Creadores marroquíes en lengua española en diálogo con la literatura hispánica

Abdellatif Limami

En un artículo escrito en homenaje al difunto Mohamed Mamoun Taha, y publicado en una de las ediciones del periódico marroquí en lengua española[1], subrayé cómo la labor creadora de los hispanistas marroquíes se ve fuertemente influenciada por sus lecturas y por los grandes maestros que guiaron sus pasos. Entre los muchos ejemplos que subyacen en sus obras, me ocupé de algunos de los trazos que eran casi inevitables debido a su formación y a sus lecturas como hispanistas: El poema "Caminar sin camino" que recoge la metáfora machadiana del camino, por ejemplo, o "El alma del poeta", construido a partir del poema de Gabriel Celaya "La poesía es un arma cargada de futuro" (Mamoun Taha 1995). En ciertos autores, esta influencia se percibe más allá de lo meramente temático para abarcar aspectos que afectan la propia construcción o estructura narrativa. Este es el caso de una serie de narraciones de autores marroquíes que entran en diálogo con narraciones hispanoamericanas a través de la construcción y desconstrucción de voces y perspectivas y que se analizarán a continuación.

En la novela hispanoamericana de hoy, la realidad novelada no existe para el novelista sino en su relación con el sujeto, y surge de cada uno de los personajes como fruto de sus estados anímicos, de sus visiones y de sus sentimientos e ideas. De tal forma, el punto de vista narrativo cobra una importancia inusitada, manifestándose desde una subjetividad con mayor o menor exclusividad, desde el "yo" de los distintos personajes, desde el punto de vista de un narrador omnisciente, desde la voz de una grabadora, pero también, y directamente, desde un "tú" que implica en cierta medida una forma de desdoblamiento: un "yo" acusador de su propia imagen que se refleja en el espejo. La voz del "tú" se transforma así en una conciencia que se coloca en un plano privilegiado para denunciar y emitir un juicio crítico.

---

1 "Algo se muere en el alma". En: *La mañana del Sahara y del Magreb*. Casablanca: Groupe Maroc Soir.

Lo más característico de esta voz es la naturaleza del discurso que arrastra detrás de ella: una suma de reflexiones generales que enfocan una verdad fuera de toda referencia espacial y temporal por emanar del "yo" y recaer sobre el mismo "yo", pero a través de la segunda persona del singular. El propósito del "tú" es hacer inteligible a través del verbo una realidad confusa, compleja y en la cual actúan entes indecisos.

Lo anterior puede evidenciarse en algunas narraciones de autores marroquíes académicos y creadores, cuya obra viene forzosamente impactada tanto por lo libresco como por los aspectos renovadores de la nueva novela hispánica. Es el caso del novelista Mohamed Bouissef Rekab cuya novela *Intramuros* (1997) recuerda al maestro sagrado de la literatura mexicana que es Carlos Fuentes. El autor, que ha leído y estudiado *La muerte de Artemio Cruz* (Fuentes [1962] 1982), acaso también el espléndido relato *Aura* [1962] (el primero construido a través del entrecruzamiento de tres puntos de vista gramaticales "yo - tú - él", y el segundo a través del único punto de vista gramatical, el del "tú"), no podía escapar a la magia del mimetismo en el acto de crear. Finalmente, se quedó con el enfoque totalizador de la voz del "tú" en *Intramuros* que destruye la visión unidimensional a favor de una focalización plural y más completa. De ahí la aparición de la voz del "tú", diseminada a lo largo de la novela, en convivencia con los demás procedimientos: la de un narrador heterodiegético, el "yo" de la voz dialogal o confesional y el testimonio que emana de una grabadora o de otros personajes.

Intramuros de Mohamed Bouissef Rekab es la tercera producción de una trilogía casi anunciada con *Desmesura* (1995) e *Inquebrantables* (1997). Es la historia de una suma de infidelidades en una de estas aldeas rifeñas algo aisladas, muchas veces portadoras de una cosmovisión que les es particular. Pero, en realidad, más que la trama, que no tiene nada de laberíntica, lo que sobresale son los mecanismos de la función narradora: una suma de noticias ofrecidas por un agorero narrador "Siru" a un escritor interesado por la vida de estos aldeanos, y cuya voz irrumpe desde la segunda persona gramatical. Esta voz del "tú" aparece a lo largo del relato en secuencias que cubren más de 35 páginas de las 146 que forman el relato, lo que resalta su importancia y funcionalidad. Es de subrayar que estas abren y cierran el relato, constituyendo así un receptor/destinatario de la narración en un nivel intradiegético.

¿Quién es el "tú"? ¿A qué aspira? ¿Cuáles son sus fuentes? En fin, ¿en qué medida esta voz es un "yo acuso" que recae en cuanto a moralidad tanto sobre el personaje escritor como sobre la aldea? El "tú", cuya identidad

queda oculta en el relato, es un viejo a quienes los huesos ya no le permiten "algunas salvedades" (Rekab 1997: 13). Es un escritor que, por no estar casado, vive solo en casa (*ibíd.*: 51). De esta soledad saca por lo menos la ventaja/compensación de haberse salvado de la delicada e inoportuna situación de infidelidad: "Estoy convencido de que así es mejor. Ni te ponen los cuernos, ni se los pones a nadie" (*ibíd.*: 24).

Sin embargo, al final del relato nos sorprendemos al descubrir que, en efecto, está casado con una tal Farida, una mujer cariñosa, intelectual y con mucha personalidad. Es más joven que él y arrastra detrás de sí una historieta con un tal Farid que le roce los sentimientos —lo que trae al recuerdo las tantas aventuras amoroso-sexuales del personaje Artemio Cruz de Carlos Fuentes. Es una mujer, afirma el personaje-escritor no sin cierta amargura, a la cual "no le sacaste a relucir lo de la virginidad" (Rekab 1997: 108). Prueba de esta incomodidad es que al final del relato, y una vez terminado el libro que tenía que escribir sobre la aldea, el personaje tendrá la siguiente reflexión: "¿Qué hará, cuando sepa —refiriéndose a su mujer— que estabas enterado de sus relaciones extramatrimoniales? Arrancas y te vas. Turía está preparando tu llegada para ir a Ceuta" (*ibíd.*: 146).

Prosiguiendo en el retrato del personaje, lo que caracteriza al "tú" son la indiferencia y el desprecio que siente por toda la humanidad: "La especie humana te importa un bledo, si quiere seguir, que siga; y si quiere desaparecer, pues que desaparezca" (Rekab 1997: 24). La misma indiferencia y carencia que encontramos en el personaje de Carlos Fuentes: falta de principios y de ideales e interés por el lucro y el poder. Semejante reflexión conduce el personaje automáticamente a sentir una forma de remordimiento, considerándose vil frente a los otros (los aldeanos) más honestos y sencillos: "Esas personas [los habitantes de la aldea] son mejores que tú; lo sabes" (*ibíd.*: 23). Este sentimiento de verse vil e inferior o, en todo caso, de poca moralidad, mezclado con la constante preocupación de mantener las apariencias frente a la gente, lo empuja a adaptar su comportamiento a las situaciones, transformándose de tal manera en un verdadero hipócrita:

> Pero no quieres que nadie te vea con ella [una amante del escritor] para que se siga pensando que eres un hombre bueno; un hombre que merece el respeto de los demás. Tú sabes mejor que nadie que, eso de hombre íntegro, es una verdadera hipocresía. Piensas en cosas asquerosas, y dices cosas maravillosas. Engañas a la gente con tus palabras. Tus vecinos saben de ti que eres muy educado y respetuoso, por lo que no puedes llevártela a tu casa (*ibíd.*: 23).

En un momento de lucidez y recordando sus tradiciones religiosas, llega incluso a denunciar la traición que supone el adulterio dominante en la trama del relato, aborreciendo así a la mujer adúltera:

> Pero lo que sabes perfectamente es que, en tus tradiciones religiosas, eso está totalmente prohibido. Cuando "Siru" te está contando que están juntos ella y Kabir, la odias, y desearías que su secreto dejara de serlo para que recibieran, ambos, el castigo que se merecen (Rekab 1997: 54).

Tal sentimiento de denuncia llega a su paroxismo cuando recae sobre el mismo personaje, quien se ve en el espejo y se autofustiga. Hablando de la libreta familiar que ha perdido en condiciones que no declaró al responsable del registro civil, el personaje afirma: "Tú sabes en qué condiciones se te perdió, pero no lo quieres señalar, para que no te digan que insistas y que esperes un tiempo más" (*ibíd.*: 14).

Pero rápidamente el "yo acuso" se trasforma en un "tú" acusador de toda la sociedad y de sus lacras burocráticas:

> En realidad, no mientes por el mero hecho de mentir; sino que tú sabes perfectamente que si dices la verdad te van a dejar esperando un año por lo menos, para ver si aparece el libro de familia; y ese documento es imprescindible en la casa de una persona (Rekab 1997: 15).

Lo anterior no le impide ser un mujeriego que no pierde la menor ocasión para el goce: "Lo importante para ti, en ese momento, es ligarla y ver la manera de quedar con ella para otro momento" (*ibíd.*: 14).

Ahora, si nos centramos en el aspecto técnico de la voz narradora, justamente lo que nos interesa en este enfoque, podemos afirmar que esta es, al fin y al cabo, una voz omnisciente. El "tú" sabe todo de sus personajes: sus ademanes, su vida, sus secretos ocultos e incluso sus pensamientos, aunque de vez en cuando afirma carecer de conocimientos para acercarse a ellos. De tal forma, la voz se quiere ver como totalizadora y en constante búsqueda de fuentes. Tal énfasis constituye un aspecto innovador en comparación con la obra de Carlos Fuentes, pues el "tú" implica tanto al mismo personaje como al hijo que tiene una trayectoria diferente:

> No puedes saber el misterio que envuelve este tema; pero así están las cosas. No puedes certificar que vayas a indagar sobre la vida de estas personas. Sobre todo, que no es asunto tuyo (*ibíd.*: 51).

> En el camino de vuelta piensas en Habiba. Piensas en su forma de ser. En que odia a los que la quieren. Quiere matar a la mujer que le desea lo mejor del mundo. Engaña a su marido con uno de sus empleados. Sólo piensa en obtener dinero para dárselo a su amante (*ibíd.*: 51).

> Y llegas al pensamiento de Habiba, que odiaba que Fatiha estuviera en la casa, porque si Kaddur se podría fijar en ella como mujer apetecible, y no como en la hija de un amigo muerto […] (*ibíd.*: 88).

De este modo, el acercamiento a la vida de los personajes se logra a través de una focalización plural, rica y sugerente: la del "meydub", "como bandera y guía" (Rekab 1997: 89, véase también pp. 87-92); a través de los sueños, reveladores de intimidades profundas (*ibíd.*: 53); a través de las intervenciones de los demás personajes; y a través de la grabadora: "El clic de la grabadora te vuelve a situar en la realidad. El meydub sigue hablando y tú no tienes otra cinta. [...] Dices una sarta de palabrotas y hasta casi estrellas la grabadora contra el suelo de rabia" (*ibíd.*: 84).

Lo anterior nos trae al recuerdo al otro "yo" de Artemio Cruz agonizando, voz que emana también de la grabadora. En efecto, en la obra de Carlos Fuentes, y más en concreto en los capítulos encabezados por la voz del "yo", el personaje, cuando no está bajo el efecto de la morfina o del dolor, acude a la grabadora para escuchar su propia voz, que le recuerda sus momentos de gloria.

Nos acercamos, sobre todo, a la vida de los personajes a través de la voz del "tú", una voz sintetizadora que llega a las profundidades e intimidades de los otros: "Llegas al pensamiento de Habiba" (Rekab 1997: 88), "Piensas en lo que estará pasando por la cabeza de Si Kaddur" (*ibíd.*: 89). Entre "Siru", que es la fuente, y el "tú", que se presenta como la voz totalizadora, quedamos confundidos finalmente como lectores: "¿Quién mueve los hilos de las tramas?" (*Ibíd.*). Con la muerte de "Siru", se contrapone un final trunco. El "tú" vuelve a la aldea para encontrar ese "espacio del pecado" destruido con todos sus habitantes por el fuego —incendiado por Si Kaddur para purificarse de la deshonra sufrida tras el comportamiento infiel de su joven esposa con uno de sus empleados. Tras ese descubrimiento, el "tú" se ve obligado a preguntarse cómo podrá terminar la redacción del libro: "Tienes que hacer algo para terminar de escribir la historia de los habitantes de la aldea; el libro lo tienes abandonado y sería bueno conocer la continuación de los acontecimientos" (*ibíd.*: 140). Y, por lo tanto, se ve también

obligado a "[c]ompletar muchos huecos de la historia de los aldeanos con pensamientos suyos; lo sabes porque no tienes todos los hilos bien cogidos; hay cosas que quedan sueltas" (*ibíd.*: 144). El relato queda finalmente suelto y abierto. El lector es quien debe juntarlas piezas de un rompecabezas para quedarse con una imagen completa pero que nunca será total.

La obra de Mohamed Lahchiri[2] tampoco se escapa de este anhelo de innovación formal donde la preocupación por la voz y la perspectiva narrativa se formula más allá de un mero capricho. El punto de vista interviene como modalidad narrativa para ser el mejor sostén de los conflictos subyacentes. Escribir para el autor era, en cierta medida, aprender a morir —sobre todo al sentir el ocaso aproximarse de forma paulatina. El primer libro de relatos publicado por Mohamed Lahchiri vio la luz en 1994, a sus 44 años, y el último (hasta la fecha de redacción de este artículo) en 2011, a los 61 años, edad considerada por la mayoría de la gente como la puerta de ingreso a la vejez e incluso a la muerte, y por otros, como la de la plena realización. De ahí la obsesión por estos temas, particularmente en sus últimas publicaciones, así como el estallido del punto de vista narrativo que oscila entre un "yo" testigo y vivencial, un narrador omnisciente y un "tú" en que el personaje se auto fustiga, un "nosotros" en que manifiesta su anhelo de fundirse en la comunidad de la patria chica, y un epílogo en que el personaje resulta ser ni más ni menos que el propio autor[3].

En el relato "Me llamo Suaad" (Lahchiri 2004: 119-124), a esta focalización plural se añade otro punto narrativo, un "yo" algo particular: el de la hija del protagonista narrador quien habla tanto por ella como como por su padre. Suaad es, de hecho, la hija del autor transformado en un personaje, la que da un testimonio algo diferente al de su padre. Lo que el narrador protagonista no se atreve a decir, lo dice su hija dirigiéndose a él a través del "tú". La riqueza de la focalización nos permite a la vez notificar el grado de estallido del personaje, así como tener una visión más completa de él.

Nos interesa abordar aquí el "tú", el "yo" que se esconde detrás de la voz de otro personaje, y el "nosotros" que le permite al protagonista-narrador fundirse en la comunidad de la patria chica (Ceuta) y defender su identidad

---

2 *Pedacitos entrañables* (1994), *Cuentos Ceutíes y otros relatos* (2004), *Una tumbita en sidiembarek y otros cuentos ceutíes* (2006), *Un cine en el Príncipe Alfonso y otros relatos* (2011).

3 El epílogo de *Pedacitos entrañables* está firmado por el autor, con la mención "Abusiham", en árabe "padre de Sihan", el nombre de su propia hija (Lahchiri 1994: 95).

—voces y focalizaciones inherentes al impacto que tiene la literatura hispánica en las creaciones del autor, por ser hispanista de formación. Como en el caso de Mohammed Bouissef Rekab, la segunda persona del singular en *Un cine en el Príncipe Alfonso y otros relatos* (2011) se puede considerar como una interpretación desafiante de un "yo" que recuerda sus vivencias. Se trata de una estrategia narrativa mediante la cual el personaje se auto complace o se auto castiga, observando su propia imagen en un espejo, como en el caso del personaje Artemio Cruz de Carlos Fuentes, que, sintiéndose como un ciclo acabado, se autocrítica y se proyecta hacia un futuro hipotético, por no decir inexistente al estar agonizando.

Significativos son aquellos pasajes en que el personaje vuelve a recordar a su exesposa a través de esta voz, pero esta vez de manera completamente diferente. Desaparece el odio y se impone solo el recuerdo de la pasión carnal, incluso cuando el narrador protagonista está con otra amante. El "tú" aparece aquí como el destinatario de un "yo" que se dirige a sí mismo:

> Ya ninguna hembra te hace volverte ni soñar, ninguna te saca suspiros. Los suspiros los sientes hincharse cuando tu cuerpo reclama el suyo cuando ella está en su casa y tú en la tuya (Lahchiri 2011: 59).

> [T]ienes tantas ganas que estás al borde de romper a llorar, de ganas y de felicidad, su sexo al alcance de tu mano […] (*ibíd.*: 61).

> Tú procuras convencerte de que la cosa es de lo más normal: muchos años con tu ex, la amabas con pasión, ¡cómo te gustaba!, y una vez separados, el recuerdo de tu pasión por ese cuerpo te sigue acechando (*ibíd.*: 62).

> Tú, algo incómodo porque sentías calor y sudor en el cuerpo. Saadia aún con los ojos cerrados. Apagar en ella este deseo que te arde en la carne por tu ex […] ¡Qué debilidad la tuya en este momento! (*ibíd.*: 62)

Nuevamente, es un amor furtivo el que se impone en un momento de intensa soledad y de privación sexual: "No hablasteis mucho, tú la mirabas con una sonrisa y ella te cubría con esos ojazos que ves llenos de ti desde que ha empezado lo vuestro. […] Sabías que al día siguiente ibas a necesitar ese cuerpo, esos pechos, los suspiros, ese ¡qué bien me lo haces!" (*ibíd.*: 58).

Dicha modalidad narrativa le permite al personaje exponerse en su totalidad, y se complementa con las narraciones protagonizadas por su hija, "Me llamo Suaad" y "El robo del siglo", dos relatos contenidos en la

segunda publicación de Lahchiri, *Cuentos Ceutíes* (2004: 119-124; 125-139). Aunque, al parecer, se da una visión fuera del protagonista-narrador, en realidad se trata de una suma de discursos que el personaje narrador controla a distancia, poniéndolos en boca de su propia hija, pero siendo él al final el autor de la versión definitiva de esta historia. Son situaciones personales que el narrador no se atreve a contar por sí mismo y prefiere relatarlas a través de su hija Suaad. Su orgullo le impedía hablar de su ex-mujer en términos positivos, por ejemplo, de la atracción sexual que sentía por ella. El propósito de la perspectiva de la hija es luego poder decir lo silenciado —lo que no se atrevía a decir— desde la perspectiva masculina del protagonista-narrador: insistir en los sentimientos que por mero orgullo de macho no quería ni podía articular y poner al desnudo el carácter cruel de su exesposa.

Así pues, el narrador protagonista se instala en estos dos relatos cual rey mago y se presenta como el organizador de la narración de su hija. Se trata en realidad de la transmisión de discursos en que su implicación es menor: el abandono de la madre y el sufrimiento que este implicó al enfrentar a las niñas al mundo de la orfandad y al marido al de la soledad; el carácter difícil y particular del padre —testarudo, tacaño, con cierto monopolio de la razón y una leve adicción al alcohol—; la preocupación por la reputación de la familia, el machismo inherente de la sociedad, etc.[4].

Resulta no obstante que una de las mejores formas de defender su propia identidad es la fusión con los demás miembros de la comunidad ceutí. De ahí, el uso de la primera persona gramatical del plural (el "nosotros") como

---

4 "lee mucho y sabe mucho pero no sabe nada" (Lahchiri 2004: 120) / "leía hasta los trozos de periódicos encontrados en el suelo —que es una forma de locura según la abuela—" (*ibíd.*: 120) / "piensa que siempre tiene razón" (*ibíd.*: 121) / "bebe alguna vez" (*ibíd.*: 121) / "Casarse con un profesor es morirse de privaciones —decía la madre de Suaad" (*ibíd.*: 122) / "no quiere que se ría de él la gente" (*ibíd.*: 122) / "Su comportamiento era de un macho moro tercermundista que quiere a toda costa un hijo que lleve su nombre" (*ibíd.*: 130) / "no quería ni oír hablar de ir a buscarla [a su ex-mujer, después de la separación]" (*ibíd.*: 135) / "No, mi papá no es ningún borracho. Sólo bebe muy de vez en cuando. Quizás para ahogar el pensamiento de que está envejeciendo solo" (*ibíd.*: 139) / "[P]apá, ya con el pelo gris y con la calvicie abriéndose terreno sobre su testa" (*ibíd.*: 138) / "Antes de que mi madre nos dejase, nuestros padres, de vez en cuando, la armaban a gritos, pero la cosa no pasaba de eso. En la última pelea llegaron a tortazos (mi madre le dio a mi padre con un zapato en la cabeza, con tanta fuerza que le abrió una herida en el cuero cabelludo) y tuvo que irse a un puesto de socorro para que se la cosiesen" (*ibíd.*: 125).

punto de vista de la narración. Como un feliz convidado, el protagonista-narrador hace suyo todos los contornos que definen a esa comunidad y se confunde plenamente con ellos. Así, el narrador utiliza tanto un "yo" testigo de lo que vivió, sufrió y gozó, como el "nosotros" que lo asimila a su comunidad de infancia. En este sentido, todo cabe en el "nosotros": el espacio, la lengua, el tiempo, las emociones, las diversiones[5], pero también la pobreza y el sentimiento de formar parte de una escala social pobre y postergada:

> […] para los que pertenecemos a esa comunidad, morirnos es…casi gratis […]. Bueno, no sé si a los que pertenecemos a esta comunidad nos sacan con los pies —o con la cabeza— por delante (Lahchiri 1994: 15).

> Nosotros éramos bajitos, éramos pobres, de una barriada pobre de Ceuta, y sólo sentíamos saltar la chispa de la valentía en nuestras entrañas cuando alguien nos ofendía (Lahchiri 2011: 127).

> En general, nos sentíamos poca cosa… (*ibíd.*: 127-128).

En conclusión, podemos afirmar que tanto el estallido de la voz narradora como la existencia de un espacio plural ponen en relieve un cierto grado de desgarro del narrador protagonista. La patria chica no es más que Ceuta —y de ninguna manera una identificación con España—, y la patria "mayor" se resume a algunas de las ciudades marroquíes en que le tocó vivir, primero como estudiante y luego como profesional de la enseñanza y del periodismo. Son gritos y susurros de un adulto nostálgico al mundo de la infancia que se le escapan de las manos y que intenta reconstruir a través del estallido de la voz narradora.

---

5 "¡Aquella playa nuestra de entonces!" (Lahchiri 1994: 27) / "nuestra Ceuta" (*ibíd.*: 29) / "Nuestro curioso árabe ceutí" (*ibíd.*: 60 y 79) / "Yo —como casi todos nuestros moritos de Ceuta— era del Barça. Creo que lo éramos simplemente porque los españoles eran del Real Madrid" (*ibíd.*: 43) / "nuestro barrio"(El Príncipe) (Lachiri 2004: 30) / "Aquellas playas nuestras" (*ibíd.*: 50) / "nuestro Príncipe" (*ibíd.*: 97) / "veranos nuestros" (*ibíd.*: 114) / "los suspiros de nuestras mozas" (*ibíd.*: 58) / "nuestro árabe ceutí" (*ibíd.*: 51) / Hafida: "la compañera de nuestros sueños vírgenes" (*ibíd.*: p. 51) / "los de Ceuta teníamos todas las facilidades para cruzar las dos aduanas" (*ibíd.*: 58) / "Nuestro suspiro moro era tan intenso como el de una adolescente por su príncipe" (*ibíd.*: 116) / "nuestro árabe ceutí" (*ibíd.*: 51) / "nuestro Príncipe Alfonso" (Lachiri 2011: 120) / "nuestra Sebta, esto es, la de los que somos de ahí, los que hemos mamado sus callejuelas, sus cines, su pobreza, su pedazo de cielo" (Lachiri 2006: 63).

La multiplicidad de puntos de vista narrativos, inspirada en gran parte por la obra de Carlos Fuentes, les permite a los dos autores marroquíes poner en relieve el desgarro y estallido de sus personajes en un mundo de constante evolución y transformación.

Bibliografía

Fuentes, Carlos ([1962] 1982): *La muerte de Artemio Cruz*. Barcelona: Ed. Bruguera.
Lahchiri, Mohamed (1994): *Pedacitos entrañables*. Casablanca: Talleres SERAR.
— (2004): *Cuentos Ceutíes*. Casablanca: Asociación de Escritores Marroquíes en Lengua Española (AEMLE).
— (2006): *Una tumbita en sidiembarek y otros cuentos ceutíes*. Casablanca: Dar Al Karaouines.
— (2011): *Un cine en el Príncipe Alfonso y otros relatos*. Casablanca: Dar Al Karaouines.
Limami, Abdellatif (sf): "Algo se muere en el alma". *La mañana del Sahara y del Magreb*. Casablanca: Groupe Maroc Soir.
Mamoun Taha, Mohamed (1995): *Susurros: poesía*. Larache: Ex-Libris.
Rekab, Mohamed Bouissef (1995): *Desmesura*. Tetuán: Alpha Graph.
— (1996): *Inquebrantables*. Tetuán: Addamir.
— (1997): *Intramuros*. Tetuán: Publicaciones de la Facultad de Letras de Tetuán.