbos *traer* y *quedarse* vuelve a machacar la idea del espacio lejano que logra proyectar su efecto pernicioso sobre la espacialidad inmediata. Nótese que los adjetivos empleados para determinar el temperamento de Musa *seco*, *arenoso*, *inhabilitado* se identifican intencionadamente con las características del desierto; por su parte, la enumeración en una frase corta sugiere la aridez del desierto. Al contrario, las frases se ponen algo más largas, más estilizadas y con un léxico rico cuando tocan el tema del mar, desaguando en un pintoresquismo que sugiere la gracia de la vivencia sensorial al borde del Mediterráneo. Una gracia que no logra afectar a Musa, que todavía sigue “atrapado con grilletes en el desierto” (El Morabet, 2022, pp. 259-260), puesto que “del desierto no se regresaba, porque el desierto está en el desierto. Era como la vejez” (p. 32). Frente al doliente trastorno por ignorar el significado y el lugar donde está el desierto, el niño nunca pena en describir con gracia la experiencia sensorial relativa al mar. Contrariamente al desierto, el mar representa para él, para la familia y sus vecinos la vitalidad y la frescura de la vida, la estabilidad, la seguridad, la generosidad, etc. La tensión entre ambas polaridades amuebla la mayor parte de los compartimentos de la novela ya de forma directa a través de comparaciones explícitas que dosifican obviamente la oposición, ya mediante inferencias que se pueden hacer a partir del deterioro y de las desgracias que se abaten sobre los protagonistas como consecuencias nefastas del desierto.

Los lectores y los protagonistas de la novela no tienen ninguna duda sobre el origen del mal de Musa. “Es por culpa del desierto, lo sé” (El Morabet, 2022, p. 214), murmura Mimuna, afligida por la demencia de Musa. “Recuerda que eres de mar” (p. 240). “El mar lo llevas dentro. Surca tus olas. El desierto está muy muy lejos. No hay de que tener miedo” (p. 242). Así rezan algunas de las notas sugestivas y tranquilizantes que Brahim deja diariamente para su hermano. A lo mejor, esta consideración positiva, frente a la negatividad del desierto, se debe a la simbología del mar y del agua en su relación con la protección materna como apunta Gilbert Durand (2004) a la hora de considerar la obra de Edgar Allan Poe:

Eterno femenino y sentimiento de la naturaleza van de la mano en literatura. No cuesta trabajo demostrarlo en la obra de E. Poe, “donde el agua superlativa”, verdadero *aquaster* poético, nos remite a la obsesión de la madre moribunda. Indudablemente, la imaginación de Poe, ya lo hemos dicho, es profundamente mórbida, impactada por la muerte de la madre; sin embargo, a través de la lúgubre y morosa delectación acuática, se adivina el gran tema reconfortante del agua materna. De tal modo que la analista de la obra del poeta estadounidense puede insistir, con justa razón, en la virtud eufemizante de la ensoñación acuática: “El mar es [...] esa criatura abrigo,

esa criatura nutricia [...] el elemento que acuna”. Y esto explica tanto las imágenes de Novalis como las “navecillas” de Lamartine. El poeta del *Lago* escribe en sus *Confidencias*: “El agua nos lleva, el agua nos acuna, el agua nos adormece, el agua nos devuelve a nuestra madre”. A tal punto es cierto que la imaginación acuática siempre llega a exorcizar sus terrores y transformar toda amargura heracliteana en cuna y reposo. (p. 241)

Bachelard (2003) sostiene la misma idea. Cita a Marie Bonaparte que afirma: “El mar es para todos los hombres uno de los mayores y más constantes símbolos maternos” (p. 176). El carácter cerrado y asfixiante de la ciudad logra compensarse en la generosidad del Mediterráneo que discurre por el alma de los protagonistas considerados hechos de mar. La ausencia o lejanía del mar acarrea errancia y pérdida. Musa, como asevera el narrador, “Llevaba días distante. Llevaba meses perdido. Llevaba años ausente. Llevaba siglos en el desierto y lejos del mar” (El Morabet, 2022, p. 267). La estructura anafórica en frases cortas insiste particularmente en la ausencia y lejanía del Mediterráneo. El mar que lleva adentro está totalmente revestido del miedo estampado por el eco callado que llega desde fuera.

3. El horizonte: dialéctica del acá y del allá

La voz narrativa es otro rasgo que deja constancia de una obvia marca de bipolaridad en *El invierno de los jilgueros*. La narración corre a cargo del niño Brahim en las primeras partes del libro, y vuelve a ser asumida por el mismo narrador, pero ya maduro, en la última parte. Esta doble perspectiva dispone un atinado juego dialógico de focalizaciones hechas por el mismo narrador a partir de los puntos de vista de la ingenuidad infantil y del criterio de la madurez.

Con su diario, Olga Navas incrusta, por su parte, un paréntesis narrativo en la mitad de la novela donde expone sus reflexiones acerca de su experiencia fuera de su país. Espacio y protagonistas quedan entonces enfocados mediante el prisma de sus impresiones de artista: se nos ofrece la descripción de la ciudad de Tetuán vista por sus ojos de pintora española.

Esta parte constituye, a nuestro parecer, el desacierto más evidente en la construcción narrativa, pues el tono del relato decae de forma evidente. Perdemos totalmente de vista a Brahim como narrador, y lo percibimos solo mediante la focalización de la española. Nada sabemos de lo que ha dejado atrás en Alhucemas, centrándose la narración en las vivencias de la maestra de pintura en la ciudad marroquí. Los acontecimientos relatados por la española en su diario quedan completamente silenciados, pues ni en soliloquios se mencionan en la tercera parte asumida por el narrador Brahim.

¿Qué valor funcional tiene pues esta incrustación del diario de Olga en la estructura narrativa? ¿Qué aspecto representa del ímpetu dicotómico que se quiere demostrar en el presente estudio? ¿Cómo se vincula con el tema del horizonte que llega a constituir una verdadera obsesión en la novela?

Partiendo de las interrogaciones formuladas, es posible llegar a tres interpretaciones susceptibles de justificar la funcionalidad de la voz narrativa de Olga y avivar el nervio de la dicotomía que atraviesa la novela. Consideremos primero la presencia de la voz de Olga como un factor de “bifonía” o “bivocalidad”⁸ del discurso narrativo. Factor que establece la llamada dialogización interior que según Mijael Bajtín (1989) construye el sentido del discurso y modula sus aspectos y tonos expresivos y estilísticos:

⁸ Permítasenos usar estas denominaciones en vez de “polifonía” para resaltar sobre todo el tema de la bipolaridad que vamos discutiendo.

Como hemos dicho, el fenómeno de la dialogización interna está presente, en mayor o menor medida, en todos los dominios de la vida de la palabra. Pero si en la prosa extraliteraria (costumbrista, retórica, científica), la dialogización, por regla general, se aísla en un acto especial independiente, y se manifiesta en el diálogo directo o en otras formas distintas, expresadas compositivamente, de delimitación y polémica con la palabra ajena, del otro, en cambio en la prosa artística, especialmente en la novela, la dialogización recorre desde el interior, con la palabra de su objeto y su expresión, la concepción misma, transformando la semántica y la estructura sintáctica del discurso. La interiorización dialógica se convierte aquí, en cierta medida, en el acontecimiento de la palabra misma, al cual da vida y dramatiza desde el interior en cada uno de sus elementos. (p. 100)

El invierno de los jilgueros no ofrece un modelo llamativo de polifonía. La mencionada “bifonía” interviene, empero, para rescatar a la novela de un tono de escritura monológica donde los caracteres se disponen y cobran significación en la mente del autor que los presenta de forma concluida como afirma Bajtín (1989). La dialogización hace que las modalidades narrativas se enfrenten a sí mismas. Dialogan y comunican, cobrando así autoconciencia del valor, del significado y de la función que tienen dentro del entramado narrativo. Por vía de la polifonía y el contrapunto se liberan de la hegemonía exclusiva del autor.⁹ Esta estratagema discursiva permite introducir al otro con su visión respectiva del mundo para enfocar de forma diferente los argumentos narrativos o bordear otros aspectos de ellos.

El segundo aspecto relativo a la voz narrativa de Olga deriva del primero: la protagonista representa el contrapunto o el reverso de Brahim y de todos los personajes que sueñan con salir de la ciudad. Por más grata que parezca la vivencia al borde del mar, la ciudad de Alhucemas es asimismo perfilada como un marco asfixiante que apresa y enajena a los protagonistas. Los que logran marcharse de la ciudad, como Nabil, buscan nuevas oportunidades, y los que se quedan aguantan su infortunio en la asfixia de las costumbres, sin renunciar al sueño con nuevas perspectivas. En el marco de la preocupación por el contacto con el otro, y si bien llegando desde otro lado del Mediterráneo, Olga es el paradigma que no deja de representar, de forma esquemática, la oportunidad que no se les ofrece a Brahim y a Musa para salir de la ciudad. Ella logra salir de Madrid para establecerse en Tetuán, pero no acierta su inserción en la sociedad y en la cultura anfitrionas. Su voz brinda una focalización diferente de la cultura local y permite describir las peripecias de su enfrentamiento como extranjera a la hostilidad de unas costumbres locales intratables.

El último aspecto, el más importante a nuestros ojos para justificar la funcionalidad del binomio de las voces narrativas Brahim/Olga, se vincula con el desarrollo de la faceta artística del personaje central Brahim y la importancia de la noción de horizonte en el relato. Constituyendo una axial obsesión en la novela, el horizonte reviste, de hecho, una relevancia que rebasa la del binomio desierto-mar. A lo largo de la novela, el narrador inicial refiere constantemente el proceso de desarrollo que el significado de horizonte cobra sucesivamente en distintas etapas de su vida. Pero es la narración de Olga la que indaga y cuestiona la profunda significación de la noción de horizonte en la existencia de

⁹ Afirma Bajtín (2005) en otra ocasión: “En una concepción monológica de la novela, el héroe aparece cerrado y sus fronteras semánticas están trazadas nítidamente: él actúa, vive, piensa y conoce dentro de los límites de sí mismo, es decir, dentro de su imagen determinada como una realidad; no puede dejar de ser él mismo, es decir, abandonar los confines de su carácter, de su tipicidad, de su temperamento, sin violar al mismo tiempo la concepción monológica del autor acerca de él. Una imagen semejante se construye en el mundo objetivo del autor con respecto a la conciencia del héroe; la constitución de este mundo, con sus puntos de vista y con sus definiciones conclusivas, supone una estable posición desde fuera, un fijo horizonte del autor. La autoconciencia del héroe se incluye en el marco de la conciencia del autor que la define y la representa y que le es inaccesible desde el interior, y además que se da sobre un fondo estable del mundo exterior” (p. 80).

Brahim. El discurso narrativo alcanza de esta forma una cabal fórmula de dialogización mediante esta doble perspectiva que anhela bordear las preocupaciones e inquietudes viscerales del protagonista. ¿Qué valores desempeña el horizonte en la obra y cómo se dispone la dinámica de su trascendencia en el relato?

El horizonte es ese “espacio a que puede extenderse la vista desde cierto punto, en todas direcciones” (Moliner, 2008). Es ese límite visual donde el cielo y la tierra parecen juntarse. Sin figurar en una antinomia clara y explícita, como en el caso del binomio desierto-mar, la noción de horizonte implica de por sí una evidente y consustancial dicotomía espacial. No hay horizonte, sea en la novela o en su acepción general, sino respecto del espacio ocupado. Implica inmediata e inherentemente una dialéctica del acá y del allá. Por esa misma definición, resulta ser movedizo, pues se desplaza según cambia el lugar a partir del cual es considerado como tal. De ahí el que la movilidad de esa línea simbolizara a menudo los anhelos y expectativas inalcanzables.

El *leitmotiv* del horizonte en la novela va representando en todos los casos el contrapunto anhelado del espacio enajenante ocupado y aguantado por los protagonistas. Importa precisar aquí que las referencias al tema del horizonte se cumplen en la gran mayoría de los casos a través de las meditaciones acerca de la pintura y del dibujo. La relación horizonte-pintura puede inferirse de las reflexiones de la maestra de arte Olga Navas quien se la explica a sus estudiantes: “Pintar es extender nuestras alas cuando nos las quieren cortar” (El Morabet, 2022, p. 190). Páginas más adelante leemos: “Yo, de niña, les digo, siempre viajaba lejos sin salir de mi habitación. Lo hacía pintando retratos en un cuaderno, y más tarde sobre lienzos” (p. 192). La pintura es, por ende, huida y liberación de la exigüidad espacial y del imperio asfixiante de la costumbre. De hecho, Alhucemas, pese a sus virtudes de ciudad costera, se presenta igualmente en la novela como actante-oponente. Es interesante subrayar a estas alturas que la primera nota introducida por el primer capítulo “Pasos” es la del hastío de la rutina donde se halla atrapado el protagonista que tiene contados los pasos del itinerario consuetudinario que lo llevan a diario de casa al horno.¹⁰

Después de la muerte de la madre, el desamparo de los dos hermanos es vertiginoso. La responsabilidad hacia el hermano menor de apenas nueve años se suma al sentimiento de errancia y enajenación donde Musa se ve apesadumado. Se entierran las grandes interrogantes existenciales en la soledad y las labores arduas de la cotidianidad. Como afirma el autor en la entrevista abajo citada, el apego sistemático a la rutina diaria es una forma de huida y defensa contra la implacable domesticación de la costumbre. La simplicidad de la conciencia infantil del narrador pena en explicarse las inclemencias de la existencia con los seres humanos como se infiere del siguiente fragmento:

— La vida es un círculo. No nos damos cuenta.

—¿Siempre es así?

—Sí, por eso, cuando se cierra, hay que mirar hacia adelante.

Las palabras de Mimuna me hacían pensar. Ojalá las hubiera comprendido antes. (El Morabet, 2022, p. 59)

¹⁰ Interrogado sobre este aspecto, dice el autor: “Por eso el personaje principal, Brahim, se aferra a la fuerza de la cotidianidad, a las pequeñas rutinas, y es el motivo por el que he decidido iniciar el relato con esos pasos. Pero también es una forma de resistencia contra esa sensación de isla que ofrece la ciudad. Una isla entendida como cárcel” (Ramón, 2022, párr. 16).

En su actitud receptiva de aceptación, el niño capta las señales de un mundo cerrado a través de las inferencias que se hace de la observación del mundo de los adultos y de sus comportamientos. Así es cómo empieza a intuir la necesidad de una apertura viable hacia otra cosa. Valga mencionar primero que el horizonte logra asociarse en el imaginario del niño con una feliz experiencia sensorial: “Entre tanto, paseaba por la playa del Quemado. El horizonte me transportaba a estados de alegría desmedida” (El Morabet, 2022, p. 89). Esta suerte de felicidad intuitiva connota la aspiración a superar la exigüidad de la realidad vivida, lo cual queda plasmado en el uso del verbo «transportar» que evidencia en la conciencia del niño la necesidad de una escapatoria hacia un espacio diferente. Importa subrayar aquí que el horizonte en todos los casos mencionados no tiene nada que ver con la idea del futuro. Es, como se sugiere en el fragmento, un estado o conjunto de estados de un presente que ha de existir fuera del espacio vivido, donde impera el silencio opresivo que cerca la sensibilidad del niño. Bachelard (2000) se refiere a este coexistencialismo al abordar lo que denomina dialéctica del horizonte y del centro:

¡Qué concreta es esta coexistencia de las cosas en un espacio que nosotros duplicamos por la conciencia de nuestra existencia! El tema leibniziano del espacio, lugar de los coexistentes, encuentra en Rilke su poeta. Cada objeto investido de espacio íntimo se convierte, en este coexistencialismo, en el centro de todo el espacio. Para cada objeto lo lejano es lo presente, el horizonte tiene tanta existencia como el centro. (p. 178)

En una primera fase, el horizonte representa para el niño narrador la conciencia de esa duplicación del espacio captada de forma ingenua e intuitiva.¹¹ En el contexto de la ciudad costera brota el amor por el dibujo y la pintura donde espontáneamente cobra importancia el motivo del horizonte. La “alegría desmedida” no tarda en plasmarse en bosquejos plásticos que potencian un insistente apego a la noción de horizonte desde los primeros bloques de la novela, cuando ya el narrador protagonista menciona sus primeros pasos en el mundo del dibujo:

Esa tarde perfeccionaba un dibujo que se me resistía. Era sencillo. Una silueta humana en un sendero de campo. Con higueras achaparradas a ambos lados y un tomillo por el suelo. Y una casa prominente casi al final, antes del despliegue de un horizonte sin fin. No sé por qué, me costaba. La imagen era nítida en mi mente. Del resultado, solo estaba conforme con el horizonte. La casa me parecía artificial. Los árboles me suscitaban dudas. El dibujo era elemental, aunque desprovisto de sentido. Faltaba, quizá, una parábola que le insuflara coherencia, incluso vida. Una historia elíptica que narrara la nostalgia de un viajero que regresaba después de dieciséis años de ausencia. Se encontraba el paisaje deforme, un hogar irreconocible y una vegetación impropia de la estación del año. Sin embargo, seguía su camino porque reconocía aquel horizonte. (El Morabet, 2022, pp. 28-29)

El narrador protagonista rememora los incipientes, prematuros y sobre todo espontáneos esbozos de los primeros pasos en el mundo del dibujo. Se insiste en la inepticia infantil para explicarse la proclividad por la temática del horizonte. Ya en el imaginario del niño se intuye la idea de encerramiento, como se intuye la todavía vaga necesidad de huir de la sensación de soledad y encarcelamiento en el dédalo de la costumbre; siente y calca espontáneamente la realidad circundante sin realmente entenderla. El horizonte en la pintura se convierte en respuesta al silencio asfixiante del

¹¹ El Morabet corrobora esa coexistencia en su respuesta a una pregunta sobre la significación del horizonte: “Para mí el horizonte es la conjugación de pasado y de futuro en conexión con nuestro ahora; es presente puro y duro. Cuando piensas o contemplas el horizonte lo haces siempre en el momento dado, es decir, en el presente. Soy antinostálgico; no niego que el pasado tenga cosas buenas, pero lo importante es el momento que vives.” (Valiente, 2022, párr. 11)

entorno incomprensible para la conciencia del niño. Musa, el hijo mayor de la familia, representa para el niño Brahim el modelo de la madurez y el sustituto de la paternidad perdida, señalada ya en el primer capítulo. El cuadro esbozado representa en cierta medida la historia del desengaño de los protagonistas. Paradójicamente, el horizonte no es plasmación de una expectación futura; es el presente indagado y la inocencia perdida de la infancia y del calor familiar. Esa doble ubicuidad del horizonte intensifica aún más el malestar existencial en el cronotopo presente como asevera el protagonista: “Oteé dos horizontes. El que había dejado atrás sin remate, y el que se prolongaba delante con impaciencia. ¿Acaso se parecían?” (El Morabet, 2022, p. 218).

La dialéctica del acá y del allá intensifica el sentimiento de desarraigo o exilio dentro de los límites de la experiencia inmediata. Ya como proyección de expectativas presentes, ya como añoranza de lo irreversiblemente perdido, el horizonte edifica un acá hecho de resta y de expectación, espacio de ausencias suspenso entre cielos inalcanzables.

Sin meterse en interpretaciones, Brahim nos presenta el proceso de desarrollo de su concepción del horizonte como hecho instintivo. Intenta explicarse a sí mismo el brote de la pasión por el horizonte y su desarrollo a compás de las distintas etapas existenciales de su vida:

Era la eterna discusión de amor con los esbozos de infancia. Había empezado a dibujar a los ocho años. En mi recuerdo, la imagen del primer dibujo era borrosa. Solo destacaba el horizonte al final del sendero de campo. Gris e inconcluso, mi dibujo jamás se había desligado de su aspecto primigenio. Me aferré a él con tanta pasión que se desparramó por las hojas de los cinco cuadernos. (El Morabet, 2022, p. 102)

Por un tiempo la preocupación por un allá diferente lo lleva a preguntarse por “el trasero de Alhucemas” (El Morabet, 2022, p. 101) que asocia con el horizonte en dibujos a lápiz. Hacia los quince años se plantea las mismas preguntas en colores:

En medio del salto de la ciudad hacia su adolescencia, experimenté con el color. Pinté el primer lienzo. Fue un paisaje, claro, el mismo horizonte; el trasero de Alhucemas. Iba a cumplir quince años. (El Morabet, 2022, p. 103)

El pasaje sostiene a lo mejor la idea del horizonte en cuanto estado presente buscado y ubicado en un allá indeterminado, en la etapa señalada corresponde al “trasero” de la ciudad.

Pero tal vez, lo más importante del diario de Olga sea esa dialogía que introduce la voz del otro para enfocar y analizar la realidad de esta obsesión, desde el prisma diferente de una narradora avisada en cuestiones de arte. Henos a continuación a Olga en uno de sus varios tanteos de lectura y comprensión de los dibujos de Brahim:

Antes de coger el cuaderno, me detengo a contemplar las gamas de azul sobre el lienzo de Brahim. Por encima del punto donde se funden el cielo y el mar hay una pasión, un delirio por forjarse un modelo de mirar, de estar en sociedad. La atmósfera es compacta, es pesquisa y abandono, obsesión y placer. El atrevimiento se densifica en los brochazos intuitivos. Los trazos involuntarios que se escapan en cada pincelada esconden anhelos por aferrarse a algo que aún no ha acontecido. (El Morabet, 2022, p. 198)

La línea de intersección entre el cielo y el mar que representa el horizonte es también punto de desvanecimiento de dicotomías opuestas: pasión/delirio, pesquisa/abandono, obsesión/placer... El horizonte en el análisis de la maestra de arte es fusión de placer y de búsqueda. Es sobre todo la pintura presente de un estado de expectación. Desde luego, la interpretación no pasa de ser un intento

inconcluso por parte de la maestra que pena en dar con la explicación cabal y definitiva del horizonte, en parte a causa de las dicotomías implicadas en la lectura de los bosquejos de Brahim. Añade:

Dista mucho de ser un simple horizonte. Lo sé. Es un pulso al azar, al destino, quizás. Un gesto de aversión a la gente cotilla y a sus habladurías. Intento obviar al pintor y centrarme en la pintura. Es como dar mazazos contra un muro y entrever el universo a través de las fisuras. En la quiebra se ordenan los matices del azul, halo de insumisión al borde de la finitud. El cuadro en este estado prematuro impone su suerte. Hace que esta rutina en la que estoy sumida, y esta lluvia, y este cielo cerrado, no se parezcan tanto a los de Madrid. El horizonte es una rendija en la monotonía. (El Morabet, 2022, p. 198)

Los bosquejos artísticos se convierten en la única clave para sondear el misterio Brahim; y el horizonte delata la ansiedad de escapar de la costumbre y los chismes. Es brecha y apertura hacia una realidad diferente y posible. La metáfora de la rendija en el muro de la rutina refiere plásticamente un placer voyerista que pone de relieve la idea de la dicotomía antagónica entre un acá enajenante y un allá potencialmente liberador. Nótese que, hacia el final, Olga se adhiere al cuadro, adquiriendo del horizonte los mismos valores de huida y apertura hacia lo otro, frente a la exigüidad del cronotopo cotidiano.

La última explicación que da Brahim al horizonte viene para rectificar las interpretaciones de Olga e insistir definitivamente sobre la idea de la dualidad:

—El cuaderno da forma al universo—dice Brahim, serio.
Lo cito en clase a solas, en el descanso de la primera hora.
—¡Universo! — Me extraño—. En Tetuán hay mucho que pintar.
—Es lo único que hay en Alhucemas—asegura.
Da la impresión de que tiene las ideas claras. Estaba equivocada. No es obsesión, puso una mueca cuando se lo mencioné. El chico está formando un universo con una serie de dibujos del mismo paisaje. (El Morabet, 2022, pp. 171-172)

El dibujo y la pintura intentan construir un universo ahí donde fallan las palabras, pues el hombre sufre “porque los diccionarios todavía no han sabido acertar con las definiciones” (El Morabet, 2022, p. 233). El horizonte es finalmente ansia de otredad y construcción de un universo otro y abierto que trascienda la atmósfera irrespirable de la cotidianeidad rutinaria.

El último capítulo de la novela titulado “Horizonte” es epistolar: una misiva de Olga muestra cómo se han invertido los roles de maestra/alumno, uniéndose Olga a las ansias de Brahim de construir un nuevo universo. El capítulo es asimismo apertura de nuevos y posibles horizontes en la relación entre ambos protagonistas.

4. El protagonista ante sus dobles

La temática del doble constituye en la novela otro de los argumentos que sostienen el hilo de estructuras dicotómicas que atraviesa la totalidad del relato. Sírvase el cuadro “Mirror. Mirror; Mulatta seeking Inner Negress II” (2014) de Alison Saar en la cubierta como primera señal de la presencia del doble en el libro. La Figura 2 representa a una mulata contemplando su imagen reflejada en negativo en un espejo.

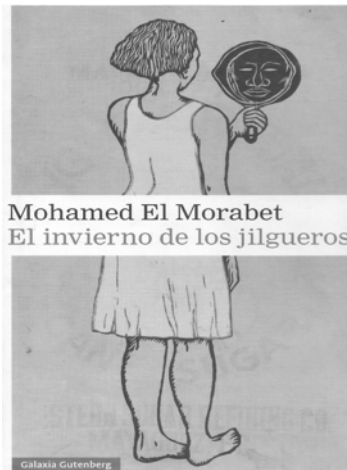


Figura 2

Cubierta de la novela

Fuente: Saar (2014).

Tanto el título como el contenido del cuadro ponen de manifiesto el tema del doble y de la búsqueda interior, siendo el espejo uno de los motivos más recurrentes de la temática del desdoblamiento.¹² ¿Qué argumentos potencian la detección del tema del doble en la obra? ¿cómo se presenta y articula en la dinámica narrativa del texto? Y ¿en qué medida constituye, finalmente, un componente más en el conjunto de dicotomías que impregnan la novela? La inherente dualidad que divide al individuo entre sus impulsos vitales hace que este aspire constantemente a superar el dualismo intrínseco y consustancial en una plasmación de la unidad. En el camino tortuoso de esa búsqueda, muchas veces surge la figura inquietante del doble. Otto Rank (1976) es pionero en el estudio psicoanalítico de las manifestaciones del doble a partir de distintas obras literarias. Hace la siguiente aclaración para distinguir los tipos de dobles rastreados en los textos estudiados:

Hasta este punto, se trató, o bien de un doble físico (que adopta una forma relacionada de modo más distante, en las comedias de identidades equivocadas) o de una semejanza que se ha separado del yo y convertido en un individuo (sombra, reflejo, retrato). Y ahora llegamos a la forma de expresión representativamente opuesta de la misma constelación psíquica: la representación, por la misma persona, de dos seres distintos separados por la amnesia. Estos casos de doble conciencia también han sido observados en el plano clínico, y aparecen con suma frecuencia en obras literarias recientes, aunque no tienen por qué ser objeto de investigaciones posteriores por nuestra parte. (p. 51)

Del mismo modo, Jourde y Tortonese (1996) con su estudio *Visages du double. Un thème littéraire* intentan dar cuenta de la diversidad y complejidad del tema en el campo de la literatura, proporcionando una aproximación que engloba ciertas características comunes a las distintas figuras del *doppelgänger*¹³. Distinguen dos tipos de dobles:

¹² Afirma Gilbert Durand (2004) a este propósito: “Porque el espejo no sólo es un método de redoblamiento de las imágenes del yo, y de ese modo símbolo del doblete tenebroso de la conciencia, sino que también se relaciona con la coquetería” (p. 104).

¹³ A propósito del concepto de *doppelgänger* afirma Herrero Cecilia (2011): “Las inquietudes profundas que pone de relieve el Romanticismo hicieron resurgir el interés por la figura mítica del doble, especialmente bajo la forma conocida con el nombre del *Doppelgänger*, término inventado por Jean-Paul Richter en 1776” (p. 21).

El desdoblamiento o la confusión implican que un sujeto reconoce que se está produciendo alguna perturbación en el campo de las diferencias que distinguen normalmente a los seres. La perturbación puede afectar a la diferencia entre el «yo» y el «otro» (el yo se ve a sí mismo desdoblado en dos seres opuestos con los que se identifica), o a la diferencia entre dos individuos que van a ser confundidos el uno con el otro desde la perspectiva de un sujeto observador. Así, en un relato fantástico, el personaje principal (o el narrador personaje) podrá entonces encontrarse confrontado a su propio doble (doble *subjetivo* o interior) o al doble de otro personaje (doble *objetivo* o exterior). (Herrero Cecilia, 2011, pp. 24-25)

El desdoblamiento es pues una suerte de proyección en la que el sujeto se ve desdoblado en un ser autónomo o fantástico, produciendo un trastorno que cuestiona los fundamentos de la identidad propia frente a los demás. Hagamos primero la salvedad de dejar claro que no se trata en nuestro caso de desdoblamiento fantástico, ni mucho menos de esa figura del doble psicológico solo perceptible por el yo esquizoide (Rank, 1976, p. 42).

Por una parte, la ubicación del capítulo anacrónico “Pasos” al principio de la novela abre la narración sembrando cabalmente dudas acerca de la identidad del narrador protagonista. Este último no se revela hasta muy avanzada la lectura de lo que podría considerarse la tercera parte de la novela.¹⁴ Por otra parte, este capítulo inaugural determina los primeros eslabones de la serie de analogías que se establecen entre Brahim y Musa.

Nueve años median entre la edad de Brahim y la de su hermano Musa; sin embargo, como ya queda arriba señalado, el hermano mayor logra encarnar para el niño Brahim el cariño y la protección paternas en ausencia del padre muerto. Representa asimismo el paradigma de la juventud desengañada; no logra sitio en la sociedad y pena en encontrar un trabajo que responda a sus aspiraciones. El reclutamiento forzoso para ir al desierto marca profunda y definitivamente su existencia; y la muerte de la madre desata un caos total en su existencia, además de cargar nuevas responsabilidades sobre sus hombros como apunta Brahim:

El orden de nuestra convivencia imponía nuevas reglas. Eso sí lo intuía. Cuando mamá falleció, yo tenía nueve años y él dieciocho. Estaba bajo su protección. Mi vida dependía de las obligaciones que le cayeron de pronto encima. Tal vez le inquietaba ver cómo su juventud se esfumaba de la noche a la mañana. Tal vez le aturdió el peso del compromiso que acarrea cuidar. Tal vez odiaba la responsabilidad de ser el hermano mayor. Tal vez el horno no era el hogar cálido que había imaginado. Tal vez, tal vez, tal vez. ...

Yo estaba en medio, en ese límite que se hinchaba como la madera de una puerta expuesta a la humedad. Yo era el escollo. Mi presencia le impedía avanzar, refrenaba sus pasos. Mi simple compañía retrasaba su cita con la libertad. (El Morabet, 2022, pp. 74-75)

No se da la palabra a Musa para narrar y describir la amplitud de su desamparo, pero los ojos inocentes del niño intuyen y transmiten el grado de desolación del hermano mayor, no sin un obvio y profundo sentimiento de culpabilidad. La enfermedad y luego la muerte de la madre parecen ser la estocada letal que lo sume en la desesperación, haciendo que se rinda ante la adversidad de la existencia, entregándose a la soledad y al esfuerzo del trabajo rutinario en el horno de Román.

¹⁴ No se sabe a ciencia cierta al principio quién es el narrador que anda los pasos rutinarios hacia el horno. Nos vamos enterando de que la narración corre linealmente a cargo del niño Brahim que nos refiere que Musa, *en situación de paro laboral, consigue el trabajo de panadero en el horno del barrio al final del subcapítulo décimo de “Balbucesos”*. ¿Quién es pues el narrador de “Pasos” que menciona a Musa en su discurso monológico? *Habrá que esperar el final del subcapítulo sexto de “Locura” (el capítulo que abre la última parte del libro, después del diario de Olga) para realizar que “Pasos” es anacrónico y narrado por Brahim que, ya mayor, está andando los mismos pasos de Musa tras haber decidido encargarse del horno.*

Considerándose como caso definitivamente perdido ante la injusticia y el absurdo de la existencia, no encuentra otra opción sino elegir el camino de la alienación y refugiarse en la rutina en vez de optar por la libertad:

Tuve la sensación de que mi hermano deseaba acostumbrarse a su nuevo horario con la misma celeridad con que lo había hecho respecto a la ausencia de mamá. El trabajo resquebrajaba el desolado mundo que acababa de heredar. Y quizá le otorgara un orden a seguir, una firmeza para no enloquecer. Levantarse a las tres y media todos los días era una manera extraña de conectar con el hechizo de la rutina. A esa hora, las dudas sobre la muerte se esfumaban en la penumbra, en el silencio de la ciudad. Pude sentir la flaqueza de Musa. ¿O acaso era un signo de dureza? Se aferró a la ilusión del calor del horno. Desde ese refugio, solo pretendía abrazar un futuro. (El Morabet, 2022, pp. 60-61)

El personaje rompe totalmente con la realidad circundante, dedicándose en cuerpo y alma al esfuerzo laboral donde se construye el refugio ideal que ampara del malestar existencial. La demencia se abre entonces como eventualidad (*firmeza para no enloquecer*) solo prevenible mediante el apego al trabajo y a la costumbre. El desgarramiento de Musa, empero, no tarda en cristalizar en locura; Brahim, por responsabilidad hacia el hermano mayor, de pronto se ve obligado a abandonar sus sueños a su vez y andar por el mismo camino que Musa:

El horno también contribuyó. Quinientas tortas y barras al día bastaban para mantener la mente ocupada estrictamente en lo necesario. Me aferré a gestos minúsculos de amor. Qué hubiera sido de la vida fuera de casa sin aquellos instantes cabales. Rellenar el bidón de Mimuna y sentarme con ella en el suelo durante media hora. Saludar a Rocío y Habiba con la misma expresión de hombros. Comprar tabaco en el estanco para Musa. Hablar con Jamal durante cinco minutos sobre pájaros libres. Andar el trayecto de casa al horno en penumbra y desandararlo a pleno sol. (El Morabet, 2022, p. 238)

Ya no es el niño narrador-testigo que refiere en tercera persona gramatical la tragedia del hermano mayor. La misma voz narrativa, madura en este caso, cumple la función de narrador-protagonista para contar en primera persona gramatical la propia involucración en el mismo destino. Brahim pasa inopinadamente a experimentar en detalle las angustias vividas anteriormente por el hermano mayor. Ya no es cuestión de intuir las desde la sensibilidad infantil, sino de encontrarse obligado a apropiárselas, a hacerlas suyas y a vivirlas a diario.

El viaje inconcluso de su mayoría de edad [Musa] requería un fin. Un fin que me asignó como misión. Yo era parte de esa existencia. Era un intruso en el mundo descompuesto que había heredado. A veces me invitaba a su guarida. Dentro, conversábamos sin reservas. Yo era el reverso exterior de su vida entre las paredes descoloridas de la casa. Yo era el reflejo de las sombras que lo habitaban. (El Morabet, 2022, p. 267)

La idea del desdoblamiento cabe en la responsabilidad asignada al hermano menor, como aparece obviamente en el uso de los vocablos *reverso*, *reflejo* y *sombras* que pueden considerarse propios a la poética del doble (Rank, 1976, p. 86). El fuerte vínculo de fraternidad lleva al protagonista, exactamente como a su hermano previamente, a renunciar a los propios sueños de libertad y a sacrificar la propia existencia en los moldes inmejorables de la costumbre. Del mismo modo que en el caso anteriormente examinado de Musa, las faenas del horno y los tratos rutinarios de la vida se convierten igualmente para Brahim en refugio y protección contra la propia mente para que permaneciera ocupada en lo imprescindible y no pisara el eventual terreno de la demencia.

Con el rumbo que toma la acción en la tercera parte de la novela en medio de esa atmósfera de alienación, se entiende mejor, y cobra aún más importancia, la apertura de la novela con el capítulo “Pasos”. El capítulo pone plásticamente un énfasis especial en el proceso de alienación del protagonista mediante la descripción de su andar y desandar el camino a diario entre la casa y el horno, en horas precisas:

Recorro la calle por completo en cuarenta y nueve pasos. Cada paso ocupa dos baldosas. Sigo el rastro de las escobas de los barrenderos. La ciudad está impregnada de vacío. Me muevo en línea recta como un peón que sabe dónde pisa y cuál es su misión. La *última casilla* [Énfasis añadido] me espera. En el paso ciento seis me giro, cruzo de nuevo la calle. Cambiar de acera esta vez me consume siete pasos. Casi llego a mi destino. Solo falta un pequeño tramo. (El Morabet, 2022, p. 13)

El espacio se convierte metafóricamente en el tablero de un imponente ajedrecista, con casillas isométricas donde se mueve el protagonista como un peón. El narrador protagonista no describe solo el desarraigo propio, sino que expone, revive y anda los mismos pasos de la enajenación silente del hermano. La inversión de los roles entre los dos hermanos es hartamente edificante en la implementación de la idea del desdoblamiento; el protector se vuelve protegido y viceversa. Tal vez *la última casilla* que espera a Brahim sea asimismo referencia a una potencial locura. El mismo destino, la misma demencia acaso espere al hermano menor que anda uno a uno los mismos pasos del hermano mayor.

Musa desde la conciencia misma de su demencia se concibe a sí mismo como el lado oscuro, corrompido e irrecuperable que va alterando la integridad y la emancipación de la personalidad de Brahim. Percibe en el hermano menor una especie de réplica suya idealizada que quiere preservar de las tragedias que se han abatido sobre su propio destino. Por ello, ya en estado de cordura, lo aleja del ambiente asfixiante de la ciudad al abrir ante él el horizonte insospechado del estudio de las artes en la escuela de Tetuán. Se ve a sí mismo como la cara perversa y nociva que va royendo y destruyendo la existencia del modelo del yo idealizado proyectado en Brahim. Y, acorde con la mayoría de los casos literarios donde el conflicto con el doble es susceptible de desaguar en la liquidación del doble nocivo como forma de liberación, Musa en un acto de generosidad, y no pudiendo suicidarse, solicita a su hermano que ponga fin a su suplicio:

- Prefiero que me ahogues con la almohada cuando esté dormido.
- ¿Qué?
- No temas. No notaré nada. Llevo años sin sentir nada. De verdad, no te preocupes.
- No te voy a matar, si es lo que me estás pidiendo.
- Al revés. Me vas a liberar. Me darás alas. (El Morabet, 2022, p. 261)

La locura se disipa por un instante para descubrir un momento de sobriedad inesperado en que Musa expresa con “palabras tajantes” su deseo de sacrificarse para salvar la fórmula idealizada y modélica del yo proyectado en el hermano menor. “No es la locura la que te habla. Soy yo. ¿No me reconoces?” (El Morabet, 2022, p. 261), afirma Musa con una seguridad desconcertante. Como si fuera una máscara que se quitara, la demencia cae para revelar una sobriedad insospechada. Lo cual aduce otro argumento a favor de la dualidad de una conciencia esquizoide entre la locura y la cordura. Parece ser que la locura es otro de los parapetos de refugio experimentados por Musa para defenderse contra la hostilidad de la existencia. Llegar al borde extremo de la desesperación es concluir que la muerte es la única salida, la liberación póstuma.

El tema onírico es el último de los argumentos que vivifican el ímpetu dicotómico que sobrevuela el universo de la novela. El horizonte de Brahim se difumina en un sueño que este tiene durante su estancia en Tetuán; un sueño que revela la profundidad de la angustia vivenciada y la arraigada necesidad de conseguir la unidad y autenticidad buscadas. A continuación, reproducimos el sueño en cuestión pese a su longitud. En el Cuadro 1 proponemos confrontar las partes de la relación onírica para resaltar un juego especular particularmente atinado:

Cuadro 1
Simetría de la dualidad especular

<p>1</p> <p>Soñé que navegaba en una canoa rumbo al horizonte. —Quiero morder el horizonte. Clavar mi figura en su línea. Atravesar su capacidad pictórica con mi sed de venganza. Quiero dominar el horizonte —me dije. Luego me detuve en una isla para descansar. Una <i>vendetta</i> digna de ser llevada a cabo requería mucha energía. Me encontré con un anciano muy parecido a mí. Sí, idéntico, pese a los surcos de la edad. Tenía los ojos llorosos, cansados. Llevaba un jersey color crema y un pantalón vaquero. Su lunar en el borde de la mejilla izquierda me saludó como si me reconociera. Su flaqueza era la mía, con capas de cariño y desilusión. Nos miramos sorprendidos, aunque rápidamente nos sonreímos como si fuese una íntima confesión. Le hablé y le hablé. Le conté mi viaje a Tetuán, mi obsesión por el horizonte, el mar, el azul. En ningún momento me contestó. Eso sí, me escuchaba, atento, como si me observara por la mirilla del portal de un empeño delicado. Al cabo de nada, me di cuenta de que no me entendía. Hablábamos lenguas diferentes. Colores dispares unían nuestra igualdad. (El Morabet, 2022, pp. 218-219)</p>	<p>2</p> <p>Entonces lo imaginé navegando en una canoa rumbo al horizonte. —Quiero que el horizonte me saboree. Que su horizontalidad me devore. Que me permita derretirme en su infinitud. Deseo que el horizonte me subyugue —dijo. Luego se detuvo en una isla para descansar. Los deseos a menudo consumían más de lo debido. Se encontró conmigo. Sí, él y yo, dos caras frente al mismo espejo de pasión. Tenía los ojos vidriosos, rebeldes. Llevaba una rebeca <i>beige</i> y un pantalón de pana. Mi lunar en el borde de la mejilla derecha lo ignoró como si estuviera harto de su compañía. Mi flaqueza era la suya, con forros de ternura y desencanto. Nos miramos sorprendidos, aunque rápidamente nos sonreímos como si fuese una íntima repetición. Me habló y me habló. Me contó su cotidianidad, su reflejo en el lienzo, su deseo de morir despierto. En ningún momento le contesté. Eso sí, le escuchaba, atento, como si lo observara por la grieta de un cuadro ya terminado. Al cabo de nada, se dio cuenta de que no lo entendía. Hablábamos la misma lengua. El gris de un lápiz gastado diferenciaba nuestra asimetría. Entonces me imaginó navegando en una canoa rumbo al horizonte. (El Morabet, 2022, p. 219)</p>
<p>3</p> <p>— Solo hay un mundo donde hay amor — dogmatizó con voz ahogada. — Solo hay un mundo donde hay luz — dogmaticé con su voz ahogada. (El Morabet, 2022, p. 219)</p>	

Los tres fragmentos constituyen, desde luego, un solo texto seguidamente ordenado según indican los números; la separación en tres bloques solo anhela dejar constancia de la rigurosa simetría de la reduplicación especular. El narrador es el mismo, pero cambia de perspectiva, llegando a fusionarse ambas perspectivas hacia el final del fragmento (dogmaticé con *su* voz ahogada). Una

especie de espejo imaginario reduplica al protagonista (lunar en mejilla *derecha*/lunar en mejilla *izquierda*), resaltando las diferencias del joven impetuoso frente a su reflejo envejecido, pero acentuando las semejanzas mediante la simetría de las estructuras expresivas miméticas que crean la impresión de la especularidad. Valga precisar que el doble aquí no es ya una proyección externa, sino el reflejo onírico en una segunda estancia del yo. Como en todos los casos de desdoblamiento subjetivo interior, esta reduplicación onírica es una señal que evidencia la angustia axial del protagonista y su constante interrogación por la propia identidad.

Con “el sueño de la locura” que tiene Brahim la noche en que asfixia a su hermano mayor, se ratifica aún más la tesis del desdoblamiento de ambos personajes. En dicho sueño de Brahim, Musa ve a “un niño gigante” surgir del espejo del baño:

Luego, el niño mira el espejo por el que ha salido y empieza a afeitarse el bigote enjabonado, como si fuera Musa afeitándose por primera vez, después de su regreso del desierto. Pero en lugar de un soldado, es un niño gigante que repite «Vendrá la noche y olerá a brisa de mar». (El Morabet, 2022, p. 272)

Del espejo no sale el reflejo de Musa sino la figura de Brahim que sigue siendo niño, pero agigantado por la esperanza y la responsabilidad depositadas en él.¹⁵ “El Gigante representa todo lo que el hombre debe vencer para liberar y hacer florecer su personalidad” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 532). Recordemos que en la conciencia del niño Brahim, como queda señalado anteriormente, el bigote se relaciona con el allanamiento de la muchedumbre que anula la individualidad en las imágenes recibidas acerca de la Marcha Verde a través de la televisión. Las imágenes oníricas, de esta forma, delatan una intromisión en la piel del doble Musa y el anhelo profundo de borrar el incidente silente y trágico del desierto.

El proceso de desdoblamiento no termina con la muerte de Musa; al contrario, se intensifican las sospechas de la potencialidad de la demencia que planea igualmente sobre el destino de Brahim: “El futuro anegado por la locura, sumergido entre los posos de la arena, me aguardaba con impaciencia” (El Morabet, 2022, p. 275). Andar los mismos pasos del hermano mayor conduce al mismo destino, y la perspectiva de la demencia se yergue potencialmente abierta y amenazante ante el protagonista. Tras asfixiar al hermano mayor, Brahim se acuesta al lado del cadáver ardiente en un gesto póstumo de comunión, y tiene “el sueño de la locura”. Muerte y vida en el mismo lecho. Al despertar, se lleva el radiocasete con el casete de Satie dentro y se dirige directamente a ahogarse en las labores del horno; lo cual podría interpretarse como signo de enajenación mental. La perspectiva de un desenlace con la locura del protagonista se abre ante el lector para completar el círculo del desdoblamiento urdido entre los dos hermanos. La carta final de Olga abre igualmente la perspectiva de una huida para vivir el amor perdido. El desenlace queda totalmente abierto ante la imaginación del lector.

El tema del *doppelgänger* está presente de distintas formas en la obra. El sueño es el ámbito donde se despliegan a menudo formas especulares de proyección onírica en un segundo yo que refleja las angustias axiales del protagonista. Por su parte, el doble en su dimensión objetiva viene encarnado

¹⁵ Gilbert Durand (2004) se refiere al *complejo de Ofelia*, estudiado por Bachelard, para dejar constancia de la relación de la autocontemplación en el espejo (acuático) con el tema de la locura y de la muerte:

“El agua, al parecer, constituye el espejo originario. Lo que nos impacta tanto como el simbolismo lunar en las imágenes que Bachelard señala en Joaquim Gasquet o en Jules Laforgue es que el reflejo en el agua trae aparejado el complejo de Ofelia. Mirarse es ya un poco “ofelizarse” y participar en la vida de las sombras.” (p. 104)

por el binomio Brahim/Musa. Contrariamente a la tradición literaria que hace a menudo del *doppelgänger* la antinomia o la cara opuesta de la misma realidad, aquí el doble es una copia idéntica que padece las mismas pruebas y tragedias. La dimensión trágica de la novela radica en la interacción de ese binomio que se ve llevado a enajenarse en la repetición y en la dualidad de un destino cerrado y absurdo que arranca al ser del seno de sus ansias de libertad y autenticidad.

Es interesante a esta altura hacer referencia al principio de intransitividad de la lectura barthesiana que Foucault (1994) relaciona con el desdoblamiento del escritor que desemboca en el carácter transgresivo de la escritura. Dice el filósofo francés:

Es normal que los escritores encuentren su doble en el loco o en un fantasma. Detrás de todo escritor se disimula la sombra del loco que lo sustenta, domina y envuelve. Se podría decir que, en el momento de la escritura, lo que el escritor cuenta, lo que produce en el acto mismo de escribir, no es sin duda otra cosa que la locura. Ese riesgo de que un sujeto que escribe se deje llevar por la locura, que ese doble que es el loco se haga pesado, es precisamente, a mi juicio, la característica del acto de escribir. Es entonces cuando nos encontramos con el tema de la subversión de la escritura. (p. 114)

Retazos de esa escritura transgresiva que Foucault llama vertical se dejan percibir en una suerte de alucinación discursiva que intenta y ambiciona escribir el absoluto de ese estado de demencia en que se sume el narrador.

5. Conclusiones

En *El invierno de los jilgueros* (2022) sobran los argumentos formales y temáticos que consagran un evidente ímpetu dicotómico. Existe en la obra una obvia conciencia de un juego bastante acertado de dualidades que se estructuran y organizan para componer el sentido global del texto entre polaridades determinadas.

Novelizar una realidad contextualizada en el norte de Marruecos en la lengua del otro es de por sí la primeriza opción consciente de conjugar dos culturas diferentes bajo el paraguas de la lengua española. Una fusión magistralmente llevada a cabo en una escritura intensa en sobriedad, precisa en su deslumbrante concisión y cuán lírica en su atuendo expresivo y estilístico. La novela adquiere una suma relevancia social y cultural dentro del marco del intenso movimiento literario que conocen las redes de cultura promovidas por escritores marroquíes en lengua española. En busca de plenitud, es cierto que la literatura marroquí de expresión española se va afianzando día a día, y *El invierno de los jilgueros* es una vital muestra de esa literatura de calidad que apuesta por la palabra como herramienta de unión entre culturas diferentes.

Las dicotomías restantes se distribuyen en implícitas y explícitas. El título que se propone dar un sentido simbólico y compendiado de la obra es el primer aspecto formal y externo que encierra una latente dualidad. Hemos intentado averiguar que el invierno para los jilgueros representa simbólicamente el desierto desde donde emigran hacia la primavera del Mediterráneo. Para los protagonistas, el desierto representa la marca de la desgracia y la fuente del mal que va a estampar indeleblemente su existencia.

El horizonte, motivo clave por la obsesión que implementa en las expectativas de los protagonistas, es sin duda el más importante de los conceptos manejados en la obra y que contribuyen en la consagración de su tonalidad dicotómica. El dualismo que implica es de orden igualmente implícito y latente. No hay horizonte sin la previa determinación de un aquí que sirva de punto de

referencia para con el cual se construye como idea y como espacio. Hemos visto cómo se desarrolla la concepción del horizonte y las distintas significaciones que cobra en varias etapas de la existencia del protagonista. Casi en todas ellas representa el ensueño, la esperanza y la búsqueda de un presente mejor, un presente de libertad y comunión frente al presente cerrado de la realidad y de la costumbre enajenantes.

Por su parte, el tema del doble es la piedra de toque que regula la compleja combinación de dualidades que se polarizan en el texto. Forma parte de los dualismos explícitos que más cautivan la atención lectora y la incitan a participar para desenredar los hilos enmarañados en torno a los *doppelgängers*. La proyección onírica en un doble subjetivo nos permite valorar la profunda angustia de la fragmentación del protagonista y prepara una mejor comprensión de la producción del tema del doble en general. La singularidad de este caso de desdoblamiento radica en que los dobles se calcan literalmente hasta la enajenación. Un caso que conduce, como en todos los casos de desdoblamiento, hacia la aniquilación del doble y hacia la posible demencia del original.

Cerremos finalmente el estudio con la referencia a *Aita Tettauen* en el libro en cuanto homenaje a la paz y denuncia del absurdo de la guerra. Musa lee constantemente su libro preferido de Galdós; y es interesante subrayar que hasta el uso de la intertextualidad vale para significar y resaltar la dualidad:

- Seguro que te la sabes de memoria.
- ¿El qué?
- La historia. Te la he leído tantas veces.
- Es una historia menor de edad.
- ¿Por qué?
- Empieza con antes. “Antes de que el mundo...”, “antes de que la Historia...”.
- ¿Qué quieres decir?
- Que no hay después.
- ¿Y qué hay?
- Nada. El antes perdura. (El Morabet, 2022, pp. 266-267)

La deixis temporal y anafórica *antes* connota una interiorizada referencia a un después. Musa lo ratifica ya después de perder el juicio en esta conversación con su hermano. Después de la infancia, la vida de los protagonistas se hace pura desolación, y después de la muerte de la madre, todo rueda vertiginosamente como el “tio vivo” como dice el niño narrador Brahim. El devenir de los protagonistas se hace errancia en los meandros de la costumbre, del absurdo de una existencia enajenante y del imperio de la soledad. El antes-infancia es la única verdad que perdura, el después es un cúmulo de torturas en los dédalos del absurdo. No es gratuito concluir la obra con la nota de dualidad final donde la demencia triunfa frente a la razón. Con ese desenlace el lector se lleva el doble regusto agríndice: agríndice por el infortunio de la muerte y la potencialidad de la demencia, dulce por la calidad de un escrito emocionante y poético. Un escrito que reúne la difícil dualidad de conjugar la extremada e inusitada concisión estilística a la voluntad de un lirismo refinado.

Bibliografía

- Arjona, D. (2021, 18 de mayo). ¿Qué fue la Marcha Verde? *El Confidencial*.
https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-05-18/que-fue-marcha-verde-marruecos-inmigracion_3085868/
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* (E. De Champourcin, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (I. Vitale, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela* (H. S. Krickova y V. Cazcarra, trads.). Taurus.
- Bajtín, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (T. Bubnova, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos* (M. Silvar y A. Rodríguez, trads.). Editorial Herder.
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general* (V. Goldstein, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- El Morabet, M. (2022). *El invierno de los jilgueros*. Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1994). *Folie, Littérature, Société. Dits et Écrits II, 1954-1975*. Editions Gallimard.
- Herrero Cecilia, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Çedille, Revista de Estudios franceses, Monografías*, (2), 17-48.
<http://webpages.ull.es/users/cedille/M2/02herrero2.pdf>
- Jourde, P. y Tortonese, P. (1996). *Visages du double. Un thème littéraire*. Nathan.
- Moliner, M. (2008). *Diccionario de uso del español* [Ed. en CDROM basada en la 3a ed. en papel de 2007]. Gredos.
- Piaget, J. (1930). *Le langage et la pensée chez l'enfant. Etudes sur la logique de l'enfant*. Delachaux et Niestlé Éditeurs.
- Ramón, A. J. (2022, 9 de Julio). Mohamed El Morabet: “El horizonte cumple la función de Dios con los que no creemos en Dios”. *Makma. Revista de artes visuales y cultura contemporánea*.
<https://www.makma.net/mohamed-el-morabet-el-invierno-de-los-jilgueros/>
- Rank, O. (1976). *El doble*. Ediciones Orión.
- Saar, Alison. (2014). *Mirror, Mirror: Mulatta Seeking Inner Negress II [Imagen de stock]*.
<https://www.artsy.net/artwork/alison-saar-mirror-mirror-mulatta-seeking-inner-negress-ii-1>

Tacca, O. (1978). *Las voces de la novela*. Editorial Gredos.

Valiente, D. (2022, 15 de mayo). El arte derriba las fronteras tanto geográficas como generacionales [Entrevista]. *Librújula*. <https://librujula.publico.es/mohamed-el-morabet-el-arte-derriba-las-fronteras-tanto-geograficas-como-generacionales/>