

LEILA BAALBAKI: LA REBELIÓN EN VOZ DE MUJER

María Isabel García Lafuente

(Universidad de Sevilla, España)

mgarcia138@us.es

Fecha de recepción: 12-2-2018 / Fecha de aceptación: 4-5-2018

RESUMEN:

Este artículo presenta la obra de la libanesa Leila Baalbaki, una de las escritoras contemporáneas más influyentes en todo el panorama cultural árabe, cuya producción, publicada a lo largo de la década de los cincuenta y principio de los 60, es todo un alegato en defensa de las libertades y los derechos de la mujer. Reivindicativa, subversiva e inconformista, Leila Baalbaki ha hecho de su propia vida toda una creación literaria. En ella, sus personajes son una representación de la sociedad que le tocó vivir y en la que nunca se vio aceptada ni respetada. Sirviéndonos de algunos fragmentos de sus publicaciones, *Yo vivo*, *Los dioses monstruos*, *Nave de ternura hacia la luna* y *Nosotros sin máscaras*, conoceremos una de las plumas árabes más rebeldes, y en voz de mujer.

Palabras clave: literatura; feminismo; árabe; Líbano; mujer

ABSTRACT:

This article is an introduction to the work of Leila Baalbaki, a Lebanese writer who is considered as one the most influential female authors in contemporary Arab cultural landscape. Baalbaki's publications during the 1950's and the early 1960's display her as a strong advocate of women's rights and freedoms. As an activist, controversial and nonconformist artist, she committed her life to creating characters who were meant to be reflections of the society she belonged to, a society which failed to accept and respect her. This review of extracts from Baalbaki's books – *I Live*, *The*

Deformed Gods, A Spaceship of Tenderness to the Moon and We are without masks - is an invitation to discover one of the female voices in rebel Arab literature.

Key-words: literature; feminism; Arab; Lebanon; woman

EL CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO DE LA AUTORA

Leila nace en el año 1934,¹ y unos años más tarde lo hace su país. Es el 21 de noviembre de 1943 cuando Líbano sale de una colonización de siglos: primero del Imperio otomano, después de Siria y, finalmente, de la llevada a cabo por el mandato francés que, desde 1916 con los Acuerdos Sykes-Picot, estaba explotando sus riquezas e impidiendo su autodeterminación.

En 1945, Líbano se integra en la Liga de Estados Árabes, pudiendo ser lo primero que lo define, que le aporta una identidad: la de Estado árabe. Leila busca lo mismo, su autodefinición, encontrarse a ella misma dentro de una sociedad convulsa, que no sabe realmente quién es. Ella, procedente de una familia tradicional chií, convivió desde pequeña con muchas otras confesiones (maronitas, ortodoxos, sunníes, drusos) y con otras culturas, principalmente la francesa y la americana. Durante el mandato, el francés era la lengua de prestigio, y su cultura, la de mejor clase y, como en todas sus colonias, se expandió aparte del nivel administrativo, a nivel educacional, creando infinitas escuelas y universidades, ofreciendo así la entrada de Occidente en Oriente.

Además, a partir de los años cincuenta, Líbano entró en una época de esplendor económico gozando de una importante plaza en el mercado financiero internacional. Se conocía como la *Suiza árabe*, siendo destino primordial en todo el mundo árabe y también occidental. De este modo, Leila era un espíritu permeable a todas esas culturas e influencias que llegaban a su país mostrándole otra realidad, otras formas, que chocaban

¹Es la fecha indicada por Khaled Igharia en su tesis sobre Leila Baalbaki (2013: 3, 48); sin embargo, otros autores, como Shawky Badr Yusuf, se refieren a 1936 como su año de nacimiento. (Badr-Yusuf, 2011: 32)

directamente con la situación real del Líbano. Si bien hubo cambios que eran necesarios e innovadores para su tiempo, como la reforma de la ley electoral permitiendo el voto de la mujer (Velasco, 2007: 87), la sociedad permanecía igual de conservadora, tradicional y tirana, la cual estaba representada en cada familia. Sin embargo, fue de estos núcleos familiares de donde surgió una juventud árabe cansada de ser oprimida, harta de la falta de esperanza por conseguir un futuro mejor y en libertad.

Tras 1948, a raíz del conflicto israelo-árabe, cuya repercusión en Oriente Medio y en el panorama internacional es conocida por todos, junto con la posterior crisis de Suez en 1956, Líbano se encaminará a una guerra civil que durará quince años de absoluto caos (1975-1990), finalizándose después de los Acuerdos de Taef, que recomendaban la "desconfesionalidad" de las instituciones, sin que se observaran apenas cambios (Desparois, 2005: 8).

Al mismo tiempo, con el comienzo de la crisis, Baalbaki es muy consciente de lo que ocurre a su alrededor, viéndolo desde una óptica instruida -realizó estudios superiores en la Universidad Saint Joseph de Beirut e, incluso, en París durante un curso académico (Igharia, 2013: 51)- y, además, desde su condición de mujer, lo que marcará toda la problemática de su obra. Es entonces cuando realiza su primer acto de valentía y rebeldía en público: la publicación de su primera novela con 24 años, *Yo vivo*, que vio la luz en 1958.

Como otras mujeres anteriores a ella, Leila vio en la escritura un medio de transformación social, a través del cual poder servir a la comunidad (Slim, Dupont, 2002: 385). Así, al igual que su generación, que lucha de forma permanente contra el conservadurismo social y religioso de sus familias, Leila hace de su novela un arma de combate por los derechos de la mujer, que son sus propios derechos.

No obstante, el comienzo de la guerra civil ciega todas las esperanzas de la sociedad y juventud libanesas, viéndose Baalbaki igualmente afectada, dejando de escribir y de publicar nuevas obras (Velasco, 2007: 87).

PRODUCCIÓN LITERARIA

Baalbaki no es especialmente una escritora muy prolífica, pero sus cuatro obras principales bastaron para suscitar una gran polémica en todo el mundo árabe en torno a los temas que planteaba abiertamente en sus textos. Fue ella la primera mujer y escritora que criticó sin tapujos la religión y su papel castrante en la sociedad y particularmente sobre la mujer, así como el conservadurismo social imperante en Líbano. Tampoco olvidó denunciar el retraso de la sociedad machista que le tocó vivir. No obstante, nada causó más revuelo que su forma de tratar explícitamente las relaciones sexuales; de hecho, es el sexo el centro de toda su producción literaria, la línea común entre sus diferentes obras. Todo ello fue lo que la llevó a soportar feroces críticas por parte de muchos literatos árabes, tanto hombres como mujeres e incluso de la comunidad religiosa y jurídica. La repercusión de sus escritos fue tal, que llegó a ser procesada y acusada de obscenidad y atentado contra la moral pública; si bien consiguió salir absuelta, abandonó la escritura de ficción, dedicándose a escribir principalmente artículos para algunos periódicos (Igharia, 2013: 59). Todavía sus obras siguen estando censuradas en algunos países del Golfo, aunque en Líbano actualmente sean consideradas como lectura obligatoria para los estudiantes (Velasco, 2007: 89).

Baalbaki obtuvo también un gran reconocimiento en Europa, principalmente en Francia, siendo la escritora árabe contemporánea que tuvo más éxito entre el público galo a partir de 1961, año en que se tradujo al francés su primera obra (Makarius, 1964: 330).

En cuanto al tipo de producción, la autora cultivó distintos géneros, desde la novela hasta el ensayo, pasando por los relatos cortos; asimismo, hace uso también de diversas técnicas literarias, como la epístola, la narrativa convencional y el monólogo interior (Zeidan, 1995: 102).

La obra de Baalbaki, en cuanto a temática tratada, ha sido calificada de "obra de rebelión individual" por Ostle, basándose en la función principal de los personajes, quienes están especialmente preocupados por alcanzar su libertad, la individual, sometida a las limitaciones sociales y culturales impuestas. Intentan buscar una salida a esta opresión mediante la crítica social y el rechazo de los valores morales establecidos por la sociedad y sus instituciones.

Novelas

Yo vivo (AnāAhyā, Beirut, 1958)

Yo vivo es la primera obra de Leila Baalbaki, publicada en 1958 en Beirut. Es inevitable observar en ella elementos autobiográficos, de hecho, la misma autora lo reconoció años más tarde en una entrevista (Zeidan, 1995: 100). La protagonista, Lina, sigue más o menos el mismo curso que experimentará Baalbaki en la vida real. Gracias a Lina y sus actos, la autora puede expresarse libremente, describiendo la realidad de su país mediante los sentimientos de una chica en busca de su libertad, que se siente asfixiada en una familia tradicional y conservadora que reproduce el machismo imperante en la sociedad, contra el que ella trata de luchar.

Desde principio a fin se observa una evolución del personaje, la exposición de sus ideas, cómo interacciona con el medio y cómo éste interfiere muchas veces en sus objetivos: encontrar su identidad y ser una mujer respetada y libre. La protagonista se enfrenta continuamente a la opresión dentro y fuera de casa. Comienza a rebelarse desde dentro, contra los miembros de su familia, para después hacerlo contra la sociedad.

Lina, joven libanesa, se ve anulada por el hecho de ser mujer, cuya condición no permite que nadie la tome en serio, siempre va a estar relegada a un segundo plano. La condena del machismo puede ser considerado como uno de los temas principales de esta obra, siendo su padre quien encarnada esta lacra. Para ella representa la autoridad masculina y la corrupción moral (Zeidan, 1995: 96). Un día, descubre por ella misma a su padre con una vecina que se desnudaba en ese momento y, más tarde, se da cuenta de que mantiene una relación con otra mujer en El Cairo, por la que miente diciendo que debe ir a un congreso por cuestiones de trabajo. Lina lo odia, es la personificación de todo lo que ella detesta:

Desprecio a mi padre y desprecio sus millones... ¿Sabe que, si hubiera podido elegir a mi padre, él no lo hubiera sido? (Zeidan, 1995: 97)

La misma Leila Baalbaki expresa abiertamente en su escrito

Nosotros sin máscaras el odio que siente por su padre al que, igual que el de Lina, el oportunismo le lleva a traicionar a su país colaborando con los altos cargos del mandato francés (Velasco, 2007: 90):

[...] El tradicionalismo gastado que hasta ahora ha convertido a los jóvenes en serviles súbditos de sus padres. Hasta hoy, no he dejado de odiar postergarme delante de mi viejo padre para besarle la mano. Odio este teatro [...] considerándolo él más importante que el comer y el beber. Este teatro satisfacía su amor por la dominación y lo arbitrario, mientras que se inclinaba ante el invasor y el tirano, desde los otomanos hasta el mandato. (Jondot, 2003:758)

Al mismo tiempo, critica la actitud resignada y sumisa de su madre, que acepta la autoridad de su marido y representa con ello un papel similar al de todas las madres árabes de su tiempo, relegadas a las tareas de reproducción, la crianza de los hijos, las labores domésticas y complacer al marido. Así expresa su decepción:

Pobre madre, no sabe nada de la vida salvo compartir la cama de un hombre, cocinar su comida y criar a sus hijos. (Zeidan, 1995: 97)

Del mismo modo, critica la actitud de sus dos hermanas quienes siguen manteniendo a sabiendas el rol femenino preestablecido. Sin embargo, frente a todo esto, se manifestará una de las contradicciones de Lina: su padre tiene el poder real en la casa, aunque es su madre quien se encarga de vigilarla y adoctrinarla; pese a todo lo que defiende, la protagonista acaba aceptando el papel que su madre le dio (Zeidan, 1995: 99).

Lina hace frente a la opresión que ejerce sobre ella todo el núcleo familiar buscando su primer trabajo, pero su jefe resultó ser de la misma condición que su padre y finalmente abandona el puesto. No tiene medios económicos para independizarse, por lo que seguirá en la casa familiar. Cada vez que va de camino a casa, lo hace sumida en una profunda desesperación:

Entonces vuelvo a casa. Como si estuviera obligada de volver a casa. Siempre tengo que volver a mi casa. Que duerma en esta casa. Que coma en esta casa. Que me duche en esta casa. Que mi destino se ate a esta casa. (Monteil, 1961: 70; Abu-Nidal, 2004: 78)

Compara continuamente la realidad de los hombres y de las mujeres. El hecho de volver a casa es una manera más de sumisión, puesto que lo hace por obligación, no por gusto:

Él entra [un hombre]... pero nadie le pregunta: "¿Dónde estabas?, ¿Qué hacías?". Y yo, yo que no perdería el conocimiento a ningún precio, si llego a casa a las ocho de la tarde, ojos reprobadores me interrogan: "¿Dónde estabas?, ¿Qué es lo que hacías?". (Monteil, 1961: 66)

Estas vivencias experimentadas por la protagonista desde su infancia, le produce, ya en su juventud, un amargo sentimiento hacia los hombres, el matrimonio y el sexo. Pierde la confianza en el amor y en la unión de un hombre y una mujer no ve más que a *dos máquinas frotándose*, que sólo tendrá como resultado *otras máquinas* que volverán a frotarse (Zeidan, 1995: 97); para ella, el sexo no es más que un quehacer obligatorio falto de sentimiento y únicamente en beneficio del hombre.

Sin embargo, poco a poco, Lina va mostrando su vacío interior, se siente sola; es aquí cuando surge otra de sus contradicciones, siente que sólo un hombre puede completarla y saciar sus ansias de mujer:

No hay, en el restaurante, una mujer sola, solitaria, como yo, clavada en su silla. Estoy completamente sola. Miro entre las sillas y la gente, y siento de nuevo mi insignificancia. Entiendo que necesito un compañero, un hombre que ocupe mi mente (mi espíritu) con otra cosa... ¿Por qué no invito, por ejemplo, a ese muchacho solo [que está] enfrente de mí, para compartir mi comida? Voy a invitarlo. (Monteil, 1958: 133)

La protagonista ya es consciente de que es un hombre quien le aportará esa autodefinición que persigue desde hace tanto tiempo y con quién podrá realizarse personalmente:

Él me ayudará a descubrir mis características: ¿oriental u occidental?, ¿guapa o fea? ¿Puedo expresar una opinión que merezca la pena en política o no?, ¿Soy una estudiante o una forastera? (Zeidan, 1995: 99)

Así es como entra en su vida Baha, un iraquí compañero de clase.

Antes de conocerlo, se deshizo de uno de sus rasgos femeninos más determinantes, su cabello, después de que lo piropeará un chico (Zeidan, 1995: 98):

Pasando por la acera, entre mi casa y la parada de autobús, me pregunto de quién son estos cabellos tibios que caen sobre mis hombros. ¿No son los míos? ¿Todo ser no tiene cabellos de los que dispone como le gusta? ¿No soy libre de querer eso para mis cabellos que atraen todas las miradas, hasta el punto de que mi existencia depende de su existencia?

¿No soy libre de ir más de una vez a la peluquería para mirar hasta la saciedad la navaja que tintinea, que devora y que mata?

Siento el irreprimible deseo de escuchar el ruido de la caída, de mirar los restos... (Monteil, 1961: 62)

Frente a ese acto de rebeldía, luego no es capaz de mantener el mismo nivel intelectual al conversar con Baha; es entonces cuando hace uso de su feminidad para salvar su relación y se rinde a él:

Tengo miedo que Bahā' se enfade y me abandone para siempre, para luego volver a la soledad, a la ansiedad y al vacío. (Zeidan, 1995: 99)

Baha se define como comunista y progresista, pero a medida que avanza su relación, Lina se da cuenta que su condición política nunca podrá apartarlo de las ideas tradicionales de donde procede y que seguía defendiendo, las cuales no permitirían una mínima igualdad entre hombre y mujer, entre él y ella. Sumida en un profundo fracaso, una vez más en relación a los hombres, decide ejercer su derecho a ser madre para lograr llenar ese vacío que la inunda, pero es reticente a compartir ese derecho con un hombre:

Quiero ejercer mi derecho. Quiero tener un niño ahora que he fracasado en el trabajo y en los estudios. Pero necesito a un hombre para tener un niño. (Zeidan, 1995:99)

Yo vivo es la primera novela de ficción escrita por una mujer árabe que hace uso de la narración en primera persona (pronombre yo, *anā*), lo que da un mayor énfasis a los hechos y por lo que se ha atribuido a la novela el rasgo de obra autobiográfica. Además, Baalbaki, según opina la

autora Roseanne Saad Khalaf (2006), fue la primera novelista que no quiso presentar la figura de la mujer mediante la imitación del hombre en sus textos, algo muy frecuente en la literatura árabe femenina anterior para conseguir un cierto éxito o no ser censurada. Así, Baalbaki crea su propio espacio, aporta la figura de la mujer tal cual es, sin imitación de nadie.

El principal propósito de la autora en esta novela es romper los roles asignados a la mujer por el hombre, siempre considerándola y evaluándola según los binomios madre / servidora o prostituta / virgen (Abu-Nidal, 2004: 77); es decir, las únicas funciones que le son reconocidas por la sociedad, de servir a la prole o de procrearla, siempre clasificando tales actos según la moralidad patriarcal.

La técnica narrativa es simple, convencional y sencilla. Hace uso del monólogo interior a la vez que deja un poco en la sombra las características psicológicas de los personajes, y se van desarrollando éstos a medida que avanza la narración. Van conformando su personalidad en función de los hechos al mismo tiempo que el lector los va descubriendo.

Aunque es una obra ligera y espontánea, oculta gran parte de su estructura pretendiendo así romper las técnicas tradicionales de escritura novelística árabe.

Los dioses monstruos (al-Ālihat al-Mamsūja, Beirut, 1960)

En 1960, Leila Baalbaki obtiene una beca del gobierno francés para estudiar en París y en ese mismo año publica su segunda novela, *Los dioses monstruos*. Si su primera obra se centraba en la liberación individual de la protagonista (y por extensión, de todas las mujeres), la segunda muestra cómo en Oriente adoran el cuerpo de la mujer y glorifican el pasado y la muerte (Zeidan, 1995: 100).

La parte más importante del cuerpo femenino es el himen, descrito en la obra como "el muro sagrado" (*al-ġidār al-muqaddas*) o "la puerta del sublime templo" (Zeidan, 1995: 100); el hecho de mantenerlo intacto hasta el casamiento es muestra de pureza, de respeto al marido y a Dios. Con

ello, la escritora refleja la rigidez de las normas sociales centradas en el deber de la mujer de guardar su virginidad hasta el matrimonio.

En la introducción a la obra, la autora escribe:

A lo que nos referimos con *Los dioses monstruos* es precisamente el "muro sagrado", el himen. Desde este santo muro, comienzan a desarrollarse nuestras vidas en la sociedad árabe en general, o en distintos sectores. En él hierven la revolución y la añoranza del pasado. Es, pues, a través de este muro sagrado que amamos, y daremos luz a nuestros hijos. Con este santo muro elevaremos nuestras plegarias a Dios, y también comeremos nuestro pan. Este santo muro cambia nuestras personalidades y nos da nuestra medida y nuestra dignidad. De este muro se establecen los poderes de la familia. La madre, el padre, y el jefe del Estado, y el éxito de los parlamentarios. Y con esta expresión nos referimos también a nuestra vida, y a nuestra muerte. (Badr-Yusuf, 2011: 33)

La protagonista de *Los dioses monstruos* es Ayida, otra joven libanesa, esta vez estudiante en Londres. La trama comienza con el desmayo de Ayida en la universidad, tras conocer la noticia de que su madre ha muerto:

¡Mi madre ha muerto! Me fui, hundiéndome en la niebla, mordiéndome los dedos sollozando, y la niebla envolvía mis piernas y pesaba sobre mis hombros. [...] Me detuve, insegura bajo la desgracia, alargué la mano delante de mí para sostenerme, cuando, a lo lejos, escuché un ruido de pasos que resonaban [...]. (Makarius, 1995:333)

Este suceso la sumía aún más en su tristeza y soledad palpables desde que se fue a estudiar a Inglaterra, práctica habitual entre las familias ricas del Líbano que enviaban a sus hijos a las universidades extranjeras. Ayida admite que *era infeliz en este exilio glacial, monótono y ordenado*. (Makarius, 1995:333) Tras ser consciente de que su madre ya no estará, se pregunta y suplica:

Mi madre ha muerto. ¿Cómo, cómo viviré? Os lo ruego, os lo suplico, indíqueme el río, [para] que me proteja en sus

profundidades. [...] Os prometo que no me suicidaré. Déjeme...
(Makarius, 1964:334)

Un compañero de la universidad, un joven de India, la encuentra y la recupera del suelo. Cuando ella despierta, se da cuenta de que abusó de ella mientras estaba inconsciente (Velasco, 2007: 94); cuando vuelve en sí, él le dice fríamente:

¡Estás loca! Has perdido a un ser querido, pero hay millones de seres que estarán felices de conocerte. [...] Eres rica, y te es difícil deshacerte de tu arrogancia, de perder a un ser que tú posees... (Makarius, 1964: 334)

Más tarde, se casará con Nadim, que desconoce que sufrió abusos sexuales. En la noche de bodas, Ayida teme que se dé cuenta de que no es virgen:

Se quedó silencioso, lejano, observando cómo, confusa, miraba mi ropa. ¡Sí! Estaba confusa y tenía miedo... sin embargo estaba lista para la réplica en el instante en que mi marido, dueño y señor del muro sagrado, lo encontrase profanado. (Makarius, 1964: 332)

Al descubrirlo, Nadim reacciona de una manera dura e intransigente, llegando incluso a maltratarla físicamente:

Gritó, echándome de la cama.

¡Dios mío! ¡Oh, Dios mío! ¡Tu gracia, oh Dios! ¡El muro está hundido!
[...]

¡Eres una renegada! ¡Una villana! ¡Maldita! ¡Infame! ¿Cómo pudiste? ¿Cómo has osado? Y él me abofeteó. (Makarius, 1964: 333)

Esta reacción se convertirá en una rutina de maltrato físico y también psicológico, de rechazo y de humillación de su propia persona, de su anulación como mujer. Cuenta cómo la mira sin sentimiento, simplemente impulsado por una necesidad vital, podría estar en su lugar cualquier otra

mujer y seguiría siendo lo mismo:

Y todo era como si asistiera a un vulgar espectáculo de striptease en cualquier discoteca, me tiró hacia él. [...] Le pregunté, jadeante: ¿Me quieres? No respondió. (Makarius, 1964:333)

Nadim mantiene el matrimonio simplemente por su dinero, pero rechaza dormir con ella y la ignora continuamente. Además, la priva de su derecho de tener hijos porque no quiere tener ningún contacto con ella. Tremendamente dolida por no poder experimentar el placer que le supondría ser madre, se obsesiona con su muñeca Nana. La trata como si fuera un bebé de verdad, la acuesta, le da de comer, incluso la amamanta. (Zeidan, 1995: 100)

Su sufrimiento es aún mayor cuando cree que Nadim la ha perdonado y le dará al fin un hijo, pero las pocas veces que él se le acerca es empujado por los efectos del alcohol y de las fantasías con otras mujeres. Cuando Ayida se queda embarazada, su desdicha se verá frustrada de nuevo al morir su hijo que nació de forma prematura. (Zeidan, 1995:101)

Los dioses monstruos es una obra de una temática más compleja que *Yo vivo*, haciendo uso también de un lenguaje más tenso, condensado y de mayor carga emocional, que ofrece a la novela una calidad poética destacada; pese a su complejidad, tiene una estructura más fácilmente identificable que en su primera novela (Zeidan, 1995: 102).

Aunque esta segunda obra de Baalbaki es más madura, conserva la temática que la caracteriza desde un principio: la rebelión de los seres humanos, deseosos de vivir, pero sumidos en la lucha contra las tradiciones y los prejuicios de una sociedad que esclaviza más que libera. El título de la obra es representado por la figura del padre de Myra, otro personaje de la novela. Desde el más allá, ejerce una influencia sobre los actos de su hija (que, como Lina, tiene veinte años) y estos dioses monstruos actúan directamente sobre los actos y las personalidades del resto de personajes.

Relatos cortos

Nave de ternura hacia la luna (Safīnathanānilá al-qamar, Beirut, 1963)

Esta obra es una colección de doce relatos cortos. Cada uno cuenta una historia, con personajes y tramas diferentes. Eso sí, siempre habrá unos temas centrales que se repetirán en todas las obras, no sólo en los relatos, sino en toda la producción literaria de Baalbaki: mujeres que persiguen su libertad, el sexo, la lucha contra los códigos éticos impuestos, etc. Se observa una fuerza especialmente impetuosa en la defensa de sus valores. En esta colección, sin embargo, la forma de tratar y hablar del sexo se hace más explícita, con la descripción de escenas al detalle y un lenguaje tachado de "pornográfico" por las autoridades gubernamentales. (Velasco, 2007: 96)

El cuento que le da nombre a la colección, "Nave de ternura hacia la Luna", se desarrolla en torno a una pareja que intenta vivir su amor fuera de los prejuicios de la sociedad que la rodea:

Abrí un poco los párpados al oír mascullar a mi marido: "Está iluminado y sólo nosotros estamos despiertos en la ciudad". Lo vi levantado delante de la ventana, y la luz plateada del amanecer ya iluminaba su cara y su cuerpo desnudo. Me encanta su cuerpo desnudo. (Johnson-Davies, 1985: 128)

Igualmente, sienten el sexo como algo natural en el que participan hombre y mujer, y ambos lo disfrutan. Sin embargo, la historia de amor tiene un desenlace trágico, pues la pareja discute el tener un niño o no, si por amor o por el hecho de estar casados.

El desafiar las desigualdades de género, lleva a Leila Baalbaki a examinar y cuestionarse las sagradas instituciones del matrimonio y la maternidad, lo que hace que los personajes masculinos de sus textos se vean obligados incluso a repensar y cuestionar su actitud conformista con las normas sociales y el porqué de su machismo intrínseco. El replantearse nociones tan arraigadas e indiscutidas lo convierte en un hecho realmente progresista y avanzado para la época en que estaba escribiendo (Saad, 2012).

Otro de los relatos, titulado "Cuando cae la nieve" (‘Indamāyatasāqaṭu al-ṭalî), fue el que realmente la puso en apuros ante la justicia debido a su lenguaje sexual explícito:

Se tumbó y su mano se extendió por debajo de las sábanas, cogiéndome mi mano y poniéndola sobre su pecho. Entonces, su mano recorrió mi estómago. Me lamió las orejas. Luego, mis labios y el resto del cuerpo. Se colocó encima de mí y me susurró que estaba en éxtasis y que yo era fresca, suave, peligrosa y que me había echado de menos. (Velasco, 2007:95-96)

Ensayo

Nosotros sin máscaras (Nahnubi-lāaḡni'a, Beirut, 1959)

Bajo el título *Nosotros sin máscaras*, Leila Baalbaki incorpora el género ensayístico a su producción, resultado de un discurso realizado en el Cenáculo libanés el 11 de mayo de 1959 (Jondot, 2003: 757), el cual será recogido posteriormente en la *Revue Orient* (Baalbaki, 1959). En dicho discurso se muestra una Leila bastante más comprometida políticamente con la situación de la juventud libanesa, reclamando progreso, apertura cultural y libertad para el país y sus gentes. Del mismo modo, habla también de su vida personal pasada y cómo experimentó en su propia piel la opresión y la rigidez de las normas éticas impuestas a través de su casa y, por supuesto, de la sociedad. Así, aboga por una libertad, principalmente la de la mujer; una libertad que ella buscó, persiguió e incluso luchó y reclamó mediante los personajes femeninos de sus novelas, ateniéndose a consecuencias nada desdeñables, como el juicio y la cárcel.

En su alegato por la libertad y la autodefinición, no deja de hacer referencia al cuerpo, como forma de cercanía y realidad palpable:

Así es como comienza nuestra historia: tomar de repente consciencia de nosotros mismos, pasamos la mano por nuestro rostro, por nuestro pecho, en búsqueda de nuestro cuerpo. [...] Nuestro problema fundamental reside en la influencia perceptible del prójimo sobre nosotros, en nuestra conciencia interior de la densidad de su existencia. [...] Y enseguida nosotros mismos sentimos la suavidad de los cuerpos que reposan en el hueco de los asientos. (Jondot, 2003: 758)

En relación a la imposibilidad de autodeterminación de la que se

hablaba, la autora se manifiesta de forma política respecto a la ocupación del Líbano por parte de los franceses, a quienes considera destructores de la cultura libanesa y foco originario del gran problema de identidad que acecha a su país y a ella misma:

Aún no podemos disfrutar de nuestra joven independencia como país árabe [...]; aún no podemos conocer un régimen democrático mientras que perduren en nuestra tierra los mercaderes de política que importan de más allá de los mares sus códigos en la medida en la que aseguran un beneficio suficiente, desorden con las telas, los coches, los pintalabios, las balas de fusil... (Jondot, 2003: 758)

En este mismo trabajo hemos incluido anteriormente otro extracto del ensayo "Nosotros sin máscaras" en relación a la crítica de las familias tradicionales y el odio de la autora hacia su padre.

CONCLUSIONES

La obra de Leila Baalbaki, más allá de la calidad literaria y de la innovación en la estructura de sus textos, supone un hito en la lucha de la liberación de la mujer y se convierte en una de las figuras más destacables de su tiempo para la revolución femenina en la sociedad árabe, principalmente en Líbano.

En un principio, Leila se inicia en la escritura como un mecanismo de reafirmación de su identidad femenina y la búsqueda de su independencia. No se plantea tanto una lucha política como encontrar su sitio en una rígida y estricta sociedad. Como le hace decir a su personaje Lina, sus pensamientos no iban más allá de *cómo sus zapatos lograrían mantenerla a siete centímetros del suelo sin romperse* (Ostle, 1975: 134). Pero con el tiempo se demostró que su obra era de una gran carga política. Tanto es así, que se vio perseguida por la autoridad y los círculos religiosos más poderosos, considerándola un peligro para su estructura firmemente anclada en la conciencia colectiva.

Baalbaki nunca confió en la política de su país por ser corrupta y

carecer de un espíritu socio-cultural revolucionario (Ostle, 1975: 127), y, sin darse cuenta, aportó una obra rompedora que criticaba las bases del sistema establecido, los núcleos de poder y las autoridades corrompidas.

De este modo, se convirtió en bandera de los movimientos reivindicativos de la mujer en los países árabes. Sin proponérselo, hizo de sus obras un alegato claro y fuerte por la libertad y los derechos de la mujer, porque el contenido autobiográfico de sus novelas y relatos son una expresión fiel de su realidad y, con ello, del resto de la mujer árabe. Su familia y, en especial, su padre, se convirtieron en su obra en el eje de su crítica abarcando a toda la sociedad libanesa.

Aunque su producción no es muy prolífica, ha sido ampliamente referida por diversos autores en colecciones sobre escritoras árabes en general, o libanesas en particular; incluso en 2013, fue publicada una tesis doctoral en la Universidad de Edimburgo, que analiza ampliamente toda su creación (Igbari). Sin duda, sus cuatro obras presentadas se bastan para acreditarla como una de las más importantes escritoras de la literatura árabe contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

Abu-Nidal, N. (2004). *Tamarrud al-unṭà: firiwāya al-mar'a al-ʿarabiyawabibliūgrāfiya al-riwāya al-nisawiya al-ʿarabiya (1885-2004)*. Beirut: Al-mū'asasa al-ʿarabiya li-l-dirāsātwa-l-našr.

Baalbaki, L. (1959). Noussans masquesou la jeunessearabedévoilée. *Orient*, 11, 140-160.

Badr-Yusuf, S. (2011). *Anṭūlūyiyā: al-qīṣṣa al-qaṣīra al-nisawiya al-lubnāniya*. Alejandría: Al-mū'asasaḥūrus al-dawliya.

Desparois, S. P. (2005). "Portrait socio-culturel, politique et économique du Liban", Université de Montréal-UNESCO. Recuperado el 8 Febrero, 2018 de http://www.unesco-paysage.umontreal.ca/uploads/documents/Societe_Culture.pdf

Igbaria, K. (2013). *LayláBa'albakī and Feminism throughout her Fiction*. Tesis de Doctorado para la obtención del título de Doctor en Filosofía,

College of Humanities and Social Science School of Literatures (Languages and Cultures Department of Islamic and Middle Eastern Studies), University of Edinburgh, Edimburgo, Gran Bretaña.

Johnson-Davies, D. (1985). *Modern Arabic short stories*. London: Heinemann.

Jondot, J. (2003). *Les écrivains d'expression anglaise au Proche Orient arabe*. Tesis de Doctorado, Département d'études du monde anglophone, Université de Lyon II Lumière, Lyon, Francia. Recuperado el 8 Febrero, 2018 de <http://www.limag.refer.org/Theses/Jondot.pdf>

Makarius, R. (1964). *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*. París: Éditions du Seuil.

Ostle, R. (Ed.). (1975). *Studies in modern arabic literature -dirasat fi-l-Adab al-'Arabi al-Hadit*. Warminster: Wiltshire Aris & Phillips.

Saad, R. (2012). *Hikayat: short stories by Lebanese women*. London: Telegram.

Slim, S. & Dupont, A. (2002). La vie intellectuelle des femmes à Beyrouth dans les années 1920. *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, 95-98, 381-406.

Velasco, R. (2007). Leila Baalbaki y su contribución a la literatura femenina árabe. *Mujer en Dar Al-Islam* (pp.85-101). Sevilla: ArCiBel (Colección Estudios Árabes e Islámicos).

Zeidan, J. (1995). *Arab women novelists: the formative years and beyond*. Nueva York: University of New York Press.