

**ALTERIDAD Y ESCRITURA
IDENTITARIA EN EL
IMAGINARIO MAGREBÍ FRANCÓFONO**

**CLAUDIA PENA LÓPEZ
MARINA RUIZ CANO
(Coordinadoras)**

ISBN: 978-84-1122-334-8

DYKINSON EBOOK

ALTERIDAD Y ESCRITURA IDENTITARIA EN EL IMAGINARIO MAGREBÍ FRANCÓFONO

COORDINACIÓN

CLAUDIA PENA LÓPEZ
MARINA RUIZ CANO

Comité científico

Adela Cortijo
Alicia Yllera
Antonio Altarriba
Antonio Ansón
Claude Benoit
Lola Bermúdez

Financian:



Universidad de Valladolid



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Filología Francesa y Alemana

Plaza del Campus, s/n
47011 VALLADOLID

© Copyright de los textos, las personas autoras Madrid, 2022

Editorial Dykinson
C/ Meléndez Valdés, 61
28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1122-334-8

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| GÉNERO, LENGUA, PATRIA. YASMINA KHADRA, LAS PARADOJAS DE UN MITO | |
| Antonio Bueno García..... | 9 |
| MUJERES Y DESTERRITORIALIZACIÓN EN LA NOVELA <i>MA PART DE GAULOIS</i> DE MAGYD CHERFI | |
| Christophe Rabiet | 27 |
| ESPACIOS FEMENINOS EN LA LITERATURA MAGREBÍ: EL EJEMPLO DE MALIKA MOKEDDEM | |
| Emma Bahillo Sphonix-Rust | 39 |
| SEXO, CLASE SOCIAL Y RAZA A TRAVÉS DE <i>DANS L'ENFER DES TOURNANTES</i> DE SAMIRA BELLIL : VIOLENCIA DE GÉNERO Y FEMINISMO EN LAS <i>CITÉS</i> FRANCESAS | |
| Inés González Aguilar, Samira Hontoria Nebreda y Laura Bernal Martín | 47 |
| MUJER Y EXTRANJERA: UNA AVENTURA COMPLEJA EN <i>LE PAYS DES AUTRES I</i> DE LEILA SLIMANI | |
| Lourdes Carriedo López | 61 |
| LEÏLA SLIMANI: POR UNA SEXUALIDAD LIBRE | |
| Juan Manuel Ibeas-Altamira | 71 |
| LA BÚSQUEDA IDENTITARIA EN LA OBRA DE SAMIRA EL AYACHI: ENTRE POSIBILIDADES INFINITAS Y ALIENACIÓN SOCIAL | |
| Marina Ruiz Cano | 79 |
| DUALIDADES Y DECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN <i>LA HIJA PEQUEÑA</i> DE FATIMA DAAS | |
| Claudia Pena López..... | 87 |
| ABDELLAH TAÏA, LA VOZ DE QUIENES NO TIENEN VOZ: <i>UN PAÍS PARA MORIR</i> | |
| Lydia Vázquez Jiménez..... | 95 |
| <i>L'ARMÉE DU SALUT</i> : RECLUSIÓN, ALIENACIÓN Y BÚSQUEDA IDENTITARIA | |
| Lucie Lacoste..... | 101 |
| <i>L'ARMÉE DU SALUT</i> DE ABDELLAH TAÏA COMO HERRAMIENTA DE APRENDIZAJE DE LA MULTICULTURALIDAD EN CLASE DE FLE | |
| Ainhoa Cusacovich Torres..... | 115 |

INTRODUCCIÓN

Las representaciones ficcionales de los conflictos identitarios en las literaturas francófonas magrebíes contemporáneas están en auge. En este sentido, la escritura identitaria pretende identificar los principales problemas que encuentran las mujeres y las personas LGTBIQ+ a la hora de desarrollarse plenamente y mostrarse en el espacio público, sin miedos ni vergüenza, así como las estrategias adoptadas para salir adelante en un sistema de coacción moral, religiosa, económica o sexual.

Las autoras y autores que se estudian en este volumen utilizan la ficción para dar voz a aquellos colectivos de la realidad a los que nadie escucha, y que se enfrentan a discriminaciones por motivos sexuales, de género, raciales o de clase. Su compromiso con la sociedad pasa por una escritura que se adentra en el lado más oscuro de la vida en Marruecos o Argelia, pero también en Francia, para deconstruir algunos mitos en torno a la inclusión, así como para configurar un imaginario magrebí más luminoso que el que algunos medios intentan imponer, especialmente en un momento político marcado por el auge de la extrema derecha. La necesidad de aunar luchas para liberarse del yugo neoliberal del heteropatriarcado cristaliza en un discurso interseccional que problematiza las cuestiones de género y clase desde una perspectiva anticolonialista, acorde con los debates actuales en el mundo francófono, cuyo objetivo es la revolución sexual y la emancipación femenina.

El carácter novedoso de esta propuesta es doble. Por una parte, su innovación reside en la escasa literatura sobre esta temática en lengua española. La mayoría de las obras de temática similar están publicadas en francés (Jean Déjeux, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994 así como los trabajos de Christiane Chaulet-Achour, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Paris, Séguier, 1999 o *Féminin / Masculin; Lectures et représentations*, 2000). Entre los trabajos traducidos al castellano destaca la obra de Fatima Mernissi, *Marruecos a través de sus mujeres* (1991), pero una actualización de estas cuestiones comienza a ser urgente. En este sentido, destaca una tesis inédita, disponible en línea, defendida en 2021 por Dalila Azzi Messabih y titulada *La identidad femenina en las novelistas Magrebíes de expresión francesa: entre representación novelesca y realidad social*. E corpus primario de esta tesis se compone de cuatro autoras (Assia Djébar, Fawzia Zoauri, Rajae Benchemsi y Fatima Mernissi) que no aparecen como objeto central de análisis de los capítulos del libro que proponemos, por lo que ampliamos el corpus que suele utilizarse a la hora de analizar la cuestión de la identidad en la escritura magrebí.

Por otra parte, este volumen se articula a partir de una perspectiva interseccional y una vocación interdisciplinar, como demuestran los perfiles de sus autores y autoras, entre quienes figuran investigadores e investigadoras consolidados en la materia, hasta la elección de los textos estudiados. El corpus estudiado vehicula una temática construida en torno a dos ejes fundamentales: la noción identitaria y la alteridad. Pretende ir más allá del análisis de la escritura femenina o postcolonial e incluye los estudios LGTBIQ+, sin olvidar el factor de dominación de clase y la realidad sociocultural de las mujeres y los colectivos LGBTIQ+ en las culturas del Magreb francófono. El objetivo es demostrar cómo los contextos socioeconómicos y socioculturales van de la mano e imponen sesgos de género. El imaginario femenino en el Magreb francófono se construye a partir de voces que, a través de sus experiencias personales, retratan la realidad genérica de una sociedad que impone a las mujeres y a la juventud homosexual actividades como la práctica de la prostitución y la sumisión al heteropatriarcado. Las autoras y autores cuyas obras se estudian en esta monografía tienen una relación identitaria compleja con sus países de origen debido a sus géneros. Entre las temáticas abordadas destacan la emancipación sexual de las mujeres en el Magreb, el lenguaje discriminatorio en el imaginario francomusulmán y la compleja relación entre género y sexo a través de la literatura.

La participación de profesorado de diferentes universidades españolas y francesas permite fomentar el debate y la concienciación social, visibilizar las cuestiones de género y la discriminación generalizada a nivel internacional e intensificada en ciertos grupos sociales, así como la divulgación del conocimiento científico fuera del ámbito académico. Hemos querido centrarnos en aspectos socioculturales muy específicos, propiciando el desarrollo de la pluralidad en sintonía con una temática actual y de importancia capital en lo que se refiere a la visibilización de las desigualdades y sesgos de género, así como a la defensa de la necesidad de un feminismo interseccional, puesto que se aborda la temática de género no solo desde la perspectiva de la mujer y del colectivo LGBTIQ+, sino también desde la xenofobia, el racismo y la jerarquización social. Hemos querido ir más allá de lo que supone ser mujer en una sociedad heteropatriarcal, centrándonos específicamente en qué supone ser mujer y árabe, mujer y homosexual, homosexual y musulmán o musulmana, mujer y clase obrera, y todo ello tanto en el país de origen como desde el exilio ideológico o económico, elegido o forzado, interno o externo, también heredado.

Esta situación desemboca en un desgarramiento identitario, en el sentimiento de no sentirse pertenencia a causa de una identidad dual. La aculturación acentúa así un cierto vacío existencial, más o menos pasajero, acentuado por la pérdida de la lengua, de las costumbres, de los lazos familiares. La doble pertenencia a dos culturas que se oponen en muchos aspectos, a dos territorios diferentes y siempre sublimados en cuanto que representan una huida, provoca el reconocimiento de una identidad escindida pero no por ello menos real. A fin de cuentas, la identidad se compone tanto de puntos en común como de divergencias. Es una construcción que no cesa de evolucionar en función de la relación que la persona mantiene con los otros y consigo misma. Como señala el Diccionario de la Real Academia Española, la identidad se refiere tanto al “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” como a la “conciencia que una persona o colectividad tiene de ser ella misma y distinta a las demás”. Así, la identidad atañe al individuo, pero también a la comunidad y a la cultura. En este sentido, emerge el concepto de identidad cultural, fundamentado en aspectos presentes en las obras estudiadas en el presente volumen, como la religión, la lengua o la relación al propio cuerpo y a la sexualidad. Dinámica, la identidad debe evolucionar para existir: “una identidad que pretendiera continuar tal como es, mantenerse sin cambios, correría el riesgo de marginalización o de cristalización” (Arfuch, 2005:34).

La dualidad del individuo también plantea cuestiones acerca de la manera de conciliar las contradicciones del sujeto, así como de la posibilidad de seguir siendo una misma a pesar de los cambios. Al mismo tiempo, permite replantear el concepto mismo de identidad, una invención para Jean-Claude Kaufmann (2010:102) y ficción según Claude Lévi-Strauss: “[l]'identité est une sorte de foyer virtuel auquel il nous est indispensable de nous référer pour expliquer un certain nombre de choses, mais sans qu'il n'ait jamais d'existence réelle” (1987 : 332). Pura ilusión (Bayart, 1996), la identidad es también escapatoria a la incertidumbre (Bauman, 2003:34). En este sentido, se (re)construye a partir de la relación que se establece con el yo o, mejor dicho, los yoes, y también con los demás: la identidad no puede pensarse sin la alteridad.

La dialéctica entre lo interior y lo exterior, entre el sujeto y su entorno, conforma un palimpsesto que la escritura contribuye a fijar y a reinventar. Lo íntimo se vuelve así político a partir del momento en el que el individuo toma conciencia de su ser y se reconoce tanto en su identidad como en la alteridad del otro, que no deja de ser también una invención (Delphy, 2010:22). Para ahondar en esta dinámica conflictiva, las autoras y autores estudiados se interrogan, e invitan al lector a interrogarse, sobre las relaciones de proximidad, el sentimiento de pertenencia a una comunidad (o varias), la intimidad o las interacciones sociales. Estas últimas introducen el factor de la mirada del otro, especialmente en el espacio público, y la afirmación o la negación identitaria de las mujeres u homosexuales que protagonizan las novelas estudiadas.

El hecho de practicar el espacio público y las posibilidades de emancipación que ofrece su apropiación nos obligan a cuestionar el polisémico concepto de territorio, que puede funcionar como refugio emocional o como atadura. En ambos casos, se trata de un espacio social delimitado físicamente que deja huella en el individuo que lo practica y modifica. Los territorios marcados social o racialmente generan vínculos con sus habitantes, que desarrollan un sentimiento de pertenencia y se sienten en seguridad o, al contrario, de vergüenza, miedo y distancia. La relación con el territorio está muy presente en la escritura francófona contemporánea y sus representaciones literarias dan cuenta de los conflictos identitarios a los que se enfrentan las autoras y autores magrebíes, a veces varados en un “entre-deux”. Tanto el territorio en el que evolucionan los personajes (sus barrios, los pisos de protección social donde crecen, el pueblo al que van de vacaciones, la ciudad, el desierto, el aquí de Francia y el allí del Maghreb) o los no-lugares en los que buscan refugio (centros comerciales, transportes públicos) resultan estrategias para re-conocerse en oposición con la manera de aprehender el espacio de los otros. Los territorios reales, aquellos practicados por las escritoras y escritores, coexisten con los territorios imaginarios, fruto de la actividad creadora y cuyo carácter ficticio permite precisamente retratar la realidad a la que se enfrentan los personajes, a veces alter-ego de las autoras. Las dualidades de estos espacios y de los personajes que transitan por ellos crean un juego para soñar, reinventar o enriquecerse tanto en el plano identitario como en el literario.

El cuerpo es también territorio que se explora, y que se erige tanto en barrera como en puente a la hora de establecer lazos con los demás, y con una misma. Al mismo tiempo, el cuerpo es espacio de luchas y resistencias, expresión de subjetividades únicas, pero a la vez cambiantes, y huella de los conflictos individuales y sociales. La memoria también funciona como motor que alimenta la introspección y que explora el imaginario de construcción identitaria y cultural a través de la evocación de recuerdos de infancia, de colores, de las vestimentas de las mujeres de la familia o de las comidas compartidas.

Las diferentes propuestas del presente volumen pretenden visibilizar lo invisible, mostrando los aspectos más duros y violentos, físicos o psicológicos, de la vida cotidiana, desde la escuela hasta el espacio urbano. El doble exilio al que se enfrentan los personajes de las novelas, que navegan entre sus países de origen y Francia, permite también cuestionar el modelo de integración que el Estado francés quiere imponer, y en donde aún se dejan ver los posos del colonialismo. Ya sean las políticas urbanas y sus *cités*, o las medidas de laicidad tal y como las aplica el gobierno francés en la escuela republicana, la mujer sigue recibiendo ora un trato de condescendencia, ora se ve sometida al silencio, a sufrir sin denunciar o, peor, a alzar la voz ante un auditorio sordo e incrédulo.

Los once artículos que conforman esta monografía estudian un corpus contemporáneo y abordan diferentes aspectos de la escritura identitaria magrebí francófona del siglo XXI. El primer trabajo es “Género, lengua, patria. Yasmina Khadra, las paradojas de un mito” de Antonio Bueno, Catedrático de Filología Francesa en la Universidad de Valladolid (Dpto. de Filología Francesa y Alemana) y que conoce muy bien las características sociales de Argelia, como demuestra el hecho de que fuera elegido por la Unión Europea para coordinar un proyecto de hermanamiento con Argelia para mejorar su Educación Superior. Su producción investigadora, interdisciplinar, se centra fundamentalmente en la traducción y los estudios literarios. En este capítulo realiza un estudio que aborda la literatura argelina de lengua francesa, basada en la identidad femenina y su expresión de la patria. Se centra en los nombres femeninos de esta literatura para reflexionar sobre el pueblo argelino, cuyos vínculos históricos y culturales, pese a las divergencias religiosas y diferentes pertenencias étnicas existentes dentro del país, no impiden su constitución como patria. Esto lo hace con el siglo XIX como punto de partida, distinguiendo diferentes etapas: colonización, descolonización, años negros de la década de los noventa y época contemporánea.

En el segundo capítulo, Christophe Rabiet, profesor asociado y doctorando en la Universidad de Valladolid (Dpto. de Filología Francesa y Alemana), se interesa por el proceso de desterritorialización abordado por Magyd Cherfi en su novela *Ma Part de Gaulois*. Lleva a cabo un estudio de los personajes femeninos de la novela desde la perspectiva de los espacios que la conforman, siguiendo las teorías de Deleuze y Guattari, y aplicando el concepto de *desterritorialización* a la madre del protagonista, que representaría a parte de las madres de la *cité* y a las adolescentes de origen árabe musulmán.

Los espacios femeninos en la literatura de Malika Mokeddem son analizados por Emma Bahillo, profesora contratada doctora en la Universidad de Valladolid (Dpto. de Filología Francesa y Alemana). Coordinadora del Grado de Lenguas Modernas y sus Literaturas de la UVa, en esta aportación reflexiona acerca de los espacios femeninos en la obra de la escritora argelina Malika Mokeddem, a quien considera libertadora de la mujer argelina. Para ello, hace un recorrido de su obra y analiza la doble pertenencia de su autora dentro de su doble espacio geográfico (Francia/Argelia) desde la perspectiva de las diferentes comunidades sociales a las que pertenece.

El siguiente capítulo, “Sexo, clase social y raza a través de *Dans l'enfer des tournantes* de Samira Bellil: violencia de género y feminismo en las *cités* francesas”, está escrito por Inés González (investigadora predoctoral en la UVa, Dpto. de Lengua Española), Laura Bernal y Samira Hontoria (profesoras asociadas en la UVa, Dpto. de Filología Francesa y Alemana). Las autoras analizan la obra de Samira Bellil dentro del contexto de las *cités* de la capital francesa. En su estudio, dan voz a las traumáticas experiencias vividas por Samira Bellil y por tantas otras mujeres que se encuentran doblemente oprimidas y violentadas dentro de sus *cités*: por una parte, por ser árabes en Francia, es decir, por cuestiones de clase social y raza; por otra, por ser mujeres en el imaginario musulmán, o lo que es lo mismo, por cuestiones de género.

Lourdes Carriedo López, Catedrática de Filología Francesa en la Universidad Complutense de Madrid (Dpto. de Filología Francesa), firma “Mujer y extranjera: una aventura compleja en *Le Pays des autres I*, de Leïla Slimani”. Su trayectoria investigadora se centra en la literatura francesa de los siglos XX-XXI, y más concretamente en las literaturas francófonas del África Negra y del Magreb. En este capítulo, estudia la primera obra de la trilogía de Leïla Slimani, en un recorrido por la vida de una mujer extranjera (la abuela de la autora) en territorio magrebí. Carriedo hace un profundo análisis de las implicaciones de ser mujer, esposa, madre, y extranjera en un país como Marruecos, que sitúa a la mujer en la exclusión y la marginalidad, destinándola a la domesticidad. Así pues, este capítulo propone un análisis de los espacios, de la desterritorialización, y denuncia las desigualdades sociales, económicas y sexuales en la sociedad marroquí de los siglos XX y XXI.

Juan Manuel Ibeas-Altamira, doctor por la Universidad del País Vasco y la Universidad de la Sorbona, es profesor titular en la Universidad del País Vasco (Dpto. de Filología e Historia) y su actividad investigadora se centra en la literatura francesa del siglo XVIII comparada con otras artes. Investiga sobre literatura y género de uno y otro lado de los Pirineos. En esta publicación, titulada “Leïla Slimani: por una sexualidad libre”, propone un estudio de la obra de

Leïla Slimani para establecer qué entiende la autora por una sexualidad libre, dentro de un contexto social determinado, su Marruecos natal, tanto en la bien avenida ciudad de Rabat, como en los barrios más desfavorecidos e inhóspitos para las mujeres. Su estudio hace un recorrido de la trayectoria de Slimani, de su escritura transgresora y reivindicativa, la de una mujer que osó escuchar al sexo débil, al sexo amordazado, olvidado y sometido. Un acto profundamente provocador.

Marina Ruiz Cano, doctora por la Universidad del País Vasco y por la Université Paris Nanterre y profesora titular en Le Mans Université, investiga principalmente el teatro francés y español, con especial interés por las cuestiones relativas a la identidad (ficcional y política) y a la relación entre el sujeto y el espacio. Su capítulo “La búsqueda identitaria en la obra de Samira El Ayachi: entre posibilidades infinitas y alienación social” pretende mostrar la lucha diaria de las protagonistas (origen marroquí, integración en el Norte de Francia como hija de un minero, desencanto de su generación, problemas de conciliación familiar para las mujeres) para ser quienes realmente quieren y no ceder ante las presiones sociales.

En siguiente capítulo, “Dualidades y deconstrucción de la identidad femenina en *La hija pequeña* de Fatima Daas”, Claudia Pena analiza la obra de una de las autoras francófonas emergentes. Profesora Ayudante Doctora en la Universidad de Valladolid (Dpto. de Filología Francesa y Alemana), su actividad investigadora gira en torno a la traducción, el género y los estudios LGBTIQ+ dentro de la literatura francófona contemporánea y del siglo XVIII. En esta contribución estudia las dualidades presentes en la obra de la francoargelina Fatima Daas y la deconstrucción que hace la identidad femenina en su primera novela, *La hija pequeña*, que ha revolucionado el panorama literario francés desde su publicación en 2020. En el estudio se reflexiona acerca de la doble identidad y la dificultad de reconocerse dentro de identidades que la sociedad establece como antagónicas y, por lo tanto, como incompatibles (ser lesbiana y musulmana, francesa y argelina, chica y chico). Fatima Daas se erige con su obra como un icono Queer representativo de una parte de la sociedad a la que no se le había dado voz en la literatura hasta la fecha.

Los tres últimos capítulos giran en torno a la obra de Abdellah Taïa. El primero de ellos, “La alteridad inclusiva en Abdellah Taïa”, está escrito por Lydia Vázquez, catedrática de Filología Francesa en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y especialista en Literatura francesa del siglo XVIII. Ha sido nombrada Académica Europea en reconocimiento a su sobresaliente carrera investigadora y ha traducido varios libros de autoras y autores como Abdellah Taïa, Fatima Daas, Annie Ernaux o Jean-Baptiste del Amo. En este capítulo analiza la novela *Un Pays pour mourir* d’Abdellah Taïa a partir de un prisma trágico: la exclusión y la explotación que sufren las personas, reducidas a pura mercancía, por motivos étnicos, sexuales o religiosos.

Lucie Lacoste, profesora asociada en el Dpto. de Filología Francesa y Alemana de la UVA, nos propone en “*L’Armée du Salut*: reclusión, alienación y búsqueda identitaria” un estudio de la situación de reclusión del protagonista en la construcción de su identidad y el peligro creciente que corre según avanza el largometraje. Para ello, ahonda en las estrategias de liberación del protagonista y estudia su proceso de huida hacia occidente. Lucie realiza un análisis preciso de las imágenes y los planos de la película y añade una metodología espacio-temporal que sigue la evolución identitaria del personaje.

Por último, el capítulo “*L’Armée du Salut* de Abdellah Taïa como herramienta de aprendizaje de la multiculturalidad en clase de FLE” también analiza esta película. Su autora, Ainhoa Cusacovich Torres, es profesora asociada en la Universidad de Valladolid (Dpto. de Filología Francesa y Alemana), e investigadora sobre literatura francófona y género. La autora ha querido aquí resaltar el rol del cine y de la imagen de cara al estudio de la pragmática en clase de FLE y defiende su pertinencia como recurso pedagógico para estudiar la concepción identitaria de Taïa.

BIBLIOGRAFÍA

- ARFUCH, Leonor (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires: Prometeo.
- BAUMAN, Zygmunt (2003, 1^{ère} édition de 1995). *La Vie en miettes. Expériences postmoderne et moralité*, Paris : Hachette.
- BAYART, Jean-François (1996). *L’Illusion identitaire*, Paris : Fayard, 1996.
- DELPHY, Christine (2010). “Les uns derrière les autres : comment se construit l’altérité”, *Raison présente*, n°174 : Racisme, race et sciences sociales. p. 21-37.
- KAUFMANN, Jean-Claude (2010). *L’Invention de soi : une théorie de l’identité*, Paris, Pluriel.
- LEVI-STRAUSS Claude (dir.) (1987, 1^{ère} édition de 1979). *L’Identité*, Paris : PUF, coll. Quadrige.

GÉNERO, LENGUA, PATRIA. YASMINA KHADRA, LAS PARADOJAS DE UN MITO

Antonio Bueno García

Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

A la hora de describir la literatura francófona¹ femenina del Magreb existen diferentes perspectivas que permiten realizar un acercamiento: uno de ellos es la relación escritural con la lengua del otro y también la expresión de la identidad territorial o, si se prefiere, la representación de la patria. En esta contribución, se aborda la experiencia de la literatura argelina de lengua francesa, basada en la identidad femenina y su expresión de la patria.

Determinar qué autores o autoras son susceptibles de mención no es tarea fácil. Al intentar seleccionar los escritores, o más bien escritoras, que entrarían en esta categoría se plantean no pocas disyuntivas: ¿Qué autores/as deben tenerse en cuenta? ¿simplemente a los argelinos o más bien argelinas que nacieron y vivieron en Argelia? ¿Podría también considerarse a las que tomaron esta tierra de adopción (parejas, por ejemplo, de diplomáticos o de argelinos en general que llegan al país, procedente de otro, se asientan en él y se inculturizan, por así decirlo, en el territorio de adopción)? Y otra cuestión, ¿cómo considerar a las que abandonan el país y siguen sintiendo el latido de Argelia? ¿Y las que naciendo en el extranjero, por situación familiar, no se sienten acogidas en él y reclaman sus orígenes? Son muchas las argelinas y argelinos de la diáspora. Pero no se agotan aquí las preguntas: ¿estamos seguros de que todos los autores y autoras considerados comparten el mismo género? ¿qué consideración merecen quienes decidieron cambiarse de sexo o no se sienten cómodas con él? (algunos hoy esclarecidos, pero otros seguramente no).

Tampoco es fácil resolver hoy en día el conflicto generado por el término nación. Hace unas semanas, por ejemplo, una autoridad francesa, refiriéndose a Argelia, puso en duda la existencia de tal nación (la argelina) antes de la colonización francesa, lo que provocó todo tipo de reacciones al otro lado del Mediterráneo, incluida la de llamada a consultas del embajador argelino en París. En el contexto literario, las antologías de este país norteafricano se remontan a una historia escrita de dos milenios, destacando la producción de autores nómadas o cartagineses, al lado de cristianos, bereberes o árabes. Baste recordar a algunas de las figuras que esta tierra dio a la literatura universal en los anteriores siglos de la era cristiana y hasta la colonización francesa, en el siglo II: Apuleyo de Madaura (125-170) y Minucio Felix; en el siglo III, Lactancio (250-330); a caballo entre los siglos IV y V, san Agustín (354-430); en el siglo XI, Abou Zakaria (muerto en 1078) y Cheikh Mohand Oulhocine (†1091); en el siglo XII, Sidi Boumediene (1126-1197); en el siglo XIII, Dharif cheb (1263-1289); en el siglo XIV, Abderrahmane At- Thaalibi (1385-1470); en el siglo XVI, Sidi Cheikh; y en el siglo XVIII, Mohamed Ban Sahla Hamdan Khodja (1775-1840) y Cheikh Belqacem El Haddad El Rahmouni.

Para nuestro trabajo consideraremos los nombres femeninos que dio la literatura francófona de la nación argelina, considerada esta como un pueblo que comparte vínculos históricos y culturales, aunque no tengan la misma religión ni pertenezcan a un mismo grupo étnico (sabido es que la nación argelina tiene seis razas), y que tiene conciencia de formar una patria.

Desde el siglo XIX, cuando la lengua francesa se instala en este territorio son varias las etapas que podemos distinguir en el recorrido: de colonización, descolonización, años negros de la década de los noventa y contemporánea.

2. GÉNERO E IDENTIDAD

El término “género” resulta a nuestro modo de ver confuso, pues resulta una convención externa con claros riesgos de percepción, que debería más bien tener en cuenta lo que la persona siente desde el punto de vista psicológico. Se olvida también que hombres y mujeres comparten genes masculinos y femeninos, por lo que dentro de un hombre hay una mujer y viceversa. ¿Dónde queda la escritura de personas bisexuales, homosexuales, transgénero y una larga casuística que no tardará en despejarse? ¿Deben haber pasado por la confesión para ser considerados como tal? ¿Y qué decir del disfraz onomástico?, ¿del seudónimo o del nombre artístico o literario? Cuántos casos no han sido

¹ No confundir el término “francófono” con “perteneciente a la Francofonía” o a la Organización Internacional de la Francofonía (OIF).

tratados convenientemente por no conocer la verdadera identidad o confundirla. Se trata, en fin, de una convención muy extendida, solicitada incluso cuando se accede a concursar para algún premio. Hace poco se desveló, por ejemplo, la identidad de la escritora (supuesta escritora) Carmen Mola: “Los escritores Jorge Díaz, Agustín Martínez y Antonio Nercero descubren su autoría al obtener con el “thriller” histórico ‘La Bestia’ la 70ª edición de un galardón que vuelve a pescar un autor de Penguin Random House”²

El peso dinerario de un premio literario fue suficiente atractivo para desvelar el nombre o, más bien, los nombres que se escondían tras ese seudónimo: “No tengo ningún motivo por el que desvelar mi identidad de buena gana, aunque siempre podemos poner un cero más en el cheque; mejor que nunca se me plantee esta posibilidad”, decía hace tiempo Carmen Mola³.

En este estudio analizamos también el caso de Yasmina KHADRA, que es el seudónimo femenino de Mohammed MOULESSEHOUL, por considerar que este subterfugio identitario, trasciende la convención de género y merece una atención especial. Quien se cambia el nombre está diciendo algo y, si además desea pasarse por hombre o mujer, está añadiendo algo más de información.

La disociación de la identidad debe llevarnos a asumir con cautela la responsabilidad autorial. Nos damos cuenta de lo injusto que podría ser asumir que una obra ha sido escrita por un hombre o una mujer, cuando en realidad no es así. En el caso de la escritura podemos encontrarnos ante ejercicios de colaboración o incluso de suplantación del nombre por un tercero (el uso del negro sigue estando también, por ejemplo, muy extendido), algo que afecta también a la traducción. Conocemos por ejemplo el caso del colectivo ANUVELA, formado por seis mujeres⁴, que han traducido en colaboración la obra de Ken Follet para Plaza & Janés.

El autor o autora puede haber cambiado el nombre por no sentirse a gusto, por ejemplo, con el heredado, tras un cambio de credo religioso, por motivos de seguridad, para protegerse de las consecuencias indeseadas de una obra, por razones financieras, tratando de evitar las acciones del fisco, etc. En el ámbito literario, el cambio de nombre es frecuente, de hecho, se habla de “nombre artístico” con frecuencia, y las personas adoptan diferentes sonoridades onomásticas por motivo comercial o publicitario. En el ámbito francófono argelino, aparte del mencionado caso de Mohammed MOULESSEHOUL (seudónimo, Yasmina KHADRA), hemos detectado no pocos cambios de identidad: Djamilia AMRANE tenía, por ejemplo, como nombre de soltera Danièle MINNE; Marie-Louise AMROUCHE es también Margueritte TAOS o Taos AMROUCHE; Bediya BACHIR es el seudónimo de Baya Bouhoune; Ramy BELKACEM BOUALEM, el seudónimo de una joven escritora llamada Rima; Marlyse BENHAÏM, cuyo seudónimo es Myriam BEN; Maïsa BEY, seudónimo de Samia BENAMEUR; Nina BOURAQUI tenía como nombre verdadero Yasmina BOURAOUI; Isabelle EBERHARDT se llamó tras convertirse al Islam Mahmoud SAADI; Anna GREKI es en realidad Colette Anna GRÉGOIRE (su seudónimo es el compuesto de su apellido y el de su marido, MELKI); Hafidha HAMIROUNE es seudónimo de Yasmine BENMEHDI; Aicha LEMSINE se llama realmente Aicha CHABI; Fatiha NESRINE tenía como apellido de casada BOUCHOUKA y de nacimiento SOUIKI; Albertine SARRAZIN es nombre literario y de casada, pero el que recibió al ser recogida tras su abandono en el momento de su nacimiento fue Albertine DAMIEN (por la fiesta del día, como era habitual), y tras ser adoptada Anne Marie Lucienne Marcelle RENOUX (Annick para las amigas).

Las consecuencias del cambio de nombre son sin duda notables, pues el público atribuye diferente opinión a la escritura de un autor o una autora, y tiene mayor o menor empatía con la obra si está escrita por un hombre o por una mujer. Según algunos datos estadísticos realizados sobre el público lector, las mujeres son lectoras más asiduas que los hombres, y está por conocerse exactamente el peso que tiene en las ventas la literatura hecha por mujeres, es decir, si estas prefieren las obras escritas por mujeres o por hombres; tampoco sabemos si los hombres compran obras literarias de mujeres igual que de hombres; o si sienten lo mismo hombres y mujeres cuando leen al otro o a la otra. Los datos sin duda hablarían por sí solos.

² Carles Geli, “El Premio Planeta desvela la identidad de la superventas Carmen Mola: son tres hombres”, *El País*, 15 de octubre de 2021. <https://elpais.com/cultura/2021-10-15/el-millonario-premio-planeta-desvela-la-identidad-de-la-superventas-carmen-mola.html> [Fecha de consulta: 12/02/2022].

³ *Ibidem*.

⁴ Laura Manero, Ana Alcaina, Verónica Canales, Laura Martín, Laura Rins y Nuria Salinas.

2.1. La búsqueda de la identidad

En la producción de la literatura femenina argelina en lengua francesa la búsqueda de la identidad está en el centro de la obra; por una parte, de la propia mujer, y por otra parte del país. En ella se trata de afirmar la identidad argelina y, al mismo tiempo, de dar testimonio de la condición y del estatus precario de la mujer en la sociedad argelina, y ello a lo largo de los diferentes periodos del pasado colonial de Argelia.

La obra de Fatéma BAKHAÏ (1949) es todo un ejemplo, pero también la de Assia DJEBAR (1936-2015), para quien la escritura era una necesidad, un medio para lograr la búsqueda identitaria, la suya y la de la colectividad argelina. Un determinismo ciego parece ampararse en estas obras, que adquieren habitualmente la forma de novela (sentimental, policiaca, de costumbres...), otras de cuasinovela, cuando no de manifiesto o texto filosófico. Frente a ese determinismo, a los personajes solo les queda la fuga, el repliegue sobre sí mismos, la reclusión o la emigración, y como último remedio, la negación del cuerpo. Su obra cuestiona el acto de escritura, el papel de la literatura, de la infancia, del amor, de la rebeldía o del patriotismo y hasta su función en la historia. La voluntad de romper tabúes, literarios y otros, es tangible.

La infancia es el pozo del que bebe la autora. En ese periodo que comienza antes del nacimiento, con el parto, se obtiene la explicación del ser que un día será. La muerte en el parto se hizo por ejemplo presente en la escritora Anna GREKI (1931-1966), de origen *pied noir* , que perecerá precisamente por hemorragia mientras daba a luz. Luego está el tema de la pérdida del hijo en relatos como el de Fadma AIT MANSOUR (1882-1967). Las consecuencias del abandono por parte de la madre, del padre o de ambos, aparece como dramática prueba en Mahieddine BAYA (1931-1998). Aunque no es comparable al abandono físico y moral, la situación de orfandad es también causa de sufrimiento, que constituye una seria amenaza para la identidad.

En la obra *La Grotte éclatée* (1979), Yamina MECHAKRA (1949-2013), narradora, bastarda y huérfana, se une a los maquis, empujada por ese abandono en la infancia, y como manera para instalarse en una familia. Otra novela suya, *Arris* (2000), es un himno a la tierra y a la maternidad y una interrogación sobre el lazo casi místico que liga al individuo con el país y la sociedad. Yamilé GHEBALOU (1956-), en su novela *Liban* (2009), hace que infancia y rebelión se imbriquen con el trasfondo de la guerra civil argelina. En esta obra, el personaje Kamal Joumblatt, líder político libanés de origen argelino y fundador del Partido Socialista Progresista, Kamal en la novela, resulta asesinado de manera atroz en 1977; Omar, personaje central de origen argelino, no podrá perdonarse por no haber sabido salvarlo, al haber protegido en su lugar a Esmet-Nour, la hija franco-argelina de Schéhadé, cuyo doble nombre significa “Privación, Pudor o Castidad” y “Luz”. Kamal perecerá, pero Esmet-Nour y algunos niños a los que habrá ayudado a escapar se salvarán, así se verá liberado de su error y habrá encontrado sentido a su vida (o a su muerte). Sarah HAIDAR (1987-) pone en jaque a la infancia con el diseño del terrorismo islamista. En los personajes de su trama hay un pedófilo que devora a sus víctimas tras torturarlas, lo que es percibido como una condena de la violencia integrista en su forma más odiosa: el sacrificio de niños; la paradoja es que el asesino representa al mismo tiempo al ángel exterminador. Maïsa BEY (1950-), que en 2002 publica *Entendez-vous dans les montagnes* , sobre la ausencia del padre y el drama de su desaparición, explica en un texto titulado *Mes pairs* por qué sus personajes preferidos no tienen padre, son huérfanos, bastardos, niños abandonados e incluso hijos póstumos, como David Copperfield: “Puede que la escritura sea solo eso, una manera de ir en busca del padre perdido o de recrear un padre ausente (...)”, se pregunta al final de *Mes pairs* (Bekkat, 2014:95) [La traducción es nuestra].

Aïcha BOUABACI (1945-), originaria de Saïda en el Altiplano argelino, era hija de un padre biológico, que murió a los seis meses del nacimiento de ella, participando como oficial “indígena” del ejército francés en la liberación de la Ocupación de Francia, y de un padre adoptivo, que había sido deportado a Cayenne a los 17 años y estuvo comprometido en los trágicos acontecimientos de mayo de 1945 de las ciudades del este del país Sétif, Guelma y Kherrata. La infancia desgraciada, la pérdida de sus hijos y del marido es tema también de Fadma AIT MANSOUR (1882-1967) en *Histoire de ma vie* (1968).

Las consecuencias del apego o desapego al padre o a la madre se hacen notar también en Nina BOURAQUI (1967-), de padre argelino y madre francesa (como algunas otras), y de nombre real Yasmina Bouraoui, que pronto desarrolló una relación estrecha con su padre y se convirtió, como ella dice, en un *garçon manqué* (marimacho), lo que describirá en la autoficción del mismo nombre. Fadéla M'RABET (1936-), autora de *Une enfance singulière* (2003), novela autobiográfica en la que cuenta su infancia en Skikda en el seno de una familia tradicionalista, que no fue menos moderna por la educación ofrecida a sus hijos. Fatima DAAS, autora de la obra mitad ficción mitad

autobiográfica, *La Petite dernière* (2020), que explora su identidad en una familia a la que llegó por accidente, pues sus padres deseaban un chico. Pero la familia no escapa al control de la sociedad, es lo que se respira en Adimi KAOUTHER (1986-), donde una familia sufre las consecuencias de las conveniencias y siente el hastío de la sociedad.

La identidad aparece ya, como decíamos, en el nombre y este puede sufrir muchos accidentes, como en el caso de Ramy BELKACEM BOUALEM (1990-), llamada Rima, cuyo seudónimo es un compuesto de los apellidos respectivos de sus abuelos paterno y materno.

Igual que el amor materno o paterno, el amor de juventud parece marcar la vida y la obra de muchas mujeres. Adriana LASSEL (1935-), que está llevando a cabo una consulta de textos aljamiados, viaja a Blida para seguir el rastro de sus descendientes, y allí encontrará a su amor de juventud. Marie-Louise AMROUCHE (1913-1976) (51) o Taos AMROUCHE, publica en 1975 *L'Amant imaginaire*, novela intimista que sigue la línea autobiográfica y relata la historia del amor desgraciado de juventud.

En la expresión del amor, no es menos importante la descripción de la homosexualidad. Nina BOURAQUI (1967-), de verdadero nombre Yasmina Bouraoui, nos habla del desarraigo, que si bien le causará un verdadero trastorno, le permitirá vivir más libremente su homosexualidad. Tras la publicación de una primera obra con el título *La Voyeuse interdite* (1991), dará a la imprenta otras en las que veremos tratar dos temas: uno primero sobre la infancia (donde será cuestión de violencia y abuso, por un lado, sensualidad, amor y felicidad, por otro; con Argelia y la sociedad argelina omnipresentes en su publicación *Jour du séisme*); otro segundo, el del amor sáfico, que comienza con *La Vie heureuse*. A partir de 2000, la escritura se transformará y tornará hacia la fluidez sexual, abandonando entonces el trasfondo de Argelia y volviéndose al de Suiza con la historia amorosa de ella y Diane, donde confiesa sus pensamientos y deseos reprimidos e inconscientes, y toma conciencia del instante de la infancia en el que todo cambió. La obra de Adimi KAOUTHER (1986-), *Des ballerines de Papicha* (2010), que tiene entres sus protagonistas a Adel, un joven sensible y frágil, atormentado por los jóvenes del vecindario a causa de su homosexualidad, termina con un lacónico epílogo que da cuenta del suicidio de un joven cuya identidad no es desvelada, aunque se supone que es el propio Adel, que pone fin a su vida tras sufrir una agresión y humillación de sus vecinos, el trío Chakib, Kamel y Nazim. Entre las ultimísimas emerge con fuerza Fatima DAAS (1995-), que comparte espacio en este libro y que dice con valentía: “Soy lesbiana y musulmana. Punto final. Estoy en calma con mis ideas y conmigo misma y no tengo ganas de perder energía contestando a las críticas de los demás.” (Cremades: 2021).

Son muchas las formas de amor representadas en la literatura femenina argelina. Malika MOKEDDEM (1949-), publica en 1998 *La Nuit de la lézarde*, novela de sufrimiento y de apaciguamiento, en la que Nour, mujer insólita y solitaria en busca de amor cohabita en el desierto con el ciego Sassi. Assia DJEBAR, en *Les Nuits de Strasbourg* (1997) evoca la amistad y amor entre ciudadanos de ambas culturas (argelina y francesa en este caso). Leïla SEBBAR (1941-) plantea el conflicto surgido en la comunidad inmigrante entre la religión, el amor y el matrimonio, que en el caso de Aïcha LEMSINE (1942-) da pie a otra relación de temas: la revuelta, el amor y la sumisión.

El conflicto que viven las escritoras y que destaca en sus obras tiene que ver con la cultura propia y con la vivencia de la ajena. Muchas mujeres, como Assia DJEBAR, formaron parte de dos culturas, la argelina y la francesa. Leïla SEBBAR reivindica en sus novelas y ensayos una doble pertenencia cultural, musulmana y occidental. Faïza GUÈNE (-1985), que vivió en la urbanización de Courtilières en Pantin (región parisina) desde los 8 años, cuenta en su primera novela, *Kiffé kiffé demain*, la historia de una joven magrebí de 15 años. En otra obra, *Du rêve pour les oeufs* (2006), destaca la vida y angustias de los habitantes de las afueras de París. Aïcha BOUABACI (1945-) presenta en su obra la situación vivida en tres países: Argelia, su patria, Francia y Alemania. La novela de Adriana LASSEL (1935-), *Lucas le Morisque*, se desarrolla en los siglos XVI y XVII en un marco geográfico que va desde España (época de la expulsión de los moriscos), Francia e imperio otomano hasta la América española. El origen del relato es un manuscrito encontrado en un baúl tras el fallecimiento de la tía del personaje central, Lucas, fundador toledano de la familia. Fadéla M'RABET (1936-), en *Le café de l'Iman* (2011) sigue un estilo descriptivo, tratando las relaciones de diferentes ciudades y sus habitantes: París, Viena, Estrasburgo, Samarkanda, Constantina, Meknès, Tlemcen, Boukhara o Argel; y los abusos de poder, corrupciones y opresiones que afectan a las mujeres en estas ciudades.

Un tema recurrente en la búsqueda de la identidad es la creencia religiosa. La asunción del credo musulmán para los extranjeros o del católico para la población argelina en el extranjero tiene también consecuencias sobre la identidad de la mujer: una de las primeras escritoras de Argelia, Isabelle EBERHARDT (1877-1904), se adaptó a las costumbres del país, y acogió también la religión musulmana (iniciada en la orden soufi de los Quadiriyya), pasando a llamarse Mahmoud Saadi (iniciada). Destacamos también en su biografía su temprana muerte a los 27 años, en el desierto, a

causa de las inundaciones de un río en Ain Sefra. En el extremo contrario tendremos a Fadma AIT MANSOUR (1882-1967), que se convirtió al cristianismo.

3. LA LENGUA DEL OTRO

Un asunto importante en nuestro trabajo es el de la lengua heredada, el francés. El mundo de la francofonía viene a representar a una gran familia de hablantes, distanciados eso sí por barreras geográficas y culturales. Y en este sentido debemos asumir que la variante magrebí no es la misma que la de Francia o de otra nación. Debemos entender también que el Magreb es una constelación de pueblos que no comparten exactamente los mismos criterios lingüísticos ni culturales. Nos referiremos aquí a Argelia, que tiene una variante propia de francés, que ha influido incluso en la lengua árabe, denominada allí “argelino”, y que está formada por el árabe, francés, bereber e incluso un poco de español.

Nos importa mucho saber qué siente el pueblo argelino cuando habla francés, ahora que ha pasado a ser lengua extranjera, que se ha difuminado su uso y que se ve además amenazado por la política que quiere desterrarlo del uso oficial en beneficio del árabe o incluso del inglés. Nos interesa conocer cómo se representan el mundo estas escritoras.

Una de las maneras de conocer el impacto del francés en la sociedad argelina es entrando en la producción escrita. Merdaci (2010: 267) presenta una estadística sobre la producción en lengua francesa por géneros durante el periodo colonial: de un total de 436 obras repertoriadas, el ensayo político asume el mayor porcentaje (101 obras, 23,16%); le siguen en importancia los ensayos académicos (80 obras, 18,34%); los ensayos didácticos (60 obras, 13,76%); y entrando ya en la obra literaria, la poesía (54 obras, 12,38%); la novela (51 obras, 6,9%); los ensayos literarios y artísticos (33 obras, 7,56%); los relatos de vida: biografías, viajes, diario, correspondencia (28 obras, 6,42%); el teatro (19 obras, 4,32%); y por último los cuentos y novelas cortas (10 obras, 2,29%).

Si lo vemos desde la óptica de la obra de ficción y del ensayo, este último sería el dominante con el 62,84%; lo que no invalida la fuerza del francés en la literatura argelina de la época. Si analizamos lo que pasó antes y después de 1950, tendremos, según la misma fuente (*Idem*: 268), que la producción literaria aumentó, descendiendo la producción de obras de ensayo. La poesía entonces creció un 77,77% sobre la producción escrita total, seguida por la novela, que experimentó un 58,82% de incremento sobre la cifra anterior y lo mismo sucedió con el teatro (un 68,42%). Y si tenemos en cuenta qué es lo que pasó entre la obra de ficción y la ensayística, tenemos que la primera obtuvo un crecimiento del 62,96% frente a la ensayística, que ocupó el 28,46%.

La lengua francesa ha sido el vehículo por excelencia de la expresión literaria argelina hasta hace bien poco, aunque si bien sigue utilizándose, empieza a compartir espacio con el árabe, y a medida que este adquiere relevancia va bajando y haciéndose extraño el uso de la lengua europea. En todo caso la producción literaria femenina en Argelia ha conocido un gran auge. Entre las más de cincuenta mujeres que hemos podido repertoriar que utilizan el francés como lengua de comunicación literaria, el género más prolijo ha sido y es la novela, que suma más obras que los otros géneros juntos, y que son por este orden: la poesía, la novela corta y el teatro.

El primer argelino en publicar en lengua francesa (1845) fue Ausone DE CHANCEL. Desde este hasta las últimas voces jóvenes: Salima AIT MOHAMED (1969-), poesía; Adimi KAOUTHER (1986-), novela; Sarah HAIDAR (1987-), novela; Ramy BELKACEM BOUALEM (seudónimo, Rima) (1990-), novela; una gran constelación de autores y autoras ha visto la luz. Malika MOKEDDEM (1949-) expresó muy bien hace dos décadas (en 1991), en un coloquio en Montpellier, el problema de la cuestión lingüística en Argelia. No suprimimos nada:

“Ma langue maternelle est l’arabe algérien. Sous la colonisation, l’arabe n’était pas du tout enseigné à l’école primaire et si peu au secondaire. Le français fut donc ma première langue écrite. Je n’ai eu accès à l’arabe écrit qu’au lycée après l’indépendance de l’Algérie. Hélas la majorité des enseignants d’arabe (venus d’Egypte pour la plupart) eurent pour priorité l’islamisation plutôt que l’arabisation. De sorte qu’ils nous abreuèrent surtout de Coran et de hadith islamiques et ne s’attachèrent guère à nous ouvrir aux richesses de cette langue. Et pour ma génération qui maniait déjà correctement le français et y trouvait matière à réflexion et à épanouissement, leurs vues souvent étriquées, l’aspect répétitif et sclérosant de leur méthode, contribuèrent à nous détourner de leur enseignement.

Le français est donc ma principale langue écrite. Une langue que je vénère, à laquelle je dois tout. Lettre après lettre, mot après mot, elle s’est dévoilée à moi, m’a emportée avec elle sur les chemins du savoir et de la curiosité. Et, de la joie de la découverte au plaisir de l’effort récompensé, du vent de ses mots dans ma tête à l’oasis de sa poésie, elle s’est faite ma complice, mon mie” (Bekkat, 2014: 255-256).

Algo de premonitorio vemos en el título de una novela de Assia DJEBAR, *La disparition de la langue française* (2003). Apuntábamos al principio de nuestra contribución la delicada situación en la que se encuentra en la actualidad el francés en Argelia. Contrasta sin duda la actitud entusiasta de las escritoras francófonas. Fadéla M'RABET (1936-). Confiesa su pasión por la libertad que le ofrece la lengua del otro [Francia], así como la autoridad prodigada por la religión de sus ancestros. Aïcha BOUABACI se siente una privilegiada por haber nacido en una comunidad que compartía varias lenguas: árabe, francés y español, e incluso alemán por la proximidad de los cuarteles de la legión extranjera. Maïsa BEY (1950-), seudónimo de Samia Benameur, se enorgullece de su padre maestro, que le enseñó a leer en francés (lengua “paterna”, dirá y luego de creación) desde los cuatro años. La circunstancia también de haber sido preso en 1957 de los militares franceses, torturado y ejecutado después, dejará huella en la autora, al verse la tortura física y el sacrificio del padre también en clave lingüística.

Las condiciones de abuso de la mujer, que le pueden llevar a la prostitución, se ven también en clave lingüística en la obra de Sarah Haidar (1987-), cuyo personaje principal se ofrece para vender palabras, como un negro, para ofrecer sus servicios a un escritor con una retribución atractiva que acepta sin ninguna resistencia. Vender su literatura es también una especie de prostitución.

La relación literaria con la lengua francesa presenta también una característica mayor: refleja además la rebeldía escritural y política, asociada en muchos casos al componente cultural y lingüístico. Aïcha BOUABACI (1945-) practica una escritura heroica, rebelde y valiente cuando decide combatir el mal, como el racismo, la exclusión, la xenofobia, el egoísmo, utilizando la ironía, la irrisión, el sarcasmo o la indignación. Cuando Sarah Haidar publica su primera novela en francés, *Virgules en trombe* (2013), obra que presenta como *cuasinovela (presque roman)*, juega con las comas, buscando alterar el ritmo del texto, de subvertir la lengua, violentándola, para cuestionar el acto de escritura, rompiendo tabúes literarios y otros. Se ha visto también en ella una obra asexuada, que no deja transparentar la escritura femenina.

Si la lengua francesa es vehículo de comunicación y de expresión literaria para estas mujeres, también es tema de investigación para la escritora Zineb Labidi, que defendió una tesis doctoral con el título: *Le Discours de l'essai de langue française en Algérie: mises en crise et possibles devenir (1833-1962)*.

4. LA PATRIA Y LA MEMORIA

La imagen de esta publicación, un fondo negro sobre el que se escriben nombres y temas, permite adivinar el transfondo: África, y más precisamente el Magreb, como territorio referenciado. Nos sumerge también en el asunto de la cámara negra, aquella en la que se desvela la historia, como la fotografía en el laboratorio de revelado.

Es cierto que la memoria de un pueblo se mantiene muchas veces en el lado oscuro y pugna por salir a la luz. Como si de un parto se tratara, la obra pasa por situaciones dolorosas hasta su nacimiento, y no todas las veces tienen final feliz. Si asumimos que la literatura francófona empieza con la colonización francesa en 1832, asistimos a más de un siglo de experiencia colonial con fuerte inculturación y pocos nombres de literatos indígenas, que da paso a partir de la Segunda Guerra Mundial a una segunda etapa de florecimiento intelectual, que culmina con el periodo de revuelta contra el país colonizador y el estallido de la liberación; tras esta surge otra tercera de independencia, que comienza con gran júbilo, pero que concluye con otro punto de inflexión, el del decenio negro de los 90, que provoca en muchos intelectuales el exilio; entraríamos por último en una cuarta etapa, contemporánea, donde la pacificación se abre paso con dificultades, y en la que vuelve a expresarse la desilusión por una patria que produce dolor, un paraíso para algunos perdido.

Un sentimiento común subyace en todas las etapas mencionadas: el recuerdo de una patria, como de una infancia feliz, y el dolor por el trauma social, la inadaptación al medio o la cultural (la propia o la de acogida), cuando no por la tortura o el exilio. Los autores y autoras manifiestan su rechazo de las diferentes formas de violencia.

La mujer tiene en la literatura argelina un papel esencial: es ella quien mantiene la llama viva de la memoria (de la memoria personal, de la familiar y de la memoria histórica), el recuerdo de las tradiciones. De alguna manera representa la hombría, por esa actitud de resistencia, de seguir adelante cueste lo que cueste hasta desfallecer.

Argelia es la patria que llena de desvelos a estas escritoras. Sus señas de identidad se encuentran en su historia, en la familia, en su folklore, en el fragor de la calle o en las luchas de las mujeres.

Hay un comportamiento, en forma de dedicatoria, que ilustra bien el arrojo y el desparpajo de estas mujeres, tanto en los momentos de lucha en la calle, como en el despacho o frente a la obra escrita, es el que eligió Leila

DJABALI (1933-), en el texto con el que contribuye en la antología *Espoir et parole*: “Para mi torturador, el teniente D...”.

4.1. Revuelta y emancipación

En los años que precedieron a la Independencia e incluso más allá, tendremos a muchas escritoras argelinas en movimientos de liberación nacional y de emancipación de las mujeres. Zohra DRIF (1938-), por ejemplo, formó parte de la red clandestina constituida en la Casbah por Yacef Saadi y participó en los atentados con bomba organizados por el FLN, como el del Milk bar, en el centro de Argel el 30 de septiembre de 1956. Anna GREKI formó parte de los Combatientes por la Liberación. Fue arrestada en 1957 y torturada por la policía colonial antes de ser detenida en Barberousse, y luego en el campo de Béni Messous. Fue expulsada del país, exiliándose en Túnez. Djamila AMRANE (1939-), de nombre de soltera Danièle Minne, fue un miembro activo de la célula de colocación de bombas de Yacef Saadi, que fue arrestada por la policía colonial en 1957. Marlyse BENHAÏM (1928-2001) (seudónimo Myriam BEN) estuvo próxima a las Juventudes Comunistas, uniéndose tras la insurrección, el 1 de noviembre de 1954, a los Combatientes de la Liberación. Fue condenada a veinte años de trabajos forzados. Nadia GUENDOOUZ (1932-1992), o Nadia (Aouaouche) GUENDOOUZ, militó en el FLN (Federación de Francia) desde la insurrección armada del 1 de noviembre de 1954. Fue arrestada junto a su marido Bouzid Zerrouk. Annie STEINER (1928-2021) fue miembro de la Zona Autónoma de Argel del FLN durante la Guerra de la Independencia, siendo arrestada en 1956 y condenada a cinco años de prisión.

Además de estar en primera línea de batalla, las escritoras mostraron su condición patriótica en los movimientos de emancipación de las mujeres. Así, Leila ASLAOUI HEMMADI (1945-), de profesión magistrada, pasó por diferentes puestos en el gobierno, desde ministra de Juventud y Deportes (1991-1992) a ministra de Solidaridad Nacional (1994). Djamila DEBÊCHE (1926-2010) formó parte del Comité de Escolarización y de Lucha contra el Analfabetismo, instituido en Argel en 1949 por iniciativa del Sindicato Nacional de Maestros. Zohra DRIF fue miembro del Consejo de la Nación por parte del tercio presidencial. Bediya BACHIR, seudónimo de Baya Bouhoune, conocida en la Región Comunista de Argelia por el apodo del marido, Allaouchiche, fue secretaria general de la Unión de Mujeres de Argelia, asociación del PCA y miembro del comité central del partido. Leila ASLAOUI HEMMADI pasó a defender los derechos de la mujer desde su experiencia personal y profesional a través de testimonios de mujeres. Hawa DJABALI se ocupó a partir de 1989, junto al iraquí Ali Khedher, del Centro Cultural Árabe de Bruselas, organismo cultural independiente y laico, que acoge a todos los ritos, religiones y corrientes. Fadéla M'RABET (1936-) combatió por el reconocimiento de los derechos de las mujeres argelinas. Aicha LEMSINE, de nombre verdadero Aicha CHABI, se convirtió a finales de los 70 en símbolo del militantismo por la salvaguarda de los derechos de la mujer árabe. Wassyla TAMZALI (1941-) ha sido directora del Programa de la UNESCO para la promoción de la condición de las mujeres del Mediterráneo.

Y si hay un reconocimiento que excede del político, pero que permite servir de altavoz y de estandarte para representar la voz de las mujeres en la cultura, ese es el de la excelencia literaria y lingüística, como son los numerosos premios y galardones literarios recibidos en Argelia o en Francia, como la elección de Assia DJEBAR para ocupar un sillón en la Academia Francesa, el primero de origen magrebí.

La guerra de Argelia inflamó la pasión de las escritoras argelinas de la época. Los títulos de sus obras dan cuenta de su sentimiento patriótico. Malika O'LAHSEN. (1930-) publicó dos textos en la antología *Espoir et parole* de Denise Barrat: “Il a fallu cent ans” y “Morts debout”; y tras los primeros meses de la Independencia dio unos poemas a los periódicos culturales *Atlas Algérie* (“Exil”⁵) y *Novembre* (“Ballade de servitude”⁶).

Pero no pasaron ni treinta años, cuando Argelia se vio inmersa en una época de terror en el llamado decenio negro de los 90, y esa inquietud, miedo, pavor por el terrorismo instalado en la sociedad, muertes, violaciones, asesinatos se vieron reflejados también en sus obras. Cuanto más se avanza en el tiempo más se degrada la situación.

En un contexto marcado por la violencia más indiscriminada y brutal, asistimos a una explosión de obras de desigual valor, todas ellas llevadas por la urgencia de una declaración, algunas notables, la mayoría patéticas, pero que a menudo no escapan a la trampa del testimonio a la que muchas se ven reducidas. Las escritoras, en algunos casos

⁵ N° 1, 5 abril 1963.

⁶ N° 2, julio-agosto 1964

también amenazadas⁷, dan buena cuenta de la situación y tratan de sobreponerse a la situación con un sentimiento altamente patriótico. Nassira BELLOULA (1961-) lo expresa en forma de testimonios en *Le Triangle de la mort formé par les villes de Sidi Moussa, Larbâa et Boufarik*, donde las víctimas rescatadas de la muerte no tienen ninguna salida, ni tan siquiera imaginaria. El espanto del héroe ante el peligro de ser degollado, llega hasta suplicar morir por un disparo. La realidad amarga se desvanece en el espacio onírico también de Maïsa BEY (1950-), seudónimo de Samia Benameur, quien aborda en *Pierre Sang Papier ou Cendre* o *Bleu Blan Vert* la temática histórica para aclarar el momento presente a la luz del pasado. En *Corps indicible (Nouvelles d'Algérie)* aparece una joven confrontada a describir con palabras el horror vivido. *Cette fille-là* incidirá en el mundo de estas mujeres silenciadas que experimentan un gran sufrimiento. En la obra de Leila ASLAOUI HEMMADI la vida de una mujer ordinaria se transforma al ver también a su hijo convertido en un asesino. Adriana LASSEL (1935-) presenta la historia (inspirada en un caso real) de una francesa nacida en Argelia antes de la Independencia, que decide volver y enseñar con su marido, y muere asesinada por terroristas. Fadéla M'RABET (1936-) en su obra, *Le Chat aux yeux d'or, une illusion algérienne* (2006) vuelve otra vez a su infancia como pretexto para trasladar sus impresiones y comentarios políticos sobre la actualidad y más precisamente sobre los años de terror en los que la mujer ha sufrido más opresión, siendo el gato⁸ el hilo conductor de los recuerdos de la escritora. Samira BELLIL (1973-2004) escribe en Francia *Dans l'enfer des tournantes* (2002), un libro desgarrador donde habla de la violencia que ella y otras jóvenes sufrieron en los suburbios de París, por parte de inmigrantes norteafricanos y árabes, donde fue violada repetidamente en su adolescencia por bandas dirigidas por personas conocidas, y luego abandonada por su familia y amigos.

La denuncia tiene un sentido patriótico, en cuanto pretende cambiar la atmósfera y dar otro giro a la nación. No incumbe solo al estado de guerra o de terror, también a la situación de la mujer, como se ha visto, incluso a la ciencia. Malika HACHID, directora del Parque Nacional de Tassili (1990), lucha por la rehabilitación científica del Sahara, que recorre desde hace más de 30 años.

4.2. Mujer y conflicto

El comportamiento de las mujeres en el sistema literario argelino puede definirse también en comparación con el del hombre. Zineb LABIDI, escritora contemporánea, que muestra con orgullo su perseverancia en la lucha, y que no duda en criticar el sistema político masculino: “Hoy las mujeres -concluye la narradora- son los hombres de este país” (Cheourfi, 2007: 506) [La traducción es nuestra]. En Hawa DJABALI, una idea emerge como leit-motiv “cuando todo nos va mal, las mujeres se levantan y siguen la lucha”. *Noirs jasmíns* es una parábola de Argelia, de sus personajes y mujeres. Su argumento gira en torno a las pesquisas que la policía lleva a cabo sobre cuatro mujeres argelinas tras un atentado en unos grandes almacenes de París, al considerarlas sospechosas. Hawa DJABALI, publica en 1997 *Cinq mille ans de la vie d'une femme*, cuyo personaje Hajera, el Agar de la Biblia, habla en el presente de la larga experiencia femenina de las que son negras, árabes, bereberes, sumisas a las religiones y a los poderes. En la obra de Nassira BELLOULA (1961-), *Djemina*, evoca a grandes figuras femeninas de Argelia en su contradicción. Pocas soluciones se ven frente a esta sociedad que estigmatiza y hace oídos sordos al menor gemido de la mujer y termina dándole la espalda. Se trata en la mayoría de los casos de presentar semblantes de mujeres de Argelia: “femme désirée, femme désirante, ‘femmes courages, femmes souffrances, femmes partages...’” (Bekkat, 2014: 72).

Resulta duro para ellas revertir la sociedad basada en el género. Es sintomático que una de las autoras antes mencionadas, Isabelle EBERHARDT se tuviera que disfrazar de hombre para recorrer Argelia con seguridad (marchó al sur). Aicha LEMSINE, cuyo nombre verdadero es Aicha CHABI, presenta su obra, *Ciel de porphyre* (1978), como una búsqueda iniciática, en la que Ali, en julio de 1958, debe “convertirse en un hombre” y contactar con Salah, representante del FLN en Baladia.

Leila ASLAOUI HEMMADI retomará su combate por un ideal de justicia y de derechos humanos, convencida de que la liberación se hará cuando la mujer tenga el reconocimiento de ciudadana por entero.

⁷ Fue el caso de numerosos intelectuales argelinos, y de, por ejemplo, Malika MOKEDDEM (1949-), que sufrió en sus propias carnes las amenazas integristas.

⁸ En Argel llama poderosamente la atención la proliferación de estos felinos en las calles.

5. LA ESCRITORA FRENTE A LA OBRA

Para conocer mejor la personalidad profesional de estas mujeres resulta interesante desvelar su formación y ocupación mientras se enfrentan a su obra. ¿Quiénes son estas mujeres?, ¿qué ocupación tienen cuando no escriben? En la mayoría de los casos son personas de letras: Annie STEINER, por ejemplo, es licenciada; Hawa DJABALI, locutora de radio en programas donde destaca la lucha de la mujer y dio clases benévolutamente para grupos de teatro amateur⁹; Sarah HAIDAR (1987-) es periodista en diferentes medios; Malika MOKEDDEM (1949-) es, además de novelista, nefróloga; Fadéla M'RABET (1936-) es, además de escritora, doctora en biología, animadora de radio y profesora; Najia ABEER (1948-2005) fue profesora en Oriente Medio antes de instalarse en Argel; Salima AIT MOHAMED (1969-) es licenciada, colaboró con los periódicos *El Watan* (1993) y *Algérie-Actualité* (1994) y animó programas culturales en las cadenas II y III antes de marcharse a Aix-en-Provence (Francia) para proseguir estudios (1995); Soumaya AMMAR KHODJA, contemporánea, fue profesora universitaria en Argel hasta 1994, conferenciante y animadora de talleres de escritura; Yanna DIMANE cursó estudios de Derecho; Habiba DJAHNINE (1968-) creó con unos colegas “les rencontres cinématographiques de Béjaïa”; Hafidha HAMIROUNE (1957-) es técnica en informática; Zineb LABIDI, contemporánea, enseña en Francia literatura francófona tras haberlo hecho mucho tiempo en la Universidad de Argel; Zineb LAOUEDJ (1954-) es licenciada en Letras y enseñó en el departamento de lenguas extranjeras de la Universidad de Argel y luego de letras árabes, antes de ejercer en París como profesora en la Universidad de París 8 y ser miembro del CRNS; Samira NEGROUCHE (1980-), estudió Medicina.

Otra ocupación suya habitual es la traducción, como en el caso de Assia DJEBAR. Zineb LABIDI, contemporánea, es traductora con Christiane Chaulet-Achour de cuentos argelinos. Fadma AIT MANSOUR (1882-1967) se dedicó a la traducción de canciones de los antepasados. Djamila DEBÊCHE dio comienzo a su producción literaria con traducciones de obras de terror cabil (“Poésie kabyle”, *Méditerranée*, nº 38, noviembre, 1946). Hawa DJABALI escribió en colaboración con Ali Khedher *Sa Naqba Imourou ou celui qui a vu et touché le fond des choses* (1995) a partir de traducciones árabes de tablillas acacias y mesopotámicas.

Adriana LASSEL (1935-) es un caso singular dentro de la traducción: nacida en Santiago de Chile, viviendo en Argelia y sintiéndose argelina, redacta sus obras en español; sin embargo, cuando se presenta al editor lo hace con una traducción de las mismas. No deja de ser interesante la reflexión que le merece el caso: “je me presente avec un texte traduit, c'est comme si je portais un voile sur la tête”¹⁰.

Estas escritoras también confiesan muchas veces las influencias recibidas en su creación literaria. En Adriana LASSEL resalta la figura de Cervantes; y constatamos la de Aragon en Hawa DJABALI, pues presenta su obra, *Le Zajel maure du désir* (1998), como homenaje a este poeta francés. Maïsa BEY (1950-), seudónimo de Samia Benameur, escribe sobre personajes de ficción, pero también reales, como Albert Camus por el que se siente influida y al que consagra también un ensayo: *L'Ombre d'un homme qui marche au soleil, réflexions sur Albert Camus* (2004). Marie-Louise AMROUCHE (Túnez, 1913-1976), o Taos AMROUCHE, publica su primera novela *Jacinthe noire*, (1947) con prefacio de André Gide. En *Le Grain magique*, vemos también su influencia. Nassira BELLOULA (1961-) confiesa también la influencia de Rimbaud.

5.1. De la autobiografía a la novela negra

Las escritoras argelinas beben en muchas ocasiones de las fuentes de la experiencia personal, lo que las lleva fácilmente a la escritura autobiográfica o ficción autobiográfica, como en la obra de Marie-Louise AMROUCHE (1913-1976), *L'Amant imaginaire* (1975), novela intimista donde relata la historia de un amor desgraciado de juventud; o la de Bediya BACHIR sobre la guerra de Argelia, *L'Oued en crue* (1979), que constituye un relato testimonial; al igual que la novela de Fadéla M'RABET (1936-) *Une enfance singulière*, en la que cuenta su infancia en Skikda. Ciertamente es también que la situación vivida se presta a la novela más negra, como la de Nassira BELLOULA (1961-), *Rebelle en toute demeure*, que comienza con unas descripciones inocentes e infantiles que no tardan en convertirse en una noche sombría y lúgubre, con momentos de gran contraste, donde se dan cita el terror, el terrorismo, la muerte, la violación o el asesinato en forma de testimonios.

⁹ A partir de 1989 se ocupó junto al iraquí Ali Khedher del Centro Cultural Árabe de Bruselas, organismo cultural que se pretendía independiente y laico y que acogía a todos los ritos, religiones y corrientes.

¹⁰ En *Le Féminin des écrivaines*, Cergy-Pontoise, 2010.

5.2. La búsqueda de la unidad o la composición trilogía

La intensidad y la disparidad de las historias contadas, los conflictos muchas veces no resueltos, la necesidad de cerrar un ciclo, tienen como consecuencia la dispersión de la unidad. El método más apropiado para darle coherencia y cohesión al conjunto de la creación literaria es reformular la unidad con diversas novelas, por ejemplo, tres, o lo que es lo mismo concebir una trilogía.

Resulta habitual que las escritoras, tras un primer relato, piensen en una trilogía. Esta voluntad manifiesta de transmisión de la historia y de la memoria está en el origen de la escritura cuasi etnográfica, que pinta con multitud de detalles la vida cotidiana de los personajes. Sucede con Marie-Louise AMROUCHE (Túnez, 1913-1976), o Taos AMROUCHE, que en 1947 publica su primera novela *Jacinthe noire*, una segunda, *Rue des Tambourins*, y la tercera, *Solitude ma mère* (1995), dando como resultado la trilogía titulada *La Moisson de l'oubli*.

Fatema BAKHAÏ construye su trilogía, *Izuran*, desmarcándose de las obras precedentes, en el sentido en que la narración no gravitará alrededor de una figura central, sino de varios personajes y de generación en generación. La saga fue concebida en tres partes, que constituirán los tres volúmenes. *Izuran* pretende ser la historia de la comunidad bereber (*Izuran* quiere decir “raíces” en lengua tamazight. La primera de las obras, *Izuran, au pays des hommes libres* comienza en el periodo neolítico y llega hasta la conquista musulmana; la segunda *Izuran, les enfants d'Ayye*; la tercera *Izuran, au pas de la Sublime Porte* va de la víspera del 27 de abril de 1837 hasta la víspera de la toma de Argel en 1830. Son muchos los personajes, acontecimientos históricos y fechas que jalonan la obra, como el Emir Abdelkader, símbolo de la unificación argelina ante el ocupante, los *beys* y *deys* del periodo otomano, De Gaulle, etc. En *Izuran* resucita a los grandes nombres de la época antigua nómada y romana, como Hamilcar Barca, Hannibal, Massimissa y Yгурta entre otros.

Albertine Sarrazin, seguramente no tuvo en mente hacer una trilogía, pero le salieron tres novelas íntimamente relacionadas: *L'Astragale*, *La Cavale* y *La traversière*. Malika MOKEDDEM (1949-) escribió tres novelas que son enteramente autobiográficas: *La Transe des insoumis* (2003), premio “côte femme”, *Mes hommes* (2005) y *Je dois tout à ton oubli*.

5.3. Novela y encerramiento

El abandono, la guerra, el terrorismo pueden tener otras consecuencias en la vida de la persona, como el encerramiento en la prisión o en refugios diversos. El paso por él deja huella en el individuo y en la escritura. Zineb LABIDI, contemporánea, expresa en su obra el drama del encerramiento y de la soledad de las mujeres y también de su actitud de levantar cabeza y continuar la lucha. Annie STEINER, miembro de la Zona Autónoma de Argel del FLN durante la Guerra de la Independencia, fue arrestada en 1956 y condenada a cinco años de prisión, algunos en Blida, desde donde escribió poemas, que solo serán publicados tras la Independencia. Z'hor ZERARI (1937-2003), que fue arrestada en el mes de agosto de 1957 en Argel y que conoció los centros de tortura de las tropas del coronel Bigeard, nos ha legado una colección, *Poèmes de prison*; Albertine SARRAZIN (1937-1967), que vivió el drama del abandono infantil, de una adopción desgraciada y de una vida de delincuente a la fuga, nos legó toda una obra (diarios, cartas, dibujos, novelas y poemas), marcada por el encierro y la supervivencia en el medio carcelario.

5.4. Censura y publicación en el exterior

Es evidente que muchos de los relatos citados encontraron problemas para ser publicados en Argelia y que en muchos casos debieron acudir a editoriales francesas. La censura se hizo, por ejemplo, patente en la obra de Fadéla M'RABET (1936-), que vio impedida la publicación de sus dos primeras obras *La Femme algérienne* (1965) y *Les Algériennes* (1967), en las que evoca con sinceridad y valentía el malestar de la mujer argelina sometida al yugo paterno, social y religioso, y abandonó el país en 1971 con su marido, Maurice Tarik Maschino, militante de la independencia de Argelia. Tampoco fue fácil para Bediya BACHIR, su relato sobre la guerra de Argelia, *L'Oued en crue*, tuvo que esperar a 1979 para verlo publicado en Éditions du Centenaire, porque al militar en el PCA, replegado en Francia, no había obtenido el acuerdo del PCF para publicarlo durante la guerra de Independencia. La obra fue reeditada en Ginebra en 1994.

Como consecuencia no solo de la censura, sino de otros problemas culturales, sociales o económicos se vieron obligadas en muchos casos a publicar en Francia, como, por ejemplo, Fadma AIT MANSOUR (1882-1967), que lo

hace en [François] Maspéro (París), al igual que Zohra DRIF o Marie-Louise AMROUCHE (Túnez, 1913-1976), aunque esta última también lo hará en Morel (París). Assia DJEBAR publicará en Julliard, Albin Michel, Jean-Claude Lattès, Arles, Actes Sud. Anna GREKI lo hará también en París, pero esta vez en Presencia Africana. Marlyse BENHAÏM publicará en L'Harmattan, como también Fatema BAKHAÏ. Nina BOURAQUI (1967-) verá sus obras en Gallimard, Fayard, Stock, Folio y Magazine Senso. Adriana LASSEL (1935-) en Éditions de la pensée universelle, de París. Malika MOKEDDEM (1949-) lo hará en France-Loisir, Livre de poche y Grasset. Fadéla M'RABET (1936-) en la ya citada Maspéro, y también en Riveneuve, de L'Aube, París, Des femmes o Antoinette Fouqué.

6. YASMINA KHADRA Y LA REBELDÍA DE GÉNERO

Existen suficientes indicios que nos permiten sostener que la obra de Yamina KHADRA (1955-), seudónimo femenino del escritor Mohammed Moulessehoul, guarda paralelismos con la producción de las escritoras argelinas de las últimas décadas.

Salvando distancias sobre algunos elementos propios de su estilo, que mencionaremos más adelante, podríamos entender su producción en clave tanto femenina como masculina. El compromiso de Yasmina KHADRA es proyectar su rebeldía con una voz femenina para un público sin género asociado. El tema de la violencia política y terrorista estaba ya presente en la literatura femenina argelina de la época, como se ha demostrado. La publicación en medios franceses es también habitual en ese momento, dados los problemas que planteaba su publicación en Argelia.

Aunque al lector le llamara la atención la osadía del estilo de KHADRA, no puso objeción a que fuera redactada por una mujer, aceptando por un pacto tácito su declaración de autoría expresada a través de su nombre o seudónimo. También el autor aceptó de buen grado el nombre femenino que él había elegido, fue el suyo un acto libre de identidad, que pudo haber mantenido de por vida si no hubiera decidido confesar en el año 2000, tras abandonar el ejército y el país. La confesión en literatura tiene, como en religión, un carácter sagrado, basta con hacerla para sentir su efecto disociador, el del antes y el de después del acto. Cuando el escritor o escritora confiesa ser hombre o mujer se reviste de inmediato de esa nueva condición, y esto es lo que sucede con Yasmina KHADRA, nadie hoy busca cambiar su nombre, ni desea llamarle por su verdadero nombre, pero acepta su declaración.

Lo que verdaderamente llamó la atención, y seguramente en algún sector no se le perdona, fue su condición oculta de militar, y no tanto la de hombre o mujer, lo que explicaba también su decisión de permanecer en el anonimato. Sin embargo, su vida en Francia y su relación editorial con el país gallo le permitieron mantener su seguridad y alejarse del punto de mira.

Por otra parte, el estilo rudo y tosco de sus novelas policíacas, tal y como demanda la tradición, con lugares comunes, como la violencia, el tabaco, el alcohol, podría haber sido obra de cualquier escritora avezada. De hecho, contamos con muchos ejemplos en la literatura universal del género policíaco; dejando de lado el asunto ya esclarecido de Carmen Mola, podemos mencionar en España a Dolores Redondo, en Francia a Sandrine Destombes o en Argelia a la argelino-canadiense Zehira Houfani.

La novela policíaca no es un género exclusivamente de hombres, y no debería chocar la condición femenina de la autora (o autor más bien), pero existen, como sugeríamos, parcelas de originalidad en la obra de KHADRA: la percepción particular de la patria argelina y la representación del novelista dentro de la trama, es decir, del personaje que actúa en la historia y escribe al mismo tiempo (¿la propia obra?) en una *mise en abîme* o puesta en abismo, según la definió Gide en su *Diario*.

6.1. El refugio de la escritura

Para comprender las claves de su escritura, podemos seguir su pista a través del testimonio que nos ofrece su obra. Según señala el autor, su historia literaria bebe del pozo de la infancia. Con la portada de *L'Écrivain* (2001) representa a un niño vestido de militar, el mismo que entró en la escuela de cadetes de Tlemcen y que experimentó, desde escolar, un ferviente deseo de escribir y de refugiarse en los libros, lo que es comprensible en su situación de hijo abandonado por el padre y que vive en un espacio "carcelar".

Su infancia se representa también en *Ce que le jour doit à la nuit* (2008), relato algo inverosímil que narra el destino de Younès, hijo de una familia desfavorecida, que es educado por su tío farmacéutico y crece entre europeos, describiéndose las dificultades culturales que deben superar. Su deseo de escribir se potenció -dice- sobre todo tras la lectura de Steinbeck. La revelación no tardó en producirse: "C'était cela le don du ciel: le verbe. J'étais né pour écrire".

A pesar del tono negro o policiaco de muchos de sus relatos, el amor no está ausente en su obra. El autor hace una confesión íntima en una novela corta, *La Rose de Blida* (2005), donde narra con cierto impudor un amor adolescente. No son pocos los momentos en los que el autor tiene un recuerdo especial para su familia y para su esposa, quien por cierto le ha prestado el nombre. En una página de *L'Automne des chimères* le dedica quizás las mejores palabras:

(...) Mina no tenía mirada, tenía unos ojos inmensos que hechizaban a uno sin remisión. Desde entonces, ya puede amanecer, ya pueden ofrecermé las mil maravillas; son aquellos ojos los que veo, bellos como para convencerme de que el amor por una mujer enaltece, por sí solo, todo el amor del mundo (*El otoño de las quimeras*, 429).

Y en *El atentado* descarga a su esposa, kamikaze, de toda responsabilidad: “No quiero oírle soltar más cerdadas sobre mi mujer, señor oficial. Mi mujer es víctima del atentado, no su ejecutora” (*Morituri*, 51).

El espíritu rebelde se pone en evidencia en muchas de sus obras, sobre todo en las que trata sobre problemas sociales o políticos. Uno de los personajes centrales, el comisario Brahim Llob, héroe atormentado, representa al argelino rebelde que no tiene medios para revelarse; lo vemos en *Le Dingue au bistouri* (1990), *La Foire des enfoirés* (1993), o en la conocida como Trilogía de Argel: *Morituri* (1997), *Double blanc* (1998) y *L'Automne des chimères* (1998).

Su arma más potente -lo ha dicho hasta la saciedad- es la lengua francesa, una lengua que venera y con la que se mide, asumiendo constantemente retos en su producción escrita. Como él mismo dice, pertenece a la tribu de los Doui Menia, raza de poetas gnómicos, caballeros eméritos y amantes fabulosos “que manejaban el verbo y el sable como se hace a un niño” (Bekkat, 2014: 202).

Aunque en muchas de sus obras se inspira en su propia vida, dos son las obras especialmente autobiográficas: *L'Écrivain* (2001) y *L'Imposture des mots* (2002), novelas que nos permiten seguir su recorrido de joven militar y escritor reconocido luchando con la lengua y las editoriales.

La composición en trilogía (o tetralogía) le permite cerrar el círculo sobre diferentes ámbitos, lo hizo primero con la conocida en España como Trilogía de Argel: *Morituri* (1997), *Double blanc*, (1998) y *L'Automne des chimères* (1998), que en Francia fue comercializada como *Le Quatuor algérien* (tetralogía argelina): *Moritouri*, *Double Blanc*, *L'Automne des chimères*, *La Part du mort* (París, Gallimard, Folio policier, 2008). Otra trilogía vendrá dedicada al terrorismo en otros países musulmanes (quizás por deseo de su editorial) con las siguientes obras: *Les Hirondelles de Kaboul* (2002), que cuenta la historia de dos parejas afganas bajo la autoridad talibán; *L'Attentat* (2005), donde Amina, médico árabe aparentemente integrado en la sociedad israelí descubre que su mujer es la kamikaze que se ha hecho estallar; y *Les Sirènes de Bagdad* (2006).

El año 1997 marcó un antes y un después en el desarrollo de la novela policiaca argelina: *Morituri*, tercera novela del Comisario Brahim Llob, aparece en abril, y por primera vez en la historia del género, no se publica en Argelia, sino en Francia. Los sellos que reemplazan a los argelinos serán L'Harmattan, Flammarion, Folio policier, Julliard, Pocket.

6.2. Patria y desesperanza

Como ese lugar común del que las escritoras beben, la patria aparece constantemente en la obra de KHADRA. Apenas hay resquicios en ella para la esperanza, aunque el hecho de escribir sobre ella, dando pulsión al inconformismo y a los deseos, puede ser visto con algo de confianza. Atenazada por el terrorismo, la incompetencia de sus funcionarios, el provecho que casi todos quieren sacar de ella, sume al autor en la desesperación. Como un bestiario urbano, las escenas de sus novelas están cargadas de tipos imaginarios o bien reales que representan los vicios y alimentan la acción: “Reconozco entre los invitados a unos cuantos peces gordos, el multimillonario Dahmán Faid, algunos diputados, el escritor Sid Lankabut, unas señoras ataviadas como árboles de Navidad, unas jovencitas que de buenas que están se la pondrían tiesa a una momia... Y yo ahí en medio, como un chinche sobre la alfombra de Aladino” (*Morituri*, 20).

Las alusiones a la patria son constantes, casi siempre en clave crítica o negativa: “Nos recibe en su suite, amablemente cedida por un administrador filántropo y amante de la juventud, de esos que sabe parir como nadie nuestra amada patria” (*Morituri*, 35).

Uno de los males que lo acechan es precisamente el terrorismo, que descarga su furia sobre la ciudad y sobre unas víctimas propiciatorias, sin tener al parecer freno:

- “Se han cargado al poeta Jamal Armad.
- Estoy al corriente.
- ¡Joder! No había cumplido veinticinco años.” (*Morituri*, 64)

El sentimiento de insolidaridad, de abuso, de aprovechamiento de todos para sus propios fines juega en contra de la construcción de una patria: [Lino] “Sigue sin enterarse de que en su querido país todo el mundo se las apaña para construir un palacio para sus retoños y nadie se molesta en construir una patria” (*Morituri*, 87).

Como en la obra de Quevedo, la patria, que ayer se mostraba esplendorosa y apacible, sucumbe a nuestro alrededor y no permite ningún atisbo de esperanza: “llegó la guerra y los geranios desaparecieron. Ya no queda nada de aquel antiguo remanso festero; solo casas desconchadas, una calzada hundida y el sentimiento de importar un pimientito” (*Morituri*, 51).

La novela pasa revista a mil y una situaciones denunciadas, que algunos personajes sufren, y por lo que llegan a implorar a Llob: “Esto hay que cambiarlo, señor Llob. Esto tiene que cambiar” (*Doble Blanco*, 164).

En la novela policiaca de Yasmina KHADRA el policía es el sospechoso número uno. Amparado a veces en un disfraz, como el de andrajoso en *Doble blanco* (p. 176) o más sutil, el guardián del orden despista en no pocas ocasiones, la corrupción no parece tener límites. Luego están los dirigentes, “esos payasos que salen en el noticiario, esos saltimbanquis descreídos” (308), “en el país -dice Brahim a Mohand en *El otoño de las quimeras*- solo hay culpables y víctimas” (*El otoño de las quimeras*, 308).

Luego viene la diferente interpretación de la patria por parte de los fundamentalistas sobre todo. En la obra *El atentado*, el doctor Amin Jaafari, que ha perdido a su esposa por haber sido alistada como kamikaze y va al encuentro de los hacedores de mártires, se topa con el imán Marwan, jeque que mueve a la muchedumbre integrista en las mezquitas y en las numerosas prédicas en *cassette*. Por su boca oímos propósitos que bien podría suscribir cualquier patriota, pero desde el espíritu fundamentalista adquieren otra lectura.

-¿Qué vamos a dejar detrás de nosotros?... ¿Una patria?... ¿Cuál?... ¿Una historia?... ¿Cuál?... ¿Monumentos? ¿Dónde están?... (...)
Nos arrastran a diario por el fango y ante los tribunales. A diario los tanques nos aplastan, vuelcan nuestras carretas, revientan nuestras casas y disparan sin previo aviso a nuestros chiquillos. A diario, el mundo entero asiste a nuestras desgracias... (*El atentado*, 128).

En el diálogo entre Lankabut y Llob se cruzan amenazas que harían abandonar a cualquiera (*Morituri*, 73-74). El primero de ellos pone en duda los verdaderos valores que animaron a los que se alzaron en armas contra el colonizador. No todos soñaban con una Argelia argelina, con sus madrazas y sus mezquitas, sus sabios con turbantes; orgullosos de su historia y de su pasado, de su lengua... No eran valientes, eran “pérfidos, hipócritas, destructores. Cucarachas. Eran nuestros enemigos. Traidores. Estaban a sueldo de los renegados, vendidos al Diablo” (*Morituri*, 118).

Argel “la blanca”, como se conoce a esta ciudad, es un personaje más en la trama, no hay maravilla que pueda compararse con ella (*Morituri*: 110), salvo que su belleza entra en contraste con la depravación a la que lo someten los “incongruentes atentados y esa colonia de iluminados que apollan las calles y las mentes” (*Ibidem*); y lo que es peor, por si quedaba esperanza: “allí ya no se sabe quién es quién” (*Doble blanco*, 164).

6.3. El escritor en el abismo

Uno de los aspectos singulares que antes destacábamos es la presencia del escritor y de su obra dentro de la trama. La condición del literato no goza de ningún respeto en Argelia a decir del autor, “el literato siempre ha sido el Otro, el extranjero o el conquistador” (*Morituri*: 65), lo que explicaría también su deseo de marchar y publicar fuera. El diálogo Lankabut-Llob o Llob-Lino está sembrado de alusiones a la vida literaria.

La presencia de un escritor entre la policía (el propio inspector Llob) llama la atención de otros personajes de la novela, como Lankabut (integrista), como también la llamó del público cuando se desveló el enigma de su nombre. Y si lo más sabio sería, como se le indica, que entregara su placa “incompatible con ese oficio de porculero”, Yasmina KHADRA mantiene a su personaje (su alma gemela) allí dentro, quizás para mostrar que hay un testigo de cargo, que hará que el delito (también de la inacción o el de desidia de la policía) no quede impune. En la obra aparece comentado hasta la saciedad que el policía escribe, y es difícil no darse cuenta de la implicación del hecho literario, del comportamiento de que una obra se está escribiendo dentro de otra:

- “Parece que está usted pariendo un tercer libro” (*Morituri*, 73). (...)
- “O Abú Kalibs odia mi estilo, o bien no lee novela policiaca, porque no he sido nominado en su festival” (*Morituri*, 90). (...)
- “Su último libro me ha llamado la atención. Lo he leído dos veces” (*Doble blanco*, 161). (...)

- “Felizmente, su libro ha llegado hasta mis manos” (*Doble blanco*, 162). (...)
- “Acababa de leer mi libro. Quería felicitarme” (*Doble blanco*, 178). (...)
- “¿Sabía usted que estaba escribiendo un libro?” (*Doble blanco*, 220).

El libro termina produciendo unos efectos desastrosos en la novela, siendo la razón de su despido como policía. Tras un largo interrogatorio el autor sucumbe a la evidencia. La vida no hace regalos literarios:

- “¿Esto qué es, comisario? (...)
- Un libro, señor.
- ¿Llama usted libro a esta sustancia fecal? (...)
- ¿De verdad que se tiene usted por novelista, señor Llob?
- Señor...
- ¡Silencio!” (*El otoño de las quimeras*, 315).

Tras seis páginas llenas de tensión, como la que sospechamos que sintió el autor cuando tomó la decisión de publicar fuera y abandonar el país, llegamos a un punto especial de la obra, el momento en el que se descubre su nombre y su relación con el género femenino:

- “Así que ahora te llamas Yasmina Khadra. ¿En serio has adoptado ese seudónimo para seducir al tribunal del premio Femina y para despistar a tus enemigos?
- Es para rendir homenaje al valor de la mujer. Porque si hay alguien que los tiene de bronce en nuestro país es ella. Suelta una risotada y su cara se afea espantosamente.
- Sabes una cosa, Llob, te has liado sin saberlo con un travesti” (*El otoño de las quimeras*, 332).

Varias páginas más adelante el autor muere en un atentado. Es una muerte inesperada, que cierra las puertas a la continuación y a toda esperanza. La misma muerte en las circunstancias se va a producir al final de otras obras, como *El atentado*. La muerte se produce una vez que el héroe ha desenmascarado la trama y ha descargado su ira sobre los que ponen en jaque a la patria. El acto confirma que la amenaza latente desde la primera página del libro era real. Quizás sea también la mejor manera que el autor haya encontrado para quitarse del medio. Parece una condena muy real, que deja la última palabra (aparentemente) al integrismo, aunque quizás también sea un subterfugio del autor para burlar la censura en su país.

7. CANON Y RECEPCIÓN DE LA LITERATURA FEMENINA ARGELINA

Un asunto importante que hay que tener en cuenta a la hora de analizar la recepción de la literatura francófona femenina de Argelia es el de la adaptación al canon estético, pero ¿a qué canon nos referimos exactamente? ¿Al magrebí o de Argelia? ¿Al europeo de Francia o de cualquier otro país en el que se lea la obra? De él dependerán sin duda el éxito de la obra y su difusión en el territorio de recepción.

La obra publicada en Argelia responde al estilo de una época y a los intereses del público argelino. En los casos en los que una obra argelina se publica fuera de Argelia, pero para un público predominantemente argelino (hay casos que lo explican, por ejemplo, de censura), la literatura responde mayoritariamente al canon argelino. Si se publica fuera de Argelia, pongamos por caso en Francia, y el público destinatario no es tanto argelino como internacional, la obra se enfrenta a dos cánones: el primario (de Argelia) y el alternativo (francés o internacional). Es lo que sucede, por ejemplo, con Yasmina KHADRA, un autor consagrado a nivel internacional, que edita mayoritariamente en sellos editoriales franceses y del que se sospecha que siguió consejos de la editorial al publicar una trilogía sobre el terrorismo fuera del territorio argelino. El resultado en cuanto a la recepción puede sin duda generar confusión y resultar extraño para algunos de sus lectores, por ejemplo, el primario, argelino. La consagración del escritor o de la escritora en un determinado espacio, sea donde fuere, tiene consecuencias sobre la aceptación, duda o rechazo del público.

Uno de los aspectos que sirven a veces para medir el éxito o la aceptación del público son los premios literarios y distinciones: Albertine Sarrazin obtuvo el Premio Quatre Jurys (1966), Yasmina "Nina" BOURAOUI el Premio Livre Inter (1991), el Premio Renaudot (2005), la Orden de las Artes y las Letras de Francia como reconocimiento a su carrera (2018) y el Premio Anaïs Nin (2020); Assia DJEBAR fue Premio Maurice Maeterlinck (1995), Premio Neustadt (1996), Premio Marguerite de Yourcenar (1997), Premio de la Paz del Comercio Librero Alemán (2000), Premio Pablo Neruda (2005), y también sonó como candidata para el Premio Nobel de Literatura; Malika

MOKEDDEM obtuvo el Premio Littré (1990), Premio de primera novela Chambéry (1990), Premio de la Fundación argelina Nourredine Aba (1990), Premio Afrique Méditerranée Maghreb de la Asociación de Escritores en Lengua Francesa (1992), Premio Méditerranée (1994) y mención especial del jurado Femina (1994). Wassyla TAMZALI obtuvo el Premio Lifetime Achievement Award (1999) y el Premio Mediterráneo Cultura (2009). Fatima DAAS ha obtenido recientemente el Premio Les Inrockuptibles (2021) y vio su obra prima seleccionada por el diario *Le Monde* entre los mejores libros de 2020.

Sucede a veces que el país receptor o publicador se atribuye la pertenencia del autor o de la autora, lo vemos con Yasmina "Nina" BOURAOUI, a la que nos presentan muchas veces como francesa¹¹; Isabelle EBERHARDT, de la que se dice que fue exploradora y escritora suiza, que vivió y viajó por el Norte de África; Faïza GUÈNE, "joven novelista francesa, cuyos padres son de origen argelino"¹²; o Colette Anna GRÉGOIRE (Anna GRÉKI), que presentan como poeta argelina "de origen francés"¹³; aunque por supuesto todas ellas figuran en las antologías de la literatura argelina.

7.1. La traducción como adaptación al canon extranjero

Si hay una actividad que mide la aceptación del público extranjero y la adecuación al canon exterior esa es la traducción. Quitando a Yasmina KHADRA, de quien hablaremos más adelante, no son muchas las autoras que han logrado traspasar la frontera argelina, pongamos por caso la de la vecina España, y no por falta de calidad, sino por política editorial o falta de proyección exterior a otros mercados literarios. Debemos mencionar, no obstante, a escritoras como Assia DJEBAR, de la que hemos visto publicadas en español las siguientes obras: *La mujer sin sepultura* (*La Femme sans sépulture*, 2002), *Grande es la prisión* (*Vaste est la prison*, 1995), *Lejos de Medina* (*Loin de Médine*, 1991), *El amor, la fantasía* (*L'Amour, la fantaisie*, 1985), *El blanco de Argelia* (*Le Blanc de l'Algérie*, 1995), *Las noches de Estrasburgo* (*Les Nuits de Strasbourg*, 1997) y *Sombra sultana* (*Ombre sultane*, 1987). Aunque sus novelas más destacadas no se han traducido al árabe -razones políticas o estéticas habrá-, la fuerza de las traducciones al inglés le ha otorgado un gran éxito entre los lectores de Europa y de América del Norte. Isabelle EBERHARDT también ha tenido acogida en lengua española con obras antológicas editadas y reeditadas mucho tiempo después de fallecer (en 1904) como: *Yasmina y otras narraciones* (*Yasmina et autres nouvelles algériennes*, 1986), *Yasmina, Hacia los horizontes azules: Selección de textos*, *País de arena: Relatos argelinos* (*Au Pays des sables*, 1914), *Los diarios de una nómada apasionada* (*Amours nomades*, 2003). De Malika MOKEDDEM hemos visto en español: *Los hombres que caminan* (*Les Hommes qui marchent*, 1990), *El siglo de las langostas* (*Le Siècle des sauterelles*, 1992), *La prohibida* (*L'Interdite*, 1994), *Sueños y asesinos* (*Des rêves et des assassins*, 1995) y *El desconsuelo de los insumisos* (*La Transe des insoumis*, 2003). De Aicha LEMSINE nos ha llegado: *Bajo un cielo de mármol* (*Ciel de porphyre*, 1978), *Ordalías de voces, las mujeres árabes hablan* (*Ordalie des voix*, 1983) y *La crisálida* (*La Chrysalide*, 1976). En cuanto a Albertine SARRAZIN, hemos podido leer en español: *El astrágalo* (*L'Astragale*, 1965), *La fuga* (*La Cavale*, 1965) (adaptada al cine por Michel Mitrani en 1971) y *El atajo* (*La Traversière*, 1966). De Yasmina "Nina" BOURAOUI nos ha llegado *Tomboy* (*Garçon manqué*, 2000) y *Rehenes* (*Otages*, 2020). Faïza GUÈNE se dará a conocer en español con *Mañana será otro día* (*Kiffé kiffé demain*, 2004). Aïcha BOUABACI se anunciará con *La inmigración contada a mi nieto* (*Le Désordre humain conté à mon petit-fils*, 2002). Adriana LASSEL publicará *Cinco años con Cervantes* (*Cinq années avec Cervantès*, 2012). De Wassyla TAMZALI se ha traducido *Mi tierra argelina. Una mujer entre la revolución y la guerra civil* (*Une éducation algérienne: de la révolution à la décennie noire*, 2007), *Carta de una mujer indignada. Desde el Magreb a Europa* (*Une femme en colère*, 2009), *El burka como excusa* (*Burqa*, 2010). Fatima DAAS ha visto en 2021 publicada su novela *La hija pequeña* (*La Petite dernière*, 2020).

7.2. La traducción al español de Yasmina KHADRA

Salvo diez títulos que aún no han visto la luz en lengua española, el resto de las obras de Yasmina KHADRA han sido traducidas. Cuatro han sido los traductores hasta hoy, entre ellos Wenceslao-Carlos Lozano, el más prolijo, con hasta quince títulos traducidos: *El loco del bisturí* (*Le Dingue au bistouri*), *Morituri* (*Morituri*), *Doble blanco* (*Double blanc*), *El otoño de las quimeras* (*L'Automne des chimères*), *La parte del muerto* (*La Part du mort*), *El atentado* (*L'Attentat*),

¹¹ Cfr. https://es.wikipedia.org/wiki/Nina_Bouraoui [Fecha de consulta: 12/02/2022].

¹² Cfr. https://es.wikipedia.org/wiki/Isabelle_Eberhardt [Fecha de consulta: 12/02/2022].

¹³ Cfr. https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Gréki [Fecha de consulta: 12/02/2022].

Las sirenas de Bagdad (Les Sirènes de Bagdad), *Lo que el día debe a la noche (Ce que le jour doit à la nuit)*, *El olimpo de los desdichados (L'Olympe des infortunés)*, *La ecuación de la vida (L'Équation africaine)*, *Los ángeles mueren por nuestras heridas (Les Anges meurent de nos blessures)*, *A qué esperan los monos (Qu'attendent les singes, 2014)*, *La última noche del Rais (La Dernière nuit du Raïs)*, *Dios no vive en La Habana (Dieu n'habite pas La Havane)*, *Khalil (Khalil)*, *La deshonra de Sarah Ikker (L'Outrage fait à Sarah Ikker)*. Le sigue Santiago Martín Bermúdez, con tres: *Los corderos del Señor (Les agneaux du seigneur)*, *Lo que sueñan los lobos (À qui rêvent les loups)*, *El escritor (L'Écrivain)*. María Teresa Gallego Urrutia con una: *Las golondrinas de Kabul (Les Hirondelles de Kaboul)*, y Antonio Lozano, con una: *La prima K (Cousine K)*.

Al día de la fecha quedan aún por traducir las siguientes obras: *Houria* (1984), *La Fille du pont* (1985), *El Kahira* (1986), *De l'autre côté de la ville* (1988), *Le Privilège du phénix* (1989), *La Foire des enfoirés* (1993), *L'Imposture des mots* (2002), *La Longue nuit d'un repentí* (2010), *Les Chants cannibales* (2012) y *Algérie* (2012).

Si tenemos en cuenta su comportamiento. Podemos destacar sobre todo la dificultad del traslado de las referencias culturales. Así, por ejemplo, en la traducción de Wenceslao Carlos Lozano de la *Trilogía de Argel* o *El atentado*, que son muy meritorias, en ocasiones hace concesiones a la lengua y cultura de destino, sobre todo cuando traslada alusiones religiosas o policiales [la cursiva es nuestra]:

“Da Achur no tiene fama de parlanchín, pero cuando da rienda suelta a sus estados de ánimo, le enmendaría la plana a un cura de pueblo.” (54)

“Es un hijo de madero. Dentro del convenio integrista, se merece el mismo destino que el padre. Han degollado a un montón de críos solo por tener en su familia a soldados o policías.” (59)

- “Persígnate y arrímate a mí.” (63)

- “No necesito darme la vuelta para pillarles persignándose” (312)

- “Tiene esa actitud de aquellos que pasan del Mesías” (83)

8. A MODO DE CONCLUSIÓN

La literatura femenina en lengua francesa en Argelia participa de unas características propias, que por la experiencia histórica y su relación con la exmetrópoli la distinguen del conjunto del Magreb. Un tema recurrente, además de la condición femenina y de la lengua, es la patria.

Las diferentes autoras realizan una búsqueda de la propia identidad, bebiendo en el pozo de la infancia y de su cultura diversa, a través de un ejercicio de cámara oscura, yendo a sentir la patria como fuente de sufrimiento, y respondiendo con espíritu de revuelta, al tiempo que reivindican su papel femenino.

Yasmina KHADRA, que se sirve de un nombre femenino, aunque esconde una identidad masculina, participa de los mismos temas que las escritoras argelinas, consideradas ya mitos, y aquí reside su paradoja. Bebiendo del pozo de la infancia se revuelve contra su patria, presentándose como víctima propiciatoria en su ejercicio de escritura en abismo, al tiempo que reivindica el papel de la mujer.

La adaptación por parte de estas figuras al canon argelino o al internacional, y sobre todo la labor de traducción llevada cabo con su obra tienen consecuencias innegables para su reconocimiento dentro o fuera del país.

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEKKAT, Amina Azza (dir.) (2014). *Dictionnaire des écrivains algériens de langue française 1990-2010*. Argel: Chiab Editions.

CHEURFI, Achour (2007). *L'Anthologie Algérienne*. Argel: Casbah Editions.

CREMADES, Jacinta (2021). "Fatima Daas: Mi única forma de aceptar mis contradicciones es hacer bricolaje con ellas". *El Cultural*, suplemento de *El Mundo*, 5 de noviembre de 2021. Edición digital: <https://elcultural.com/fatima-daas-mi-unica-forma-de-aceptar-mis-contradicciones-es-hacer-bricolaje-con-ellas> [Fecha de consulta: 12/02/2022].

LASSEL, Adriana (2010). *Le Féminin des écrivaines*. Cergy-Pontoise: Université Cergy Pontoise.

MERDACI, Abellali (2010). *Auteurs Algériens de langue française de la période coloniale (1833-1962)*. *Dictionnaire biographique*. Argel: Chiab Editions.

KHADRA, Yasmina (2016). *Trilogía de Argel (Morituri, Doble blanco, El otoño de las quimeras)*. Traducción de Wenceslao-Carlos Lozano. Madrid: Alianza Editorial.

KHADRA, Yasmina (2007). *El atentado*. Traducción de Wenceslao-Carlos Lozano. Madrid: Alianza Editorial.

10. OBRAS DE YASMINA KHADRA POR ORDEN DE APARICIÓN EN LENGUA FRANCESA

Amen (a cuenta de autor, París, 1984); *Houria* (Argel, Enal, 1984); *La Fille du pont* (Argel, Enal, 1985); *El Kabira-celule de la mort* (Argel, Enal, 1986); *De l'autre côté de la ville* (París, L'Harmattan, 1988); *Le Privilège du phénix* (Argel, Enal, 1989); *Le Dingue au bistouri* (Argel, Laphomic, 1990, y París, Flammarion, 1999; J'ai lu, 2001. Adaptada en cómic por Mohamed Bouslah, Argel, Lazhari Labter, 2009); *La Foire des enfoirés* (Argel, Laphomic, 1993); *Morituri* (París, Baleine, 1997; Folio policier, 2002. Adaptada para el cine por Okacha Touita, 2007); *L'Automne des chimères* (París, Baleine, 1998; Folio policier, 2001); *Double blanc*, París, Baleine, 1998; Folio policier, 2000); *À quoi rêvent les loups* (París, Julliard, 1999; Pocket, 2000); *Les Agneaux du Seigneur* (París, Julliard, 1998; Pocket, 1999); *L'Écrivain* (París, Julliard, 2001; Pocket, 2004); *Les Hirondelles de Kaboul* (París, Julliard, 2002; Pocket, 2004; France Loisirs, 2003. Adaptada para el teatro en Francia, Turquía, Brasil y Ecuador); *Cousine K.* (París, Julliard, 2003; Pocket, 2004); *La Part du mort* (París, Julliard, 2004; Folio policier, 2005); *La Rose de Blida* (París, Après La lune, 2005; Argel, Sedia, 2007); *L'Attentat* (París, Julliard, 2005; Pocket, 2006; France Loisirs, 2006; Argel, Sedia, 2006. Adaptada para el cine por Zied Douéri, 2012. Adaptada para cómic en Glenat 2012); *Les Sirènes de Bagdad* (París, Julliard, 2006; Pocket, 2007; France Loisirs, 2007; Argel, Sedia, 2006); *Le Quatuor algérien: Moritouri, Double Blanc, L'Automne des chimères, La Part du mort* (París, Gallimard, Folio policier, 2008); *Ce que le jour doit à la nuit* (París, Julliard, 2008; Pocket, 2009; France Loisirs, 2009; Argel, Sedia, 2008. Adaptada para el cine por Alexandre Arcady, 2012); *La Longue nuit d'un repentí* (París, du Moteur, 2010, obra colectiva con Nicolas d'Estienne d'Orves, Sophie Adriansen, Mercedes Deambrosis, David Foenkinos. *L'Olympe des infortunes*, París, Julliard, 2010; Pocket, 2011; Constantine Media Plus, 2010); *Les Chants cannibales* (Argel, Casbah, 2012. Algérie, Michel Lafont, Beau-Livre en colaboración el fotógrafo Reza, 2012); *Les Anges meurent de nos blessures* (París, Julliard, 2013; Constantine, Media Plus, 2013); *Qu'attendent les singes*, Julliard, 2014, París; Casbah, 2014, Alger; *La Dernière nuit du Raïs*, Julliard, 2015; *Dieu n'habite pas La Havane*, Julliard, 2016; *Ce que le mirage doit à l'oasis*, Yasmina Khadra et Lassaâd Metoui, et Flammarion, novembre 2017; *Khalil*, Éditions Casbah et Julliard, 2018; *L'Outrage fait à Sarah Ikker*, Éditions Casbah, 2019, Éditions Julliard, 2019; *Le Sel de tous les oublis*, Julliard, 2020, Casbah Éditions, 2020); *Pour l'amour d'Elena*, Michel Barrault, 2021.

11. OBRAS DE YASMINA KHADRA POR ORDEN DE APARICIÓN EN LENGUA ESPAÑOLA

Houria (1984); *La Fille du pont* (1985); *El Kabira* (1986); *De l'autre côté de la ville* (1988); *Le Privilège du phénix* (1989); *El loco del bisturí* (*Le Dingue au bistouri*, 1990), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Granada: Esdrújula Ediciones, 2015); *La Foire des enfoirés* (1993); *Morituri* (*Morituri*, 1997), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Granada: Zoela Ediciones, 2001); *Los corderos del Señor* (*Les Agneaux du seigneur*, 1998), trad. Santiago Martín Bermúdez (Madrid: Alianza Editorial, 2002); *Doble blanco* (*Double blanc*, 1998), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Granada: Zoela, 2001); *El otoño de las quimeras* (*L'Automne des chimères*, 1998), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Granada: Zoela, 2001); *Lo que sueñan los lobos* (*À qui rêvent les loups*, 1999), trad. Santiago Martín Bermúdez (Madrid: Alianza, 2000); *El escritor* (*L'Écrivain*, 2001), trad. Santiago Martín Bermúdez (Madrid: Alianza, 2000); *L'Imposture des mots* (2002); *Las golondrinas de Kabul* (*Les Hirondelles de Kaboul*, 2002), trad. María Teresa Gallego Urrutia (Madrid: Alianza, 2003); *La prima K* (*Cousine K*, 2003), trad. Antonio Lozano (Granada: Zoela, 2003); *La parte del muerto* (*La Part du mort*, 2004), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Madrid: Alianza, 2005); *El atentado* (*L'Attentat*, 2005), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Madrid: Alianza, 2006); *Las sirenas de Bagdad* (*Les Sirènes de Bagdad*, 2006), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Madrid: Alianza, 2008); *Lo que el día debe a la noche* (*Ce que le jour doit à la nuit*, 2008), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Barcelona: Ediciones Destino, 2009); *El olimpo de los desdichados* (*L'Olympe des infortunes*, 2010), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Barcelona: Destino, 2016); *La ecuación de la vida* (*L'Équation africaine*, 2011), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Barcelona: Destino, 2012); *Los ángeles mueren por nuestras heridas* (*Les Anges meurent de nos blessures*, 2013), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Barcelona: Destino, 2013); *A qué esperan los monos* (*Qu'attendent les singes*, 2014), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Madrid: Alianza, 2014); *La última noche del Raïs* (*La Dernière Nuit du Raïs*, 2015), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Madrid: Alianza, 2015); *Dios no vive*

en La Habana (*Dieu n'habite pas La Havane*, 2016), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Madrid: Alianza, 2017); *Khalil* (*Khalil*, 2018), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Madrid: Alianza, 2018); *La deshonra de Sarah Ikker* (*L'Outrage fait à Sarah Ikker*, 2019), trad. Wenceslao-Carlos Lozano (Madrid: Alianza, 2020).

MUJERES Y DESTERRITORIALIZACIÓN EN LA NOVELA *MA PART DE GAULOIS* DE MAGYD CHERFI

Christophe Rabiet

Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

Ma Part de Gaulois (2016) es una novela autobiográfica de Magyd Cherfi en la que narra su infancia en los *quartiers nord*¹ de la ciudad francesa de Toulouse. La historia se inicia en la adolescencia de Magyd y sus amigos en la década de los setenta, cuando tienen unos diez años. El autor recuerda su vida en la *cit  *², un lugar donde solo viven familias procedentes de la inmigración magrebí, la mayoría de Argelia. Los padres de los adolescentes son inmigrantes de primera generación, es decir, argelinos que se exiliaron a Francia; sus hijos, inmigrantes de segunda generación, nacidos en Francia.

En la novela, se distinguen principalmente dos grupos femeninos: por un lado, la madre de Magyd, que representa a parte de las madres extranjeras de la *cit  *; y, por otro, Bija, el símbolo de muchas de las adolescentes francesas de origen magrebí del mismo lugar. Los personajes objeto del presente análisis, ya sean masculinos o femeninos, est  n establecidos en /el mismo lugar: la *cit  *. De acuerdo con la distinción entre espacio y lugar que establece de Certeau (1980: 172-173), la *cit  * constituye el lugar estable, fijo, que se convierte en *espacio practicado* cuanto se contempla desde su naturaleza dinámica. En este sentido, el espacio practicado, caracterizado por las relaciones de violencia (física y moral) y de discriminación por sexo, determina el comportamiento de los personajes. La madre de Magyd y Bija, si quieren evolucionar desde su condición de mujeres, deben modificar su papel dentro del espacio practicado, lo que puede conllevar un cambio de lugar. Dicha evolución a través de la variación espacial y del lugar sigue el esquema de *desterritorialización* establecido por Deleuze y Guattari (1972; 1980; 1991).

2. EL CONCEPTO DE *DESTERRITORIALIZACIÓN* SEGÚN DELEUZE-GUATTARI

El concepto de *desterritorialización*³ forma parte de una estructura tripartita elaborada por Gilles Deleuze y Felix Guattari, principalmente en una trilogía de obras: *Capitalisme et schizophr  nie: Anti-C  dipe* (1972), *Mille Plateaux* (1980), y *Qu'est-ce que la philosophie?* (1980). La primera etapa de dicha estructura es la *territorialidad*, que los autores definen como el territorio de partida, caracterizado por fronteras, ya sean administrativas, animales o identitarias (1991: 66). Añaden que puede tratarse de un lugar espacial, un espacio identitario, del pensamiento o de signos (1991: 66). Asimismo, está marcado por los individuos que lo ocupan y se lo apropian a través de signos específicos (Sibertin-Blanc, 2010: 234). Cualquier movimiento, organización o relación se establece inicialmente dentro de la territorialidad: "Tout agencement est d'abord territorial" (Deleuze, Guattari, 1980: 629).

Cuando la territorialidad inicial ofrece una situación insatisfactoria al individuo, este tiene la posibilidad de abandonarla para buscar otra mejor. Este proceso corresponde a la segunda etapa: la *desterritorialización*. Deleuze y Guattari explican lo siguiente: "Se d  territorialiser, c'est quitter une habitude, une s  d  n  rit  . Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis" (1972: 162). Deleuze (2007: 43) simboliza el dinamismo de dicho proceso por la *línea de fuga*, que Reberendo (2010) define como la imagen de la totalidad del movimiento para la escapatoria del individuo dentro del proceso de *desterritorialización*. La *desterritorialización* es múltiple en tanto que existen varios casos, aunque los principales sean dos.

En primer lugar, existe el caso de *desterritorialización absoluta*, que permite al individuo acceder a una nueva tierra (Reberendo: 2010). La línea de fuga correlativa está segmentada en etapas positivas, aunque no exentas de obstáculos que podrían poner en peligro dicho proceso. El segundo caso se produce cuando la línea de fuga sufre catástrofes que impiden que el individuo acceda al nuevo lugar: se trata de la *desterritorialización relativa*. Dicho proceso acarrea la

¹ Los "quartiers nord" son una serie de barrios populares en la zona norte de Toulouse.

² Se ha privilegiado mantener *cit  * para conservar todos los matices culturales que expresa este término francés. El término español correspondiente sería "barrio marginal de la periferia".

³ Los términos relativos a la estructura tripartita est  n en cursiva la primera vez que se refieren. En sus siguientes apariciones aparecen en tipografía normal.

vuelta parcial a la territorialidad de partida. Es considerada parcial, ya que el proceso de desterritorialización, por muy incompleto que sea, y aunque haya sufrido un fracaso (línea de fuga interrumpida), conlleva un aprendizaje y una evolución del individuo. En consecuencia, la persona vuelve al territorio de partida, que ya no considera como tal, con su nueva condición y percepción. Dicho de otro modo, el espacio practicado inicial no ha cambiado, pero el comportamiento del individuo y su visión sí. La persona, mediante su evolución, habrá experimentado cierta independencia y liberación con respecto al espacio practicado inicial. Por lo tanto, cualquier caso de desterritorialización, ya sea absoluta o relativa, acarrea inexorablemente una *reterritorialización* (Aron, 2016: 6). Dicha evolución, que acompaña a la desterritorialización, corresponde al proceso de *devenir* (Deleuze y Guattari, 1972: 8). Aunque Deleuze y Guattari lo conciben como un cambio drástico, François Zourabichvili matiza el concepto de *devenir* al señalar lo siguiente: “On n’abandonne pas ce qu’on est pour devenir autre chose (imitation, identification), mais une autre façon de vivre, penser et sentir hante ou s’enveloppe dans la nôtre et la fait fuir” (2003: 30). Dicho matiz parece adecuarse mejor a la presente novela puesto que, ya sea a través de líneas de fuga absolutas o relativas, todos los personajes analizados experimentan una evolución diferente. Ambos casos de desterritorialización -absoluta y relativa- ponen de manifiesto su carácter dinámico, un proceso que “nunca es simple, siempre es múltiple y compuesto” (Reberendo: 2010).

La reterritorialización conforma la tercera y última etapa de la estructura tripartita de Deleuze y Guattari. Por un lado, puede ser una *reterritorialización absoluta* cuando el individuo se adapta a un nuevo territorio. Se trata, pues, del proceso consecuente a la desterritorialización absoluta y es la culminación de la línea de fuga absoluta. El individuo se apropia de esa nueva territorialidad, y cierra exitosamente el proceso de desterritorialización. Por otro lado, existe la posibilidad de una *reterritorialización relativa* cuando se efectúa un retorno parcial a la territorialidad de partida, como consecuencia de la desterritorialización relativa. La estructura tripartita –territorialidad, desterritorialización y reterritorialización– tiene un carácter universal⁴, pues se aplica a cualquier situación que implique un cambio de espacio practicado y/o de lugar, según la definición de Certeau (1980).

3. LOS TRES ESPACIOS DE LA FICCIÓN

El primer lugar destacable es la *cité*, y se corresponde con la territorialidad de partida de los personajes que la habitan. Michel de Certeau define el lugar de la manera siguiente:

[Un] ordre (quel qu’il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S’y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d’être à la même place. La loi du «propre» y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit «propre» et distinct qu’il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité (1980: 172-173).

La *cité*, como lugar fijo y concreto, se divide en dos subterritorios, cada uno de ellos practicado por un colectivo de personajes. El primero es el hogar de cada familia, un subterritorio interior que parece simbolizar el universo femenino, pues la madre de Magyd solo aparece en dicho lugar, como se verá a continuación. El segundo subterritorio, exterior en este caso, es la calle Raphaël, cuyos representantes son los tres matones -Mounir, Saïd y Fred le Gitan- que siembran el terror y no dudan en insultar y agredir a los habitantes. Es un espacio conflictivo donde reina una crisis de identidad general que se manifiesta en comportamientos neuróticos, casi esquizofrénicos (Cherfi, 2016: 193). La *cité* en su conjunto, aparte de ser un lugar aislado, constituye un espacio cerrado y opresor, donde se ejerce una influencia negativa sobre los personajes que lo practican. Dicha situación acarrea una profunda aversión hacia cualquier influencia gala procedente del exterior y convierte la *cité* en un espacio de odio y de hostilidad, donde no llegan los valores de la democracia (Amelia Valcárcel⁵, 2004: 10).

⁴ El carácter universal recuerda al concepto de *Monomito* de Joseph Campbell (2017), el patrón universal de las aventuras del héroe. Algunas de las tres etapas y subdivisiones correlativas del *Monomito* podrían articularse, de alguna manera, con la estructura tripartita de Deleuze, y formar etapas de otra estructura universal, igualmente aplicable a la novela objeto de estudio del presente artículo. A modo de ejemplo, Campbell (2017) señala una situación inicial común, la partida, que se materializa en *la llamada de la aventura*, en la que el protagonista sufre una vida insatisfactoria que quiere aniquilar y suplantar por otra, más auténtica. Dicha primera etapa corresponde al proceso de desterritorialización, es decir, cuando el protagonista emprende su partida, tras abandonar su territorio inicial.

⁵ Se trata del prólogo a la edición española del libro *Ni putes Ni soumises* de Fadéla Amara (2004). En este trabajo, se cita la sexta edición española (2018).

El segundo lugar es la sala de teatro, ubicada dentro de la *cit *. Se trata de otro subterritorio interior, que actúa como un espacio-refugio para algunos personajes víctimas en la *cit * que encuentran en el teatro una vía de escape. Se trata principalmente los adolescentes del grupo de teatro y del apoyo escolar: Magyd, Momo, Samir, Bija, H l ne y Agn s.

El tercer lugar, la ciudad de Toulouse se opone al espacio cerrado de la *cit *. Referido como el mundo *gaulois*, Toulouse simboliza el territorio nacional, y encarna los valores franceses de igualdad de los derechos rechazados por una parte de los personajes de la *cit * (Cherfi, 2016: 42). Sin embargo, algunos personajes con deseo de desterritorialización, aunque se muestren reacios a dicho espacio abierto, quieren pertenecerle de alguna manera, como es el caso de Magyd.

Los espacios frecuentados mantienen entre ellos relaciones excluyentes, al igual que sucede entre ciertos colectivos de personajes, aunque la presencia de personajes transversales como Magyd, H l ne y Agn s, que pertenecen a todos ellos o, por lo menos, pueden llegar a ocupar los tres espacios, sirve de punto de unión y demuestra que, al fin y al cabo, no son espacios totalmente estancos. Los personajes femeninos de la *cit * sufren particularmente en este microcosmos represor, y si quieren intentar liberarse de la condición de inferioridad que su género les impone, necesitan experimentar un proceso de desterritorialización que las lleve a una reterritorialización más próspera para ellas. Sin embargo, esa última etapa no está garantizada, y cuando se emprende el proceso de desterritorialización tampoco se puede prever el grado de satisfacción que ofrecerá la reterritorialización. De esta forma, esta última etapa puede resultar tan injusta como la territorialidad de partida y, hasta que no llegue y se adapte a ella, el personaje no puede saber si es acogedora o no.

4. LA FIGURA DE LA MADRE

4.1. Una mujer como las demás

El narrador relata que la madre de Magyd se casó a la fuerza a los catorce años y fue obligada a abandonar su montaña natal de Argelia para reunirse con su marido en Francia. All , se siente desamparada al sentirse menos de lo que ya era (Cherfi, 2016: 47), una emigrante que ni siquiera habla francés. El matrimonio cabile o funda una familia de acuerdo con las costumbres árabe-musulmanas tradicionales, en los *quartiers nord* de Toulouse, un enclave aislado del resto de la vida francesa, en la que se agrupan otras familias de inmigrantes como ellos. La madre aparece siempre dentro de casa, en los roles tradicionales de ama de casa, esposa y madre, sin poder renunciar a ellos: “Tr s vite, elle avait pleur  de se retrouver moins que ce qu’elle n’était déjà, une étrangère sans langue, sans mots et sans parole” (Cherfi, 2016: 47). Aunque le hubiera gustado tener menos hijos para dedicarse más tiempo a sí misma, las tradiciones le imponen ser madre ante todo (*Th  ou café*, minuto 7). La vida de la madre de Magyd se corresponde con el esquema de vida tradicional que describe Amara al hablar de su propia familia:

Mi padre tenía una idea bastante sencilla del lugar que le correspondía a cada cual: qué duda cabía de que hombres y mujeres eran iguales ante la ley, pero los hombres fuera de casa y las mujeres dentro de ella. Esa era su concepción del mundo heredada de su educación cabilea. Una visión muy habitual entre los trabajadores inmigrantes. [...]. Los padres cabileos como él venían de una sociedad patriarcal y machista en la que los hombres tenían la obligación de atender a las necesidades de sus esposas. En cuanto a estas, tenían que quedarse en casa para educar a su prole. Es decir que había una especie de reparto del territorio en la pareja: el hombre se ocupaba de las necesidades económicas de la familia trabajando fuera de casa y la mujer se quedaba en el hogar ocupándose de los niños y administrando todo el ámbito doméstico. Las mujeres no salían nunca excepto para hacer la compra que ir a buscar a sus retoños al colegio. Las niñas tenían que seguir su modelo (Amara, 2018: 28-29).

Cherfi esboza las condiciones de algunas mujeres de la *cit * como un calvario, insistiendo en la violencia conyugal de algunos maridos sobre su mujer (2016: 110), cuyo mayor ejemplo es la madre de Bija:

[...] sa mère cogn e jusque dans la rue par son mari et qui passait son temps à l’excuser. En quelque sorte une victime avocate de son bourreau, schéma classique, et nous, pris entre deux feux, devons taire le scandale, toujours taire l’inacceptable, ça nous flingua t. Que faire? [...] Dans la cité, les cas étaient légion et nous avons pris le pli, simplement pris le pli, attendant de pied ferme des jours meilleurs » (Cherfi, 2016 : 121).

Las condiciones de vida de las mujeres descritas por Cherfi se corresponden a la situación expuesta por Fadela Amara:

Más allá del desempleo que afecta más duramente a los jóvenes de las barriadas obreras, de la pobreza que padecen las familias, cualquiera que sea su origen, de la exclusión cultural y política que margina a sus habitantes, de las discriminaciones de las que diariamente son víctimas los jóvenes procedentes de la inmigración, de las formas de violencia que se dan en las en los barrios abandonados a su suerte, los suburbios están viviendo una lenta degradación social, una lenta deriva hacia el gueto, que ya se ha cobrado sus primeras víctimas: las chicas. [...] Toda una serie de humillaciones y de obligaciones socavan ya la vida diaria de estas mujeres (Amara, 2018: 22-23).

4.2. Una madre diferente

La madre, sin embargo, parece distinguirse de las demás mujeres por su intransigencia hacia la educación académica de sus hijos. Da mucha importancia a su escolaridad y los anima a que sean instruidos para adquirir un buen estatus profesional (Cherfi, 2016: 163). A diferencia de otras madres desamparadas que abandonan a sus hijos a su suerte por las calles de la *cit *, ella transmite a Magyd el valor de estudiar, para preservarlo de la delincuencia y del fracaso escolar. Incluso se opone a que abandone los estudios por el fútbol, como suelen hacerlo la mayoría de los jóvenes de su edad:

Il n'y a rien de plus stupide que de courir derrière une balle qu'il faut domestiquer avec ses pieds. Un ballon,  a ramène l'intelligence au plus bas du corps dans ce qu'il a de plus laid, les pieds. C'est avec sa tête qu'on devient un homme, on la remplit d'abord et la vie mon fils t'apparaîtra comme du miel. Mon fils, ce n'est pas bien de se servir de ses pieds (Cherfi, 2016: 14).

Cuando Magyd tiene 13 a os, su madre elabora un dossier médico para impedir que curse la formación profesional como la mayoría de los jóvenes de la *cit * (Cherfi, 2016: 40). Ella es consciente de las capacidades intelectuales de su hijo y prefiere que siga estudiando una carrera general en el instituto para sacarse un título, una trayectoria poco frecuente según Cyprien Avenel al señalar que, en la década de los noventa, un 39% de estos jóvenes no sacan ningún título al terminar los estudios (2009:37). Además, se las ingenia para que su hijo pueda estudiar el *baccalaur at*⁶ en buenas condiciones: no duda en desalojar a sus otros hijos para dejarle un espacio de trabajo en casa (Cherfi, 2016: 169), y hasta vende sus joyas para financiarle clases particulares (Cherfi, 2016: 84). Así, la madre forma parte de la categoría de familias argelinas inmigrantes de las *cit * que apoyan a sus hijos en sus estudios, de cara a su ascenso social, que Emmanuelle Santelli define de la manera siguiente: “[...] l’effort de la famille s’est concentró sur l’ cole, sur l’acc s aux dipl mes. Ils ont donc bénéficié d’un soutien de leur famille avant leur parcours professionnel” (Santelli, 2002).

Se desmarca también de las demás madres al exhibir los boletines de notas de Magyd por el barrio, porque está orgullosa de su hijo y presume de la educación que le ha dado. Del mismo modo, será la primera madre de la *cit * en tener un hijo que apruebe el bachiller y, durante la fiesta de graduación organizada en casa, le pide que se deje ver para que las demás madres le tengan envidia y se pongan celosas: “Montre-toi, imb cile, je veux qu’elles en pleurent des larmes de semoule” (Cherfi, 2016: 243). Esta celebración constituye el paroxismo de la individualización de la madre, y su momento de gloria: “je voulais que ce spectacle dure, que maman profite d’un moment de gloire qui était le sien, moi j’avais depuis mes années de lycée relativis  l’int r t d’un tel dipl me” (Cherfi, 2016: 212).

El excesivo control materno modela el comportamiento de Magyd, que se queja de haber sido demasiado mimado, y haberse convertido en un ni o bien educado y aborrecido por los demás: “dans les cités  a ramollit l’ me, ça vous fait poli, po te et merdeux, détesté de la bande” (Cherfi, 2016: 13). Seg n Magyd, esta sobreprotecci n materna lo ha transformado profundamente: “J’ai fini mou et docile à l’injonction d’apprendre. Elle [sa mère] a écarté tant d’obstacles que j’ai c d  à l’évidence du droit chemin. Je suis entró dans ses ordres et dans le rang, mais bizarre, en intégrer un c’était quitter l’autre. Celui de mes copains manouches qui conjuguai nt tout   la première personne du pluriel” (Cherfi, 2016: 25).

Por otro lado, la madre aparece como un personaje subversivo porque es la única mujer que no atiza la relación dicotómica entre los habitantes de la *cit * referidos como las víctimas frente a los galos del mundo exterior, presentados

⁶ Por las mismas razones que *cit *, conservamos el término *baccalaur at*, que aparece también en el texto como *bac*. Es el examen que se realiza a finales del último curso de la educación secundaria (curso de *terminale*, equivalente al segundo curso de bachillerato) y constituye el prerrequisito para poder ingresar en estudios superiores. El equivalente español es la *selectividad*.

como los verdugos. Ella está al margen de esta polarización que vertebra toda la obra. Ninguna intervención suya manifiesta odio o aversión hacia los franceses referidos como *los galos*. Es más, su actitud parece ir en la dirección contraria, pues quiere que su hijo sea un hombre diferente y no uno más. Ella no quiere que su hijo forme parte de este antagonismo social y es consciente de que la educación que le inculcada, se refleja en su comportamiento ejemplar, así como en sus éxitos escolares, y permitirá a Magyd experimentar una desterritorialización absoluta. La única hostilidad, que en realidad es un temor personal, aparece cuando François Mitterrand gana las elecciones presidenciales de 1981: el pánico cunde entre los argelinos adultos que se sienten amenazados por su posible expulsión al acordarse del pasado de dicho político, cuando el entonces ministro de la Justicia durante la guerra de Argelia se negó a indultar a algunos miembros del FLN (*Front de Libération Nationale*⁷) condenados a muerte (Cherfi, 2016: 60).

En definitiva, la madre participa en la evolución de su hijo, y hasta se puede considerar que, sin su actuación, Magyd no habría conocido dicho destino. Por lo tanto, la madre podría corresponderse con lo que señala Carbellada en la novela naturalista como la mirada de un individuo diferente que propone las formas de resolución del problema (2011: 2). La forma elegida por la madre es claramente la educación inculcada a su hijo, decisiva para su destino.

4.3. Escapar a un destino convencional

A pesar de esta relativa transgresión, la madre siempre aparece dentro del hogar asumiendo los roles femeninos impuestos por el peso de la tradición. Su única aparición fuera de casa se produce cuando Magyd vuelve a la *cit * con el título de bachillerato: el hijo aparece como el hombre providencial ilustrado, regresa entre las aclamaciones de los habitantes, mientras lo espera la madre, erguida y orgullosa, al final de la calle Rapha l, con todas las miradas de los vecinos puestas en ella. Se trata de una teatralización cuyo objetivo es glorificar a ambos personajes, como si fuera un momento culminante en su existencia, un punto de no retorno con respecto a su condición anterior: la madre, al salir del hogar, emprender  simbólicamente su propia emancipación gracias al éxito de su hijo (Cherfi, 2016: 211), y abandonar  la territorialidad de partida. Sin embargo, ella es consciente de que su evolución está sujeta al triunfo de su hijo y no a su actuación propia. Por eso lo apost  todo por Magyd, pues veía en él la posibilidad de una relativa evolución personal. Cuando nació su hijo, ella lo consideró desde el principio como el hijo elegido, que llegó a su vida cuando ella estaba preparada para intentar evolucionar:

Elle m'avait choisi moi parce qu'elle était prête. J'étais simplement arrivé à l'heure du rendez-vous, pas une minute avant ni une après. Ce n'était pas une coquetterie. [...] Elle ne m'avait pas sélectionné au gré des humeurs ou en fonction de la largeur du crâne. Juste, j'avais débarqué au moment de la synthèse. Après qu'elle eut réuni une Somme incalculable d'additions qui ouvraient à de possibles conquêtes. J'arrivais au moment propice. Les femmes ont leur moment, des moments musclés, elles se sentent prêtes ce jour-là et pas un autre. Elles se sentent disponibles à des résolutions vitales. Des fois jamais (Cherfi, 2016: 236-237).

De la misma manera que la madre intenta ayudar a su hijo labr ndole un futuro distinto, Magyd participa en la evolución de su madre, aunque sin saber realmente cómo ayudarla:

Bien sûr je sentais dans mon ventre qu'il s'agissait de sauver ma mère, mais la sauver de quoi au juste ? C'était flou. Elle-même ne me dessinait rien de précis. Ne savait pas ce qu'elle attendait d'elle, ni ce qu'elle attendait de moi. Juste l'idée d'une frustration qui lui bouffait les tripes. Elle ignorait ce qu'elle était en droit d'exiger des autorités pédagogues ou r pressives (Cherfi, 2016 : 29).

Sin embargo, Magyd es consciente de que el intento de emancipación de su madre está perdido de antemano, y que la única lucha posible es la suya. La madre tampoco está realmente convencida de la viabilidad de su propia emancipación a través de la de su hijo. Cuando Magyd le advierte que corre el riesgo de eclipsarla y convertirse en su peor enemigo, ella, consciente de su propio destino desde el principio, le responde: «sois mon ennemi, mais sois» (Cherfi, 2016: 29). En definitiva, ella no busca cambiar el punto de ruptura de su línea de fuga, sino que se conforma con el triunfo de su hijo, al que ella ha contribuido. La madre solo quiere romper la tradición para que su hijo tenga un destino diferente, y es consciente de que, en el fondo, ella no podrá emanciparse. Como mujer musulmana casada, sometida a su marido y a su violencia (Cherfi, 2016: 87), no podrá liberarse del peso de las tradiciones, ni de la dominación masculina. En este sentido, Amara señala que los patrones sociales establecidos en este colectivo de individuos están muy arraigados, y no pueden cambiar fácilmente, como lo ilustra con la posibilidad de la mujer de

⁷ Creada en 1954, esta agrupación de movimientos nacionalistas argelinos dirigió una lucha armada (Ejército de Liberación Nacional) contra el imperio colonial francés para obtener la independencia de Argelia.

trabajar fuera del hogar: “Mi padre jamás habría consentido que su mujer trabajara, lo habría sentido como una incapacidad personal para mantener a su familia, un cuestionamiento de su lugar como cabeza de familia. Y además estaba el ‘qué dirán’, la mirada de los demás, el ‘tribunal social’” (Cherfi, 2018: 29).

El intento de emancipación femenina está condenado al fracaso ya que, por mucho que busque glorificarse a través del triunfo de su hijo -un triunfo relativo, un simple *bac* según Magyd-, ella permanecerá a la sombra de un hombre. En este sentido, el hijo perpetúa el modelo machista existente, que se traduce en la novela por una inversión de la situación: cuando está a punto de graduarse en el instituto, Magyd cambia de actitud, pasa de ser el hijo dócil y cumplidor al hijo que empieza a ejercer su autoridad sobre su madre. Concretamente, Magyd aprovecha la situación que le confiere potestad -estudiar el *bac*- para manipular a su madre porque él sabe que ahora tiene control sobre ella:

C'était ainsi comme un jeu d'échecs, je la lui jouais chantage au bac, elle fulminait. [...] Ça sonnait comme l'heure des vengeance et j'étais décidé à lui faire payer le prix de tous les matches de foot qui m'étaient passés sous le nez, toutes les sorties à la plage, toutes les filles qui me disaient "dommage, tchao !". Tous les plaisirs qui m'avaient été longtemps interdits. Consciente de la partie d'échecs qui se jouait, elle acceptait de perdre par avance et rangeait ses griffes. Moi, j'abusais et m'entendais au fond de ma calotte crânienne ; "échech et mat, la vieille !" Des fois des: "Prends ça dans ta gueule" (Cherfi, 2016: 168-169).

En definitiva, los papeles de la madre y de Magyd se invierten, ya que si bien la madre, con la autoridad y legitimidad que le confiere su papel de madre sobre la educación de su hijo, lo obligaba a estudiar y le prohibía ciertas actividades, su hijo, cuando se libera de dicha dominación gracias al pretexto del bachillerato, empieza a ejercer su dominación incipiente sobre su madre, y esta se vuelve más dócil con él. Dicha dominación se manifiesta de forma infantil, teñida de chantaje y venganza, propia de un adolescente que no quiere hacerle daño a su madre sino afirmar su superioridad naciente sobre ella. Sin embargo, la madre parece fomentar dicha nueva dominación masculina sobre ella al decirle a su hijo que ella quiere ser su esclava: “Si tu as le bac, je serai ton esclave, tu pourras tout me demander” (Cherfi, 2016: 205). Parece que cuando ve la posibilidad de evolucionar gracias a su hijo, le indica que desea ser su esclava, como si su cambio personal fuera posible solo a través de la autoridad de un hombre.

En definitiva, el comportamiento de la madre está determinado por su entorno, y recuerda a los personajes de las novelas naturalistas, que Carbellada define como individuos sin libertad, determinados por el entorno y contenidos por ataduras (2011: 2). De todas las formas de resolución del problema a partir de grandes transformaciones individuales señaladas por Carbellada (2011: 2), ninguna se ajusta a la situación de la madre. Ella es víctima del fatalismo y no puede cambiar la territorialidad de partida que ve reforzada la dominación masculina por el fracaso de su intento de emancipación. De hecho, la madre no se emancipa, sino que evoluciona dentro de los límites de los roles establecidos por dicha territorialidad de partida. Permite que su hijo acceda a una desterritorialización absoluta: después de la obtención del bachillerato, y gracias a la parte gala que ha ido desarrollando, abandona la *cit * para emprender una gira musical junto con unos amigos del instituto recién graduados. La reterritorialización absoluta le ofrece al protagonista una situación que supera sus expectativas, ya que se volvió el mismo y accedió a su codiciada parte gala:

On est montés un matin dans une estafette, je n'en suis plus jamais redescendu. Les tournées en entraînant d'autres, je n'ai plus jamais été le scribe du quartier, le poète des unes, l'écrivain public des autres, le lettré de ma mère ou le scribouillard de la plèbe. [...] je suis devenu «moi». [...] J'ai fait de mon fardeau des ailes, de mes blessures un bouclier, de mes f lures identitaires deux richesses dans lesquelles s'est engouffr e la seule id e qui vaille, l'universel. En devenant Magyd, j'ai juste r cup r  ma part de Gaulois (Cherfi, 2016: 258-259).

La madre, por su parte, accede a una reterritorialización relativa ya que no abandona la *cit * y tampoco vuelve a la territorialidad de partida ya que su devenir, en el sentido que le atribuye Deleuze, ha cambiado. En efecto, adopta otra manera de pensar y otro comportamiento porque ha tenido una experiencia que la distingue de los demás. El ascenso social que experimenta su hijo le ofrece inevitablemente a la madre la posibilidad de evolucionar también a nivel social, aunque siga en el mismo espacio practicado.

5. LAS ADOLESCENTES

5.1. Las adolescentes y su territorialidad de partida

Gran parte de la inmigración de segunda generación, nacida en Francia, vive en la *cit *. Esta juventud es, por tanto, ciudadana francesa, aunque exhiba sus raíces  rabes y su religión musulmana, una mezcla, como lo señala el

autor, que le genera un conflicto de identidad sin precedentes. Como señalan Bancel, Blanchard y Lemaire (2005), dicha generación sufre una crisis de identidad múltiple, pues busca una identidad individual, y otra colectiva, que le permita tener una identidad nacional. Este grupo de adolescentes es de nacionalidad francesa, aunque no se sienta realmente francés. La mayoría rechaza una parte de esa identidad, que considera su enemiga al reivindicar sus orígenes magrebíes, que tampoco asume completamente. Está atrapado entre dos identidades, lo que le genera muchos conflictos interiores, como señala Magyd: “Est-ce qu’on était si peu Français? On parlait des Français comme les Français parlent des Martiens... [...] On se prétendait français mais on disait ‘eux’. [...] Mais est-ce qu’on est pas nous de putains de Français?” (Cherfi, 2016: 127). El momento culminante de dicha crisis se produce cuando los adolescentes acuden a la audición de Momo y Bija en el teatro del centro de Toulouse y Magyd se pone a reflexionar sobre su sentimiento de pertenencia a dicho lugar: “Chez nous, chez vous, barbouillés du cerveau et jusqu’à aujourd’hui dans quel “nous” est-ce que je m’intègre moi, et à quel ‘vous’ j’appartiens? Où m’inclure, où m’exclure? Ai-je donné mon accord pour appartenir à l’un ou à l’autre?” (Cherfi, 2016: 181). Esa crisis de identidad, alimentada por el peso de la religión y las cortapisas de las tradiciones culturales, también provoca violencia, tanto física como psicológica, de unos jóvenes de la *cité* que la ejercen sobre ciertos y ciertas adolescentes. Mounir representa el mejor ejemplo de la encarnaci n de dicha violencia. Es un personaje lleno de odio, que rechaza sus propias identidades: “je m’en bats les couilles de l’Algérie, moi! [...] Tu vois, moi, les Français je peux pas les dicave (respirer), je te dis pas les Françaises,   part les baiser, frère, elle sont pas fiables,   la première occase elles te font manger du halouf...” (Cherfi, 2016: 75).

En este grupo se encuentran varias adolescentes, que se crían en las condiciones que ofrece la territorialidad de partida -la educación conservadora, el peso de la relig n y las tradiciones  rabes, la violencia contra las mujeres- y las condenan, desde la infancia, a reproducir exactamente el mismo patrón que sus madres, como señala Magyd al afirmar que las jóvenes le recuerdan a las madres: “ces femmes bafou es, réduites dans l’acceptation du pire” (Cherfi, 2016: 191). El autor insiste en el hecho de que se les prohíbe salir y que sus hermanos mayores y primos ponen muchas trabas a su libertad (Cherfi, 2016: 42). Asimismo, las chicas no pueden entretenerse mucho jugando: “Les filles qui jouaient entre elles un court moment entre la vaisselle et les graines de semoule   gonfler” (Cherfi, 2016: 13), es decir, sin abandonar sus roles femeninos. Sobre ellas se ejerce todo tipo de violencia: la psicológica -“elles en bavaient, d’ tre traitées comme des immatures, des servantes ou, pire, des dangers pour l’institution masculine” (Cherfi, 2016: 204)-, unida a una fuerte violencia física, a la que las chicas no oponen ninguna resistencia: “faut bien qu’on nous dresse car on part de travers” (Cherfi, 2016: 15).

5.2. Las adolescentes y la sala de teatro

Las adolescentes, cuando se les permite salir de casa, acuden al teatro. Dicho lugar tiene una doble función, la de ayudar con los deberes a la juventud que sufre fracaso escolar, y la de taller de teatro: “un lieu de vie o  tenter l’initiation au plaisir d’apprendre,   celui de se retrouver dans des pratiques d’expression corporelle (...) ou artistiques” (Cherfi, 2016: 97). Magyd es el líder de este lugar, escribe las obras de teatro y supervisa a los voluntarios que ayudan con los deberes. Cuenta con el apoyo de Momo y Samir, sus dos acólitos, así como el de H l ne y Agn s, dos chicas francesas muy unidas al grupo de adolescentes. Este pequeño equipo improvisado de profesorado y animación del barrio pone sus diversos conocimientos y habilidades al servicio de quienes los necesiten.

Este lugar representa un refugio donde se establece el respeto y se acepta la diversidad de género, un lugar propicio para la evasión y el entretenimiento, en las antípodas de la *cit *. All  se aplican las reglas de Magyd, benévolas y basadas en cierta libertad, lejos de las de los matones de la *cit *. La práctica del teatro permite a la juventud exteriorizar: “assouvir un je-ne-sais-quoi de sa n vrose et de leur qu te identitaire” (Cherfi, 2016: 41). En la sala de teatro, las chicas pueden abandonar, por un breve momento, sus roles impuestos y actuar con mayor libertad en las obras de teatro. A modo de ejemplo, pueden imitar a los matones de la calle Rapha l para denunciar su comportamiento - “Ne ris pas connasse, on dirait une pute, allez rentre!” (Cherfi, 2016: 171)-, se imitan entre sí, desafían la prohibición al interpretar un papel del sexo opuesto o, más aún, al ridiculizar la relig n.

Las chicas acuden a este lugar dos o tres veces por semana, acompañadas por Magyd. Se les permite salir con él porque se ha ganado la confianza de las familias, y la obtención del bachillerato le proporciona mayor legitimidad (Cherfi, 2016: 204). Por lo tanto, las chicas siempre permanecen bajo la autoridad de un varón: cuando no est n bajo el control de un padre, hermano o primo, salen bajo la protección de Magyd.

Bija, la hermana pequeña de Mounir, es un ejemplo de esas chicas que quieren liberarse de las imposiciones

socioculturales. Bija, al igual que la madre de Magyd, se distingue de las demás por su carácter desacorde. A pesar de que sus padres son muy estrictos, no se abstiene de ninguna locura y tiene el valor de enfrentarse a sus hermanos para salir con sus amigos y amigas. En varias ocasiones, señala su deseo de cambiar y de ignorar las consecuencias de sus actos de desobediencia: “bifurquer, de casser un itinéraire tout tracé, d’en finir avec sa peur d’Arabe” (Cherfi, 2016: 60). A través de su papel como Antígona en la audición de Momo, ella quiere demostrarse a sí misma que puede ser una persona diferente, aunque sin saber realmente qué persona (Cherfi, 2016: 191). Por lo tanto, la cultura, simbolizada por el teatro, constituye una de las desterritorializaciones que podría sacar a Bija de la situación insatisfactoria que vive.

5.3. Una emancipación imposible

Bija, al igual que la madre de Magyd, representa el fracaso del intento de emancipación femenina y el fatalismo al que están abocadas la mayoría de las mujeres de la *cit  *. En un momento, Bija está leyendo *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, de Zweig (1927), un libro prestado por Magyd, que narra la vida de una mujer burguesa que vive en la opulencia y decide dejarlo todo para vivir una loca historia de amor que solo durará veinticuatro horas. Al acabar la lectura, Nacer, su hermano mayor, y su padre la golpean, pues temen que las niñas aprendan demasiado a través de la lectura. Según ellos, las niñas podrían desestabilizar las tradiciones machistas, el peso de los hombres sobre las mujeres y la religión que estos utilizan para dominarlas (Cherfi, 2016: 45). Esa escena violenta contra ella es una advertencia de sus maltratadores para disuadirla de liberarse de su estado de sumisión. Es, de hecho, el primer aviso del fracaso de su intento de emancipación y el primer punto de ruptura de la *línea de fuga*. Por otro lado, cuando Bija fracasa en la audición, Momo la abofetea. Esta agresión es otra advertencia que acaba con su intento de emancipación y constituye el segundo punto de ruptura de la *línea de fuga*. Bija no se desmorona ante este fracaso, ya que ella misma afirma que conocía de antemano su destino: “elle aurait ajout   qu’elle vivait dans un trou noir et qu’elle cherchait    sa façon un peu de lumière, mais que voil   qu’elle était arabe et que pour les filles arabes,   a finissait toujours mal, parce qu’en réalité elles n’ont aucun choix” (Cherfi, 2016: 166-167). Ella ya preveía que sería una víctima de la fatalidad, lo que recuerda, una vez más el determinismo del naturalismo. En realidad, no creía en su propia emancipación, estaba convencida desde el principio de que se trataba de una emancipación simulada a través de la ficción del teatro, el único camino posible para la emancipación de estas chicas, un ideal de emancipación, un juego, circunscrito al espacio de refugio emocional que constituye el teatro: “Ce d  fouloir n’était certes que des moments de scène jou  es, mais ‘c’était déjà   a” (Cherfi, 2016: 172). Su pasividad ante la bofetada de Momo tras la audición pone en evidencia su resignación. Las jóvenes representadas en la novela aceptan en silencio la violencia, la ven como actos de un atavismo cultural ineludible. En consecuencia, Bija no intenta luchar contra la desterritorialización relativa.

Las chicas no salen de la *cit  *, pero sin duda evolucionan gracias a la experiencia que tienen: forman parte de una generación distinta de la de sus padres y además son francesas, por lo que conocen otra realidad que les permite tener otra percepción: est  n más conectadas con el mundo francés, gracias al idioma, la escolarización y sus amistades. Todo ello implica que, si son madres, podrán intentar transmitir otros valores a sus hijos e hijas porque habrá germinado en ellas una nueva conciencia. Este cambio de paradigma reflejará el devenir correlativo a su proceso de desterritorialización y reterritorialización relativas.

La aceptación de la fatalidad se inscribe también en el yugo que la *cit  * supone para los personajes. La violencia, el analfabetismo, un nivel cultural muy pobre, la falta de dominio de la lengua francesa, la omnipresente crisis de identidad y el peso aplastante de la religión, la falta de espíritu crítico, así como la mediocridad son factores que las privan de los medios intelectuales necesarios para emanciparse verdaderamente. Est  n desarmadas ante la posibilidad de cambio porque en este tipo de situaciones, les falta el instinto que impulsa al individuo a seguir adelante, a menos que se le tienda una mano. Así, cuando H  l  ne y Agn  s quieren ayudar a las chicas, estas replican que, por ser chicas de su condición, no pueden cambiar, mientras que H  l  ne y Agn  s no sufren esos problemas al ser francesas (Cherfi, 2016: 103). Conciben su identidad de adolescentes arábigo-musulmanas como un callejón sin salida, un horizonte insuperable, en lugar de contemplar una posible escapatoria. Da la impresión de que su individualidad desaparece en favor de lo colectivo, porque las chicas son siempre percibidas como un grupo, aboliendo toda singularidad, como si se impusieran individualmente un destino común.

La audición transcurre en un teatro del centro de la ciudad de Toulouse, un lugar que resulta hostil para las y los adolescentes de la *cit  *, puesto que una vez allí, se dan cuenta de que es un mundo al que no pertenecen: “tout nous excluait, on n’était pas chez nous” / «nous n’  tions plus quartier Nord, ici c’était la France” (Cherfi, 2016: 180). El decorado del teatro y las diversas efigies del patrimonio francés les recuerdan su falta de raíces francesas (Cherfi, 2016:

182). La ausencia de puntos de referencia es evidente cuando las y los jóvenes, al sentirse como parias fuera de su territorio, reafirman su identidad animando a Momo y Bija a gritos: “Quartiers nord, quartiers nord !” (Cherfi, 2016: 180). En lugar de apoyarse individualmente, como hace el resto del público con los demás candidatos, la juventud de la *cit * se identifica con su territorio y se une como colectivo para oponerse con fuerza a quienes ven como enemigos: “putains de Blancs, putains de blonds toujours   nous barrer la route de la gloire !” (Cherfi, 2016: 177). Reivindicar su pertenencia a un territorio, la *cit *, que también es un territorio francés, es su forma de legitimar su presencia en el centro de la ciudad.

Cuando ensayan en la sala de teatro de la *cit *, Momo y Bija est n en su elemento, y se sienten casi invencibles. Sus amistades ne fitas los halagan y confían en que van a tener mucho éxito durante la audición. Sin embargo, el espacio exterior (Toulouse) les inflige cierta violencia, ya que los devuelve a la dura realidad, haciéndoles ver que su integración no va a ser factible en esas condiciones. Al respecto, Magyd señala en la audición : “Il aurait fallu que  a se passe chez nous en banlieue, au milieu du linge  tendu, de l’odeur et du bruit” (Cherfi, 2016: 181), aludiendo a la intervención mediática de Jacques Chirac del 16 de junio de 1991⁸. El teatro de Toulouse como espacio de actuación ya presagiaba el intento idealizado de emancipación. El encuentro de los dos espacios -la *cit * inclusiva para las y los jóvenes, y Toulouse que excluye- es imposible, lo que refleja la complejidad de pertenecer a ambos. Cuando ensayan en la *cit *, las y los jóvenes creen ingeniosamente que su integración va a producirse fácilmente: “tout’façon, la France bouge, c’est pas du calcul, elle a envie d’assurer sa part m tisse” (Cherfi, 2016: 152), pero el cambio no va a darse tan pronto porque la realidad es otra y plantea cuestiones complejas de integración, identidad y sentido de pertenencia, que no pueden resolverse con diligencia. Magyd se da cuenta de esta realidad al acudir a la audición:

Mais qu’est-ce qu’on avait cru ? Qu’on allait nous glisser un tapis rouge sous les pompes, qu’on nous souhaiterait la bienvenue, sans doute nous offrir un rafraichissement, nous remercier d’être là, nous demander si tout allait bien ? D’où qu’on sortait pour s’être fait un film pareil, d’un hôpital psychiatrique, d’un songe, d’une nuit infinie, d’une grotte des siècles où on tournait le dos à la lumière ayant pris des ombres pour la réalité ? (Cherfi, 2016: 179).

Por su parte, Hélène sostiene que la elección de François Mitterrand aportar  una solución inmediata y eficaz al naturalizar a la juventud procedente de la inmigración, como si se tratase de un problema puramente administrativo. La reacción de las jóvenes demuestra que ven incompatible esa naturalizaci n con su verdadera identidad:

- Giscard⁹ est cuit, vous allez toutes être naturalisées.
Ma s eur, estomaqu e, a fait :
- On va devenir françaises ? Hooo ! Mon père y va pas aimer, déjà qu’il a perdu quatre frères pendant la guerre ! Moi je reste arabe, je t’avertis j’ai pas envie qu’y me coupe la tête, française ? T’es folle !
Et puis Fouzia d’en rajouter une louche :
- Moi aussi mon père y me tue, en plus c’est hrr am
- C’est quoi, c’est hrr am ? a fait Hélène.
- Eh ben c’est p ch ...les Français y mangent du porc (Cherfi, 2016: 101).

El diálogo sigue con Hélène expresando su opinión sobre el matrimonio de conveniencia al que estar n forzadas las adolescentes de la *cité* (Cherfi, 2016: 102). Hélène dice que ella prefiere no casarse nunca si no encuentra a la persona que quiera de verdad. Las adolescentes reaccionan con estupor:

- Et si tu le trouves jamais [le prince charmant] ?
- Ben  a sera jamais.
- Quoi ? t’es folle ! Nous faut qu’on le trouve et fissa.
- Sinon ?

⁸ Jacques Chirac, del partido político Rassemblement pour la République (R.P.R.), fue el presidente de la República Francesa de 1995 a 2007, como sucesor de François Mitterrand. En su intervención mediática del 16 de junio de 1991, el presidente Chirac describió despectivamente la forma de vida de las y los inmigrantes residentes en las *cités* insistiendo en «le bruit et l’odeur» (el ruido y el olor), que molestaban a la clase trabajadora francesa que convivía con ellos: <https://www.youtube.com/watch?v=4BxaVdu0hqU>. Magyd Cherfi, es también cantante y escribió en 1996 con su grupo musical Zebda la canción «Le bruit et l’odeur» para denunciar dicha intervención: <https://www.youtube.com/watch?v=rbXUIkYOvI8>.

⁹ Valéry Giscard d’Estaing fue presidente de la Rep blica Francesa de 1974 a 1981.

- *On se marie quand même.*
- *C'est dommage*
- *Quoi dommage ?*
- *Ben de ne pas profiter de la vie, de son corps, d'être libre.*
- *D'être libre ! Mais on est des filles, comment tu veux être libre ?*
- *Moi je suis libre !*
- *Mais c'est ce qu'on te dit ! T'es Française !*
- *Devenez-le.*
- *On l'est déjà ?*
- *Ben alors ?*
- *Françaises légalement, pas moralement.*
- *C'est quoi ça ?*
- *Pour les papiers ! Mais au fond on est arabes.*
- *Soyez françaises au fond !*
- *Tu comprends rien ! T'as qu'à te convertir, toi !* (Cherfi, 2016: 102-103).

La cuestión de la integración se aborda aquí desde la brecha existente entre ser francés o francesa desde el punto de vista administrativo y el sentimiento de serlo realmente. La mentalidad cerrada, la falta de empatía y de racionalidad se aprecia en esas jóvenes francesas de origen árabe-musulmán en busca de una identidad. Ellas mismas son conscientes, desde el principio, de la imposibilidad de su propia emancipación. Aunque frecuentan los tres espacios identificados anteriormente, las adolescentes solo pertenecen al de la *cit * y la sala de teatro, por lo que est n condenadas a una desterritorialización relativa y a seguir en su territorialidad de partida. Algunos adolescentes también se dan cuenta de la fatalidad de los destinos impuestos a estas chicas. Por un lado, son las que acceden a la desterritorialización absoluta. Es el caso de Magyd, que quisiera ser el salvador de todas ellas, pero es consciente de que se trata de una empresa titánica: “[c’est comme] colmater la fuite d’un paquebot g ant” (Cherfi, 2016: 196). También sabe perfectamente que van a fracasar: “elles ont perdu d’avance, [...] elles sont tenues   la gorge. [...] Avec nous, elles s’offrent juste un sursis. N’essayons pas de voir plus loin. Elles savent que c’est mort pour elles et on le sait aussi, profitons du sursis moi j’irai pas au-delà” (Cherfi, 2016: 50). Agnès es muy l cida y cuando es consciente de que todos sus esfuerzos se han agotado, decide centrarse en el futuro de quienes lo tienen: “on est arrivés au bout, tu [Magyd] vas pas jouer au sauveur toute ta vie, faut que tu te concentres sur toi. L’année prochaine t’as la fac, et moi aussi d’ailleurs” (Cherfi, 2016: 230). Por otro lado, Momo parece ser el que mejor entiende la complejidad de todos los desafíos al afirmar que estas chicas han estado condenadas desde el principio y que el cambio social que esperan tardará en producirse: “H  mais c’est pas des Françaises [...] mais tu crois quoi? Que tu vas les changer ? Qu’elles vont s’émanciper sur une pièce de Molière ? [...] On est là, on passe du bon temps mais on ne va pas changer deux mille ans de tradition, si on bouge un tout petit peu les lignes ce sera bien. C’est toute mon ambition à moi [...]” (Cherfi, 2016: 158).

6. CONCLUSIONES

Los personajes femeninos de la *cité*, la madre de Magyd y las jóvenes adolescentes de origen  rabe-musulmán, fracasan en su intento de emancipación y son víctimas del fatalismo. Las características que definen la *territorialidad de partida* -la sociedad machista, la crisis de identidad, la violencia, el peso de la religión musulmana, las tradiciones  rabes y la *cit * como lugar y espacio a puerta cerrada- son los factores responsables de la imposibilidad de transgredir su condición impuesta. Los espacios determinan el comportamiento de los individuos y los espacios se oponen y excluyen entre sí para reflejar la complejidad de la identidad y la integración problemática de estos individuos. Los personajes femeninos analizados son conscientes de los límites de su pertenencia a determinados espacios y aceptan su fatalidad. Frente a la aparente inercia de la situación -la desterritorialización relativa-, existe una posible evolución, aunque menor, en estos personajes: la madre tiene la satisfacción de haber triunfado como tal gracias al éxito de su hijo, que en parte se debe a ella. Se distingue de las demás en su papel de madre por haber hecho posible la desterritorialización absoluta de su hijo, que se materializa en un ascenso social. Asimismo, las chicas evolucionan porque experimentan una nueva realidad y tratarán, en la medida de sus posibilidades, de no reproducir los mismos patrones que la generación anterior. Esta lenta evolución refleja la dificultad que tienen las mujeres para liberarse del dominio de los espacios sobre ellas. Es un cambio lento que tomar  varias generaciones. Algunos personajes representan esa esperanza de evolución social: Magyd es el primer bachiller de la *cit * y un tr nsfuga de la clase social, un caso análogo al de Annie Ernaux en su día (Ernaux, 1997) y  douard Louis (Louis, 2014); Momo trastoca simbólicamente los códigos establecidos al besar a Bija

en la boca (un acto inaudito en la *cit *) y se disculpa por haberla abofeteado tras la audición fallida. Estos comportamientos masculinos demuestran que la situación en la territorialidad de partida va a evolucionar a través de las nuevas generaciones, que intentarn n no repetir los patrones familiares.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ARON, David (2016). *La G eosophie de Gilles Deleuze*. En *Revue Europeenne de Coaching*, 1. Disponible en <https://revue-europeenne-coaching.com/numeros/la-geosophie-de-gilles-deleuze/>. [Fecha de consulta: 04/10/2021]
- AVENEL, Cyprien (2009). "La construction du « problème des banlieues » entre s gr gation et stigmatisation". *Journal français de psychiatrie*. 3 (34). 36–44. <https://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2009-3-page-36.htm> [Fecha de consulta: 07/10/2021]
- BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, y LEMAIRE, Sandrine (2005). *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*. París: La découverte.
- CAMPBELL, Joseph (2017). *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. México: Fondo de la cultura económica (2  ed)
- CARBELLADA, Alfredo Juan Manuel (2011). "Naturalismo, realismo literario y la explicación de los fenómenos sociales". *Margen*. 61. 1-10. <https://www.margen.org/suscri/numero61.html> [Fecha de consulta: 06/10/2021]
- CHERFI, Magyd (2016). *Ma Part de Gaulois*. París: Actes Sud.
- DE CERTEAU, Michel (1990). *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. París: Gallimard.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1972). *L'Anti-C dipe*. París:  ditions de Minuit, colección Capitalisme et schizophrénie.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980). *Mille Plateaux*. París:  ditions de Minuit, colección Capitalisme et schizophrénie.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*. París:  ditions de Minuit, colección Capitalisme et schizophrénie.
- DELEUZE, Gilles (2007). *Dos reg menes de locos. Textos y entrevistas*. Valencia: Pretextos.
- ERNAUX, Annie (1997). *La Honte*, París: Gallimard.
- GROSBEDOU. (2010). *Le Bruit et l'odeur. Jacques Chirac* [Archivo de V deo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4BxaVdu0hqU> [Fecha de consulta: 04/10/2021]
- LOUIS, Édouard. (2014). *En finir avec Eddy Bellegueule*, París: Le Seuil.
- REBERENDO, Fernando (2010). *Deleuze. Desterritorialización*. Artículo de blog, disponible en <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2010/12/desterritorializacion.html>. [Fecha de consulta: 04/10/2021].
- SANTELLI, Emmanuelle (01 de enero de 2002). *Les parcours de mobilité sociale ascendante des descendants d'immigrés algériens*. Millénaire 3. <https://www.millenaire3.com/ressources/Les-parcours-de-mobilite-sociale-ascendante-des-descendants-d-immigres-algeriens> [Fecha de consulta: 07/10/2021].
- SIBERTIN-BLANC, Guillaume (2010). "La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze". *L'Espace géographique*. 39. 225-238.
- ZOURABICHVILI, François (2003). *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. París: Ellipses.
- Thé ou café. (6-11-2016). *Magyd Cherfi - Int grale du 06/11/2016* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=EXfjWdcqcYA>. [Fecha de consulta: 04/10/2021].
- ZebdaVEVO. (2012). *Zebda - Le bruit et l'odeur* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rbXUIkYOvI8> [Fecha de consulta: 05/10/2021]

ESPACIOS FEMENINOS EN LA LITERATURA MAGREBÍ: EL EJEMPLO DE MALIKA MOKEDDEM

Emma Bahillo Sphonix-Rust

Universidad de Valladolid

L'Algérie ne s'en sortira que par les femmes.
Je dois tout à ton oubli (2008)

1. INTRODUCCIÓN

La literatura magrebí ocupa un espacio cada vez más importante en las letras francófonas. Nace durante la colonización francesa de los países del Magreb –Argelia, Marruecos y Túnez–, y va adquiriendo cada vez más importancia a raíz de sus procesos de independencia. Desde el punto de vista geográfico engloba un amplio territorio, rodeado por un lado por el mar Mediterráneo y por otro por el desierto del Sahara. No se puede considerar como un espacio homogéneo, pues cada uno de ellos tiene sus propias características; este espacio debe abordarse en su diversidad cultural. Sin embargo, tienen un punto en común: la culture árabe, bereber y musulmana pero moldeada de forma diferente por la influencia francesa (Ghalem et Ndiaye, 2004: 197).

Si bien la colonización francesa es un elemento histórico que resulta determinante en el nacimiento de esta literatura, Jean Déjeux (1982) señala la existencia de la poesía en el Magreb antes de la colonización:

Ibn Khaldoun rapportait déjà certaines productions célèbres et des noms connus, aussi bien celui d'Ibn Amsaïb (XIII^e siècle) de Tlemcen, que celui d'Abdalah ben Kerriou (mort en 1921) de Laghouat, ou de Mohammed al Id Hammou Ali né à Aïn Beida en 1904 et à l'œuvre duquel une large place est faite dans l'anthologie de Mohammed El Hadi as-Sanoussi, Les poètes de l'époque contemporaine (Tunisie 1345/1926) ... Et le «Verlaine Kabyle» Si Mohand.

Los colonos no llegaron a un país carente de cultura literaria, pues la literatura escrita en árabe coexistía con la tradición oral. A principios del siglo XX se publican las primeras novelas en lengua francesa, de autores como Mohammed Ben Si Ahmed Bencherif (1879-1921) o Chukri Khodja (1891-1967).

Después de la Segunda Guerra Mundial la literatura magrebí se centra en sí misma. Por una parte, las novelas expresan el punto de vista del país colonizado, por lo que convive un cierto realismo con un discurso ideológico en el que prima el rechazo a la dominación francesa. Otros textos como los de Albert Memmi (1920-2020), Mouloud Mammeri (1917-1989), o Assia Djebar (1936-2015) ofrecen una descripción de la sociedad magrebí, de sus costumbres, pero también de sus valores e imaginario, impregnando esta literatura de características individualizadoras. De ahí la presencia de una multitud de elementos autobiográficos en sus obras.

La literatura magrebí de expresión francesa da grandes escritores. Uno de los más conocidos es el marroquí Tahar Ben Jelloun (1944). Es autor de más de treinta obras de diferentes géneros –novela, ensayo, poemario– y con *La nuit sacrée* (1987) recibe el prestigioso premio literario Goncourt.

2. LA LITERATURA FEMENINA

A lo largo de la historia la escritura no se ha considerado como una actividad propiamente femenina, pues suponía salir de la tarea que le había sido asignada a la mujer e introducirse en un espacio que le estaba prohibido:

Pour une femme, écrire a toujours été subversif: elle sort ainsi de la condition qui lui est faite et entre comme par effraction dans un domaine qui lui est interdit. La Littérature est aventure de l'esprit, de l'universel, de l'Homme: de l'homme. C'est affaire de talent et de génie, donc ce n'est pas une affaire de femme (Slama, 1981: 51).

Sin embargo, las mujeres escriben. Y su presencia es cada vez más relevante en el espacio literario, pues tienen mucho que decir sobre su época, su país, su cultura: “Les femmes écrivains ont le sentiment profond qu'elles ont quelque chose de différent à écrire: seules, elles peuvent dire les femmes” (Slama, 1981: 54).

En lo que a la literatura magrebí se refiere, las escritoras empezaron a publicar a partir de 1930-1940. Un ejemplo es Djamilia Debèche (1926-2010), argelina que funda la revista feminista *L'action*, en 1947. Elle est l'auteure de deux romans : *Leïla, jeune fille d'Algérie* (1947) et *Aziza* (1955).

Assia Djebbar (1936-2015) es una de las escritoras del Magreb, argelina también, más conocidas. Es una de las primeras que consigue fraguarse una carrera literaria. En 1957 publica *La Soif, Le Blanc de l'Algérie* (1996), *Les Nuits de Strasbourg* (1997), *Oran, langue morte* (1997), *La Disparition de la langue française* (2003). También es autora de poesía: *Poèmes pour une Algérie heureuse* (1969) y teatro *Rouge l'aube* (1969). Su obra recibe numerosos premios literarios y consigue integrar la prestigiosa Academia Francesa. En el discurso pronunciado en la recepción del *Prix des Éditeurs et Libraires allemands* evoca aspectos determinantes de su propia vida, que a su vez se plasman en su literatura:

Je veux me présenter devant vous comme simplement une femme écrivain, issue d'un pays, l'Algérie tumultueuse et encore déchirée. J'ai été élevée dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée affectivement et spirituellement, mais à laquelle, je l'avoue, je me confronte, à cause de ses interdits dont je ne me délie pas tout à fait. J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle. Je crois en outre, que ma langue de souche, celle de tout le Maghreb — je veux dire la langue berbère, celle d'Antinéa, la reine des Touaregs où le matriarcat fut longtemps de règle, celle de Jugurtha qui a porté au plus haut l'esprit de résistance contre l'impérialisme romain —, cette langue que je ne peux oublier, dont la scansion m'est toujours présente et que, pourtant, je ne parle pas, est la forme même où malgré moi et en moi, je dis «non»: comme femme et surtout, me semble-t-il, dans mon effort durable d'écrivain.

Langue, dirais-je, de l'irréductibilité. Et, plutôt que d'évoquer, sur ce point, un désir d'enracinement ou de réenracinement — pour ainsi dire de généalogie, je voudrais préciser que si j'avais été celte, ou basque, ou kurde, cela aurait été de même pour moi : dire "non" à certaines étapes essentielles de son parcours, — et le dire quand la langue de la première origine se cabre, et vibre en vous, en des circonstances où le pouvoir trop lourd d'un État, d'une religion, ou d'une évidente oppression ont tout fait pour l'effacer, elle, cette première langue —, dire "non" ainsi, qui peut paraître un "non" d'entêtement, de silence, de refus de participation à une poussée collective de séduction, — ou de mode —, cet instinct pas seulement de préservation individuelle, mais qui serait un "non", quelquefois apparemment gratuit, ou de pur orgueil de l'ombre — en somme cette intégrité du moi intellectuel et moral, ce recul ni prudent ni raisonné, bref, ce "non" de résistance qui surgit en vous quelquefois avant même que votre esprit n'ait réussi à le justifier, eh bien, c'est cette permanence du "non" intérieur que j'entends en moi, dans une forme et un son berbères, et qui m'apparaît comme le socle même de ma personnalité ou de ma durée littéraire.

Se presenta como una mujer escritora de origen argelino y educada en la religión musulmana, a la que se opone principalmente por sus prohibiciones. Elige escribir en francés, la lengua del colonizador, que se convierte en la lengua de su pensamiento, sin olvidar el árabe, su lengua materna, ni el beréber, su lengua, como ella misma dice, de origen.

2.1. El ejemplo de Malika Mokeddem

Malika Mokeddem, continuadora de Assia Djebbar, comienza su andadura literaria entre finales de los años ochenta y principios de los noventa, y a su obra dedicaremos nuestro estudio. Nace en 1949 en Kenadsa, un pequeño pueblo en el desierto de Argelia, y crece en el seno de una familia nómada analfabeta. Desde 1979 ejerce como nefróloga en Francia.

En su primer relato, *Les Hommes qui marchent* (1990), se centra en la vida de los hombres del desierto, rindiendo así homenaje no solo a su país natal sino a sus mujeres: "Les Hommes qui marchent, c'est l'histoire de ma famille", afirma ella misma. La novela se cierra con la marcha de la heroína a Orán para proseguir sus estudios, y posteriormente hacia espacios más prometedores para la condición femenina, como es el caso de Francia. Como podemos observar, desde el inicio Malika Mokeddem está presente en su obra, ofreciéndonos novelas de corte claramente autobiográfico. Con esta primera novela recibe, entre otros, el Prix Litté.

Posteriormente publica *Le Siècle des sauterelles* (1992), y al año siguiente *L'Interdite*, en la que se centra en la mujer prohibida, prohibida no solo en su cultura y país, sino también al abrazar la cultura del *Otro*, una cultura cuyos valores se oponen categóricamente:

L'Interdite [apparaît comme] un nouveau concept, un marquage de la condition féminine, qui relève plus de l'être, d'où la tentation de le considérer comme un support idéologique visant à guider le lecteur dans son interprétation ou son décodage du texte qui suit. Celui-ci découvre que, dans son village natal, désormais aux mains des intégristes, une femme évoluée, moderne, instruite, et de surcroît médecin, comme Sultana 'est interdite' de séjour, 'interdite' d'amour, 'interdite' de compassion et 'interdite' de profession (Benayoun-Szmid, 2003: 150).

Más adelante publica *Des rêves et des assassins* (1995), *La Nuit de la lézarde* (1998), *N'zid* (2001), *La Transe des insoumis* (2003), *Mes Hommes* (2005), *Je dois tout à ton oubli* (2008) y, por último, *La Désirante* (2011). A través de sus textos, Malika Mokeddem cuenta su propia historia, la historia de su vida. Las heroínas que habitan sus relatos aparecen como un *alter ego* de la propia autora:

Au centre de l'œuvre, la femme, ou plutôt les femmes, car ce n'est pas d'une femme désincarnée, éternelle, qu'il s'agit mais de femmes prises dans une société, à un moment de son histoire, celle d'hier et celle d'aujourd'hui. Pas toujours ces femmes conformes à ce qu'on voudrait qu'elles soient, gardiennes du foyer, des valeurs anciennes et immuables. Il y en a certes, dans les romans, mais souvent, c'est une femme en révolte qui nous est montrée même si cette révolte est contenue, ne trouve pas toujours à s'exprimer, se changeant parfois en haine (Mohamedi-Tabti, 2007: 34).

Los personajes femeninos de Malika Mokeddem se sitúan en una sociedad concreta, la argelina, y están condicionadas por su experiencia, por un modo de vida impuesto. No encarnan a la mujer tradicional, la que permanece en el hogar asumiendo las tareas propias del mismo, si bien este modelo también aparece representado en su obra, sino que representan un modelo de inconformismo, de rebeldía.

En nuestro estudio nos centramos en el análisis de un componente esencial en el universo novelesco: el espacio. Y esta categoría se presenta a través de una multitud de formas, adquiriendo además en cada caso significados diferentes: “Loin d'être indifférent, l'espace dans un roman s'exprime dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre” (Bourneuf y Ouellet, 1972: 114). Así pues, procedemos a examinar las representaciones espaciales que componen la obra de Malika Mokeddem, así como los significados que adquieren, especialmente para los personajes femeninos.

2.1.1. Espacio geográfico: Argelia vs Francia

Desde el punto de vista espacial, los relatos de Malika Mokeddem se sitúan en el centro de la dualidad geográfica Argelia/Francia. Binomio que se desdobra en colonizado/colonizador. Esta construcción del espacio confronta no solo dos espacios geográficos, sino también sus respectivas representaciones culturales. Además, esta concepción se separa de otros valores, como el autobiográfico y el ficcional, pues la autora se vio confrontada a esta dicotomía, y hace que sus personajes femeninos también lo estén.

La autora nace en el sur de Argelia, y más concretamente en el Sahara: “Je suis née et j'ai grandi dans le désert algérien. J'habitais hors de mon village, une maison adossée à une dune, face à des étendues mornes, infinies” (Chalet-Achour, 1999: 174). Su infancia se enmarca en la inmensidad del espacio desértico, su entorno se limita a una casa adosada a una duna.

Posteriormente se traslada a Orán y a París para realizar sus estudios, antes de ejercer la medicina en Montpellier. Como afirma Corinne Blanchaud:

[...] cette langue et cette culture française qu'elle s'est appropriée habilement quand elle s'imposait politiquement d'une part, et, d'autre part, sa langue familiale, l'arabe dialectal, nourrissent cette œuvre, à la fois du point de vue structurel, linguistique et thématique, ne fait donc aucun doute (Blanchaud, 2004: 329).

Ambas culturas, ambas lenguas, van a influir en su obra en múltiples ámbitos: la estructura, el estilo lingüístico y, por supuesto, la temática. El personaje de Sultana en *L'Interdite* simboliza esta dualidad, puesto que construye su existencia entre dos mundos y por ende entre dos culturas, su cultura de nacimiento y su cultura adoptiva:

Je suis plutôt dans l'entre-deux, sur une ligne de fracture, dans toutes les ruptures. Entre la modestie et le dédain qui lamine mes rébellions. Entre la tension du refus et la dispersion que procurent les libertés. Entre l'aliénation de l'angoisse et l'évasion par le rêve et l'imagination. Dans un entre-deux qui cherche ses jonctions entre le Sud et le Nord, ses repères dans deux cultures (Mokeddem, 1993: 65-66).

Sultana construye su identidad entre dos espacios, busca su lugar entre dos culturas. Con su tierra de origen tiene una relación ambivalente: rompe con ella para abrazar otra cultura, lo que produce el rechazo de los miembros de la cultura de origen.

En Argelia el espacio más importante es el desierto, que aparece como “le lieu identitaire de l'écrivaine” (Redouane, 2003a: 23). Por su inmensidad, aparece como un mar de arena. Su apariencia le confiere un valor

negativo, incluso para los nómadas: “[l]e dévidement infini des immensités plates et nues. Les cioux qui de partout les hantaient, repoussaient les horizons aux quatre points cardinaux, concentraient toutes les saisons, l’éternité dans l’intensité de leur bleu...” (Mokeddem, 1990: 62).

Sin embargo, en medio de esta inmensidad surge un paraje acogedor: la duna. Por eso es el lugar donde los nómadas del desierto deciden sedentarizarse. Físicamente aparece como una frontera, pues se encuentra al exterior de la ciudad donde conviven diferentes comunidades como los judíos, *les pieds noirs* y los franceses. Para algunos personajes femeninos reviste un valor positivo, se trata de un refugio: “Il suffisait que je regagne le pied de ma dune, que ma grand-mère me reprenne entre ses yeux, qu’elle se remette à raconter son monde- je savais très bien d’où venait le mien, quelle avait été son histoire” (Helm, 2000: 44).

En medio de esta dualidad espacial compuesta por Francia y Argelia se encuentra el mar Mediterráneo, que constituye una frontera entre ambos territorios:

La Méditerranée est en effet la frontière entre ses deux champs d’action fictionnels que sont l’Algérie et la France. De cette double culture et de cette double appartenance, de ce double arrachement aussi, Malika Mokeddem tire la substance d’une création littéraire caractérisée par une tension entre le désert et la Méditerranée (Aubry, 2009: 17).

2.1.2. Espacio social: la comunidad

Es muy frecuente que la literatura femenina aparezca ligada a un aspecto social. Tal es el caso de la obra objeto de nuestro estudio. Así pues, la presencia de un espacio social es inevitable. El primer espacio social que debe afrontar la mujer está fuertemente influenciado por el clan y en él la mujer no es bienvenida.

“Allah fasse que ce soit un garçon/ Allah fasse que ce soit un garçon!”. Estas frases de *La Nuit de la lézarde* ilustran a la perfección el deseo de una familia del corazón de Argelia en el momento de la llegada de un nuevo miembro: que sea varón, puesto que solo él permite la pervivencia de la sociedad patriarcal. Por eso, el nacimiento de una niña se percibe como una auténtica desgracia. Una vez más esta escena hace referencia a un episodio biográfico. Así lo relata M. Carme Figuerola:

A su llegada al mundo la primogénita de diez hermanos [...] no colmó las esperanzas de su clan precisamente por no pertenecer al sexo masculino. Su presencia resultó poco elogiosa: ni siquiera las mujeres de su familia se sentían con fuerzas para asignarle un nombre. Únicamente la complicidad entre la matrona y la abuela consiguió remediar tal vacío escogiendo para ella la denominación de Malika. La ironía del destino la convertía de esta forma en “Reina” – puesto que es el significado del término árabe- a quien en un primer momento se le arrebató casi el derecho a existir (Figuerola, 2013: 351).

Ya desde su nacimiento la mujer aparece como víctima de una injusticia. En *Les Hommes qui marchent* podemos leer:

À la naissance du premier garçon, Leïla n’avait pas quatre ans, mais elle en gardera un souvenir indélébile. D’abord parce que son esprit, cabré de nature, y perçut toute l’injustice : pourquoi les parents préféraient-ils les garçons aux filles ? Mais surtout, parce que celle-ci s’accompagnait d’un événement autrement plus important que la venue de ce petit frère qui mettait en ébullition toute la maisonnée seulement parce qu’il lui pendait, au bas du ventre, un petit morceau de chair plus fripé que le plus vieux des visages. Elle observait avec dédain l’appendice ridicule qui lui volait l’attention de sa grand-mère. Qu’avait-il de si extraordinaire ? Boudant la fête et ses nuées de youyous, ses premières rages et rancœurs au ventre, Leïla alla se réfugier dans le giron de la dune (Mokeddem, 1990: 78).

Los ojos de Leïla se sorprenden cuando, con tan solo cuatro años, asisten al nacimiento del primer varón en su familia. ¿Por qué su nacimiento venía acompañado de tanta felicidad? ¿Qué poseía un niño para festejar su nacimiento? Este acontecimiento ilustra el enfrentamiento que existe entre la mujer y la organización patriarcal imperante. Sin embargo, estas escenas esbozan también la función primordial de la mujer como engendradora. De nuevo, la percepción de Leïla es elocuente:

Aussi loin que remontaient ses souvenirs, Leïla voyait sa mère enceinte. Yamina n’avait pas plus tôt accouché, qu’elle remettait ça. Grosse boursofflure devant, deux ou trois mioches piaffant autour d’elle, il n’y avait jamais de place pour Leïla dans son giron ou contre sa poitrine. Tout comme les mots de la tendresse réservés aux garçons. [...] Leïla le [livre] prenait et le dressait contre son visage, entre elle et la donneuse d’ordres (Mokeddem, 1990: 114).

La imagen que la heroína tiene de su madre es la de una mujer gestante y siempre preocupada por los varones, pues ni siquiera es capaz de mostrar un poco de su ternura hacia su hija. A través de la maternidad encontramos otro modelo de mujer: nadie mejor que ella es capaz de salvaguardar las tradiciones que, al fin y al cabo, no le son nada favorables, más bien llegan a ser incluso opresoras. Paradójicamente, las mujeres son las encargadas de perpetuar las tradiciones, a pesar de que estas no les sean benéficas.

Il faut malheureusement reconnaître que les femmes elles-mêmes jouent un rôle non négligeable dans le maintien de traditions qui ont opprimé leurs mères et leurs grand-mères et qu'elles s'évertuent à imposer à leur tour à leurs filles et belles-filles. Ne leur a-t-on pas toujours répété qu'elles étaient les gardiennes des traditions et que leur seul rôle sur terre était d'en transmettre l'intégralité à la génération suivante ? Elles se font donc les protagonistes zélées d'une vision totalement machiste de la société, leurs garçons en étant les princes, et les filles servantes. Une vision toujours présente et prégnante, surtout dans les campagnes et les petites villes (Robin, 1996: 36).

En *La Transe des insoumis* podemos leer: “mère, grand-mère et tantes se chargeront plus tard de ressasser à ces filles leur traumatisme à elles pour mieux leur enfoncer dans le crâne leur sentiment d'infériorité” (2003: 117). Parece que de una generación femenina a otra se transmite ese traumatismo con el fin de insistir en esa inferioridad que las caracteriza. Para la mujer el espacio social constituye un espacio de opresión. Tradicionalmente, la mujer aparece ligada al defecto y a la debilidad convirtiéndose en fuente de desgracias:

Les filles de familles sont jalousement enfermées. Grand-mères, mères, tantes, cousines... forment le premier rempart contre toute tentation de transgression. Cette avant-garde féminine est elle-même harcelée, suspectée et surveillée de près par les hommes. Frères, cousins, oncles et pères, des plus imberbes bambins aux vieillards les plus chenus, tous veillent à écarter le péché et le déshonneur (Mokeddem, 1990: 55).

La única solución parece ser el encierro, ellas mismas construyen una muralla contra una posible transgresión, siempre bajo la atenta vigilancia de todos los hombres del clan. La mujer ejemplar es encarnada por el personaje de Yamina en *Les Hommes qui marchent*. Se trata de una mujer obediente que se somete a su marido y, en un futuro, a sus hijos: “Elle ne se montrait à personne, Yamina. Elle était prisonnière de sa maison. La maison prisonnière de la dune. La dune prisonnière d'un ciel immuable. Le ciel prisonnier d'un soleil démentiel” (Mokeddem, 1990: 167). A través de esta cita constatamos que existe una relación entre la inferioridad social de la mujer y el espacio en el que permanece. La opresión se lleva a cabo a través de una enumeración de elementos: la casa encarna la prisión, que a su vez lo es de la duna, y esta del cielo, y, finalmente, este del sol.

Yamina se nos presenta como una prisionera rodeada de multitud de murallas. Escapar se convierte en un verdadero acto de valentía y rebeldía. “Tu sors pas ! Travaille avec ta mère ! [...] Baisse les yeux quand je te parle !” (Mokeddem, 1993: 46). Ese es el destino reservado a la mujer: mantenerse en el espacio interior, sin ocupar el espacio social. Allí, junto a su madre, debe asumir las labores tradicionales. La madre insiste en la inferioridad femenina y la dependencia de la mujer del hombre: “Obéis à tes frères, sinon, tu es pas ma fille !” (Mokeddem, 1993: 36). Además, la desobediencia conduce al repudio maternal.

Rebelarse ante el orden establecido tiene serias consecuencias: quedar excluida del linaje. Las relaciones de la mujer con el otro sexo quedan relegadas a la dependencia: “les filles n'ont pas le droit d'être avec des garçons, à moins que ce soit leur frère ou leur mari. Les filles respectables restent chez elles” (Mokeddem, 1990: 316).

El espacio social y, más concretamente, la comunidad familiar no acogen a las mujeres, ni tampoco el espacio religioso: “leur présence souillait la maison d'Allah, elles ne pouvaient prier ensemble que dans leur gourbi ! Quel sacre attendre des femmes, emblème même du profane ?” (Mokeddem, 1990: 128). El espacio público tiene para la mujer un valor paradójico. A pesar de encontrarse en un espacio colectivo, se encuentra totalmente aislada y sometida al silencio. Sin embargo, la comunidad le concede un papel que, al fin y al cabo, es primordial para asegurar la continuidad del linaje: la procreación. Además, se encarga de perpetuar las tradiciones de su cultura, y contribuye así a la permanencia del sistema patriarcal. ¿Cómo salir de ese encierro? La única vía hacia la libertad parece ser la instrucción:

Craies, craies, ardoise, plumes, cahiers, livres... [...] Un univers aux antipodes de celui qui emprisonnait sa mère ? Plumes, cahiers et livres allaient devenir ses seules lignes de fuite hors de tous les enfermements : les ordres de sa mère, les tâches ménagères, une tradition rouillée et verrouillée, le néant des immensités. Plus tard encore, ils seraient ses armes et moyens de résistance (Mokeddem, 1990: 124).

“L'école, première rupture” (Mokeddem, 1993: 175). La educación supone una desvinculación con orden patriarcal establecido. Leïla, la protagonista de la primera novela, se rebela de esta manera contra el orden tradicional:

Le lecteur se prend à découvrir que cette petite fille qui a été la première de sa Tribu à fréquenter l'école française n'est pas tout à fait comme les autres. Son histoire pourrait dire autre chose qu'une simple aspiration à trouver une nouvelle voie dans la langue et la culture de l'autre; c'est une vérité intérieure qui éclaire sur le combat d'un être dévoré par un inexorable mal de vivre dans une société rigide, et qui ne construit sa véritable identité qu'à force de dépassements, de rejets et de révoltes contre l'ordre établi (Redouane, 2003b: 68-69).

El hecho de ser la primera de su tribu en asistir a la escuela y, en concreto, a una escuela francesa, hace de ella una rebelde. Leïla se apropia otra lengua y por ende otra cultura. En realidad, se encuentra en un proceso de construcción de su propia identidad a través del fuerte rechazo hacia su comunidad y a la suerte que allí le tenían reservada. Para las heroínas, el camino hacia la libertad culmina con la huida. El exilio parece ser el único recurso para no plegarse a la condición reservada a las mujeres en su país de origen:

Le désert. Oran. Paris. Montpellier. Morcellement des terres et morcellement du paysage intérieur. Les terres qui vous sont chères, et que vous êtes contraint de quitter, vous gardent à jamais. À force de partir, vous vous déshabitez de vous-même, vous vous déshabitez. Vous n'êtes plus qu'un étranger partout. Impossible arrêt et encore plus impossible retour (Mokeddem, 1993: 105).

Cuatro espacios constituyen el itinerario de la heroína: la amplitud del desierto y tres ciudades: una argelina y dos francesas. Este recorrido conduce a una deconstrucción de la identidad. El hecho de estar constantemente huyendo te convierte en extranjero siempre. Y el retorno ya es imposible.

En Malika Mokeddem la desvinculación con su origen se produce, más que a través del espacio, a través de la comunidad, que es determinante en la asfixia que sufre. En realidad, se produce una especie de exilio familiar. A este respecto, Anne Aubry (2016) cita:

Si Mokeddem rompt les liens avec sa famille et part dans un exil qu'elle qualifie d'« infamille », elle s'affirme néanmoins héritière de l'éthique nomade. Comme les revenants de l'écriture djebarienne, les ancêtres nomades de Mokeddem sont présents dans ses textes ; ils reviennent de la mort pour l'appeler à une traversée nomade. [...] Le nomadisme géographique de son exil en Europe traduit le rejet chez Mokeddem de l'intolérance de sa société algérienne et de la situation assujettie de la femme dans cette société. C'est une ligne de fuite Malika Mokeddem, ou la Recherche d'un espace où devenir soi-même vers sa propre liberté de femme, liberté qui avait besoin de distance pour se réaliser (Agar -Mandousse, 2006: 179).

A pesar de romper los lazos con su familia, su pasado nómada perdura en ella. De hecho, su periplo en Europa ilustra su rechazo hacia la sociedad argelina, esa sociedad que relega a la mujer. Sin distancia espacial, la libertad de la mujer no se consigue.

3. CONCLUSIONES

La voz literaria de Malika Mokeddem se alza para reivindicar la libertad de la mujer argelina, esa libertad que le es negada por la sociedad patriarcal. La escritora argelina emprende su propio combate a través de la literatura:

L'écrivaine inscrit son engagement et livre à sa manière un combat contre la violence de l'intégrisme fanatique qui sévit dans son pays. [...] C'est une manifestation concrète et visible qui lui permet de se libérer du fardeau du passé et de légitimer sa stratégie d'écriture pour témoigner de sa propre condition de femme mais surtout de celle de ses semblables privées de parole, soumises et brimées dans leur féminité (Redouane, 2003a: 21-22).

Gracias al proceso de escritura, Malika Mokeddem se despoja de sus vivencias, para erigirse como portavoz de esas mujeres sometidas al silencio, al hombre y a las que se impide desarrollarse plenamente en su feminidad. Sin embargo, vivir lejos de su Argelia natal no conlleva el olvido, ya que los acontecimientos que de allí le llegan se lo impiden. No podrá despojarse del dolor provocado por la persecución y la humillación hacia ella por el simple hecho de ser argelina:

Si l'Algérie s'était véritablement engagée dans la voie du progrès, si les dirigeants s'étaient attelés à faire évoluer les mentalités, je me serais sans doute apaisée. L'oubli me serait venu peu à peu. Mais l'actualité du pays et le sort des femmes, me replongent sans

cesse dans mes drames passés, m'enchaînent à toutes celles qu'on tyrannise. Les persécutions et les humiliations qu'elles endurent, m'atteignent, ravivent mes plaies. L'éloignement n'atténue rien. La douleur est le plus fort lien entre les humains. Plus fort que toutes les rancœurs (Mokeddem, 1993: 155-156).

En el interior del combate literario que emprende Malika Mokeddem, el espacio juega un papel fundamental. Sus heroínas se encuentran divididas entre dos universos principales: el *aquí*, su país de origen, y el *allá*, el país de acogida. A partir de ese *entre-deux* espacial tiene que (re)componer su identidad. En su interior irán surgiendo otros, como el desierto que reviste, tal y como hemos visto a lo largo de estas páginas, valores ambivalentes, el refugio con connotación positiva o la inmensidad hostil con claro matiz negativo. Todos ellos determinarán sus destinos.

4. BIBLIOGRAFÍA

- AGAR-MANDOUSSE, Trudy (2006). *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*. París: L'Harmattan.
- AUBRY, Anne (2009). "La Mer Méditerranée. Lieu et non-lieu dans *N'zid* et *Mes Hommes* de Malika Mokeddem". En *Carnets, Revista Electrónica de Estudios Franceses*. 1. 17-31.
- AUBRY, Anne (2016). "Malika Mokeddem, ou la Recherche d'un espace où devenir soi-même". *Synergies Chili*. 12. 15-23.
- BENAYOUN-SZMIDT, Yvette (2003). "L'Interdite de Malika ou survie d'une écrivaine en marge de sa société". En Najib Redouane, Yvette Benayoun-Szmidt y Robert Elbaz (eds.), *Malika Mokeddem*. París: L'Harmattan, colección Autour des écrivains maghrébins, p. 99-119.
- BLANCHAUD, Corinne (2004). "L'écriture romanesque de Malika Mokeddem : autobiographie, témoignage et fiction". En Afifa Bererhi, *L'Autobiographie en situation d'interculturalité*. Blida: Editions du Tell, p. 311-330.
- BOURNEUF, Roland Y OUELLET Réal, (1972). *L'Univers du roman*. París: PUF.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (1999). *Noûn, Algériennes dans l'écriture*. Biarritz: Éditions Séguier, colección Les colonnes d'Hercule.
- DEJEUX, Jean (1982). *La Poésie algérienne de 1830 à nos jours*. París : Éditions Publisud.
- FIGUEROLA CABROL, M. Carme (2013). "Una mirada crítica a la condición femenina: el ejemplo de Malika Mokeddem con *Je dois tout à ton oubli*". En Losandro Antonio Tedeschi (dir.), *Leituras de gênero e interculturalidade*. Brasil: Universidade Federal da Grande Dourados, p. 351-367.
- GHALEM, Nadia et NDIAYE, Christiane (2004). "Le Maghreb". En Chistiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones*. Montreal : Presses Universitaires de Montréal, colección Paramètres, p. 197-267.
- HELM, Yolande Aline (2000). "Entretien avec Malika Mokeddem". En Yolande Aline Helm (dir.), *Malika Mokeddem envers et contre tout*. París: L'Harmattan, p. 39-51.
- LLORCA TONDA, M^a Ángeles (2012). "Images de la femme maghrébine: analyse comparative de *Je dois tout à ton oubli* et *La Saison des hommes*". *Anales de Filología Francesa*. 20. 141-154.
- MOHAMED-TABTI, Bouba (2007). *Maïssa Bey. L'Écriture des silences*. Blida: Éditions du Tell, coll. Auteurs d'hier et d'aujourd'hui.
- MOKEDDEM, Malika (1990). *Les Hommes qui marchent*. París: Ramsay.
- MOKEDDEM, Malika (1992). *Le Siècle des sauterelles*. París: Ramsay.
- MOKEDDEM, Malika (1993). *L'Interdite*. París: Grasset.
- MOKEDDEM, Malika (1995). *Des rêves et des assassins*. París: Grasset.
- MOKEDDEM, Malika (1998). *La Nuit de la lézarde*. París: Grasset.
- MOKEDDEM, Malika (2001). *N'zid*. París: Le Seuil.
- MOKEDDEM, Malika (2003). *La Transe des insoumis*. París: Grasset.
- MOKEDDEM, Malika (2006). *Mes Hommes*. París: Grasset.
- MOKEDDEM, Malika (2008). *Je dois tout à ton oubli*. París: Grasset.
- ROBIN, Germain (1996). *Femmes rebelles d'Algérie*. París: Éditions de l'Atelier /Le temps des Cerises.
- REDOUANE, Najib (2003a). "À la rencontre de Malika Mokeddem". En Najib Redouane, Yvette Benayoun-Szmidt y Robert Elbaz, *Malika Mokeddem*. París: L'Harmattan, colección Autour des écrivains maghrébins, p. 17-39.

REDOUANE, Nadjib (2003b). “Mémoire nomade et écriture identitaire dans *Les hommes qui marchent* de Malika Mokeddem”. En Najib Redouane, Yvette Benayoun-Szmidt y Robert Elbaz, *Malika Mokeddem*. París: L’Harmattan, colección Autour des écrivains maghrébins, p. 63-79.

SLAMA, Béatrice (1981). “De la *littérature féminine* à *l’écrire-femme* : différence et institution”. *Littérature*. 44. 51-71.

SEXO, CLASE SOCIAL Y RAZA A TRAVÉS DE *DANS L'ENFER DES TOURNANTES* DE SAMIRA BELLIL : VIOLENCIA DE GÉNERO Y FEMINISMO EN LAS *CITÉS* FRANCESAS

Inés González Aguilar
Samira Hontoria Nebreda
Laura Bernal Martín

Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

Los comienzos del siglo XXI están marcados por la emergencia de una nueva voz: la de aquellas mujeres que han sufrido violencia de género en los barrios franceses más desfavorecidos. Se crearon varias asociaciones con el objetivo de valorar el trabajo de las mujeres residentes en los barrios más alejados del centro de las ciudades (Hersent, 2003). Antes ignoradas, algunas de estas mujeres, escriben sus testimonios para hacerse oír y así provocar un cambio necesario en la sociedad y, por ende, mejorar la situación de aquellas compañeras que se encuentran en contextos similares. Este es el ejemplo de Samira Bellil, autora del libro *Dans l'enfer des tournantes* que irrumpe en el escenario literario para contar la experiencia del trauma vivido por su autora. Oktapoda confirmaba que este tipo de literatura supone una experiencia sanadora para las escritoras: “Dans le champ littéraire, une grande attention est donnée à la parole des survivants et à l'écriture du trauma qui évoque non seulement l'expérience du passé à travers la transcription du récit, mais aussi la réintégration psychologique du sujet qui a subi le trauma” (Oktapoda, 2011: 9).

Casi veinte años después de la publicación de la novela de Bellil, en 2002, este estudio pretende destacar el mérito de esta obra, que ha animado a otras mujeres, como Méliane Loubna, a denunciar públicamente los abusos de los que fueron víctimas. De hecho, tanto Samira Bellil como Méliane Loubna han sido integrantes del movimiento Ni Putes Ni Soumises¹. Nuestro análisis se inscribe dentro del objetivo de estudiar una novela testimonial, *Dans l'enfer des tournantes*, bajo la perspectiva de la ideología de su autora. Por lo tanto, el fin último es demostrar que la obra transmite los mismos fundamentos que la asociación Ni Putes Ni Soumises. También demostraremos que la obra, además de formar parte de su proceso de sanación, expone una realidad que va más allá de una experiencia personal. Para ello, la analizaremos a partir de los tres fundamentos principales de Ni Putes Ni Soumises: sexo, clase y raza. Esta asociación se inscribe dentro de un feminismo interseccional², y pone en duda el “feminismo mainstream” (García, 2012: 113). En las próximas páginas, analizaremos los elementos definitorios de este feminismo a través de las vivencias narradas por Samira Bellil.

En este trabajo, nos basaremos en la experiencia de Samira Bellil, extrapolable al caso de otras mujeres de las *cités* francesas. Además, muchos son los trabajos (Escudero, 2014; Ariza-Sosa y Aguselo-Suárez, 2020) que abordan el trauma causado por la violencia de género en un enfoque interdisciplinar entre psicología y literatura. Como consecuencia de ello, nuestro objetivo es identificar los diversos temas que Samira Bellil pone en evidencia en su obra, así como relacionarlos con el movimiento Ni Putes Ni Soumises. Proponemos, por lo tanto, un estudio de la cuestión que pasa por el testimonio de una mujer repetidamente maltratada que ha señalado las carencias de nuestra sociedad en cuanto a igualdad de género a comienzos del presente siglo. A modo de conclusión, estudiaremos en nuestro último apartado el proceso de sanación de la autora, que denota una nueva madurez, tanto ideológica como lingüística, con el objetivo de entender los fundamentos de esta evolución.

Desde una perspectiva metodológica, es necesario tener en cuenta que, si bien los tormentos padecidos por las víctimas de la desigualdad de género abarcan muchas disciplinas, nuestro enfoque será esencialmente literario, a pesar de su transversalidad. De este modo, mostraremos el padecimiento de la autora con el fin de visualizar un estudio de caso que contribuye a la reflexión sobre los derechos de las mujeres y la igualdad de género.

En esta investigación de las cuestiones que Samira Bellil pone de manifiesto a lo largo de su obra, relacionaremos el movimiento Ni Putes Ni Soumises, dirigido por Fadéla Amara (2005) en el momento de la adhesión de Samira

¹ Ni Putes Ni Soumises es una asociación feminista constituida por Fadéla Amara en 2003. En las páginas siguientes abordaremos su labor en profundidad.

² Tal y como lo entiende Romero Bachiller (2010), el feminismo interseccional es un modelo que tiene en cuenta factores como la sexualidad, la discriminación, la clase social o la raza para el fomento de la igualdad de género.

Bellil, con los de investigadoras e investigadores como Abdallah (2003), Alidières (2010) y Hamel (2003). Además, la publicación de Save the Children (2020) cuenta con el reconocimiento de la comunidad internacional, aportando así rigor a este trabajo.

A tenor de la hipótesis planteada, describiremos y estudiaremos la presencia de los fundamentos de Ni Putes Ni Soumises dentro de la obra *Dans l'enfer des tournantes* de Samira Bellil. En primer lugar, presentaremos a la autora, su obra y el contexto en el que se desarrolla, abordando así la situación en las *cités* durante los años 80 y su militancia en Ni Putes Ni Soumises. A continuación, analizaremos la desigualdad en las relaciones entre hombres y mujeres, así como la influencia de la clase social en los barrios más desfavorecidos. Por último, cuestionaremos la influencia de las raíces culturales en los inmigrantes que residen en Francia y su impacto sobre la violencia de género. El último apartado retomará las palabras clave de la escritora que definen su testimonio, impregnándolo de fuerza y valor.

2. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA *DANS L'ENFER DES TOURNANTES* DE SAMIRA BELLIL

2.1. Samira Bellil y su obra

Nacida en 1972, Samira Bellil vive una adolescencia compleja tanto en el seno de su familia como en su barrio, Saint-Denis³. En el hogar familiar conviven sus padres, inmigrantes procedentes de Argelia, con sus tres hijas, de las cuales Samira Bellil es la mayor. Desde muy pequeña se ve confrontada a la miseria, ya que su padre está en prisión durante sus primeros años de vida y su madre es la encargada de los cuidados de las hijas. Esta concilia, a duras penas, la vida familiar con su horario laboral. En esos años, Samira Bellil y su madre subsisten con dificultad dada su situación económica precaria. Consciente de la fragilidad del equilibrio familiar, su madre recurre a una asociación que envía a la pequeña a una familia de acogida en Bélgica que la marcará para siempre, por el amor incondicional que le profesan. Sin embargo, su retorno a Francia se hace muy difícil: su padre es puesto en libertad, y recurre a la violencia como único medio de comunicación, algo que se traduce en amenazas, insultos y palizas constantes. Al huir de su hogar para evitar el maltrato paterno, Samira se enfrenta sola a la crudeza de la calle en los barrios marginales.

A raíz de la primera violación colectiva que sufre, Samira quedará marcada, no solo por la experiencia traumática, sino también por la reputación de “chica fácil” que se le impone. Es víctima de miradas despreciativas hasta que la pesadilla se produce y los mismos agresores y sus amigos la violan, por segunda vez⁴. Los años siguientes muestran a una joven que lucha por salir adelante en un entorno de drogas, centros de acogida y brutalidad. Su deseo de escapar la lleva a irse de vacaciones con su madre y su hermana al país de origen de sus padres, Argelia, donde será atacada y violada de nuevo en una playa. La lucha por sobrevivir al horror se recrudece y se mezcla con la impotencia de no ser escuchada ni defendida, ni por su familia ni por la justicia⁵.

Finalmente, el libro termina narrando las huellas de esa violencia en un cuerpo que sufre ataques epilépticos muy frecuentes, para liberar la tensión que retiene, angustia que solo consigue atenuarse gracias a la terapia psicológica. Por recomendación de su terapeuta, la joven decide escribir el relato del horror vivido con el fin de liberarse y curar sus traumas. Dos años después de la publicación de su libro, Samira Bellil fallece en 2004 de un cáncer de estómago. Aun así, vive lo suficiente para darse a conocer a la opinión pública e involucrarse en la lucha de las mujeres a través de la marcha organizada por Fadéla Amara en 2003⁶, de la cual es madrina. Este acto desembocará inmediatamente después en la constitución del movimiento Ni Putes Ni Soumises, a lo largo del mismo año, que Samira Bellil integrará hasta su muerte.

³ Barrio periférico de París. Se trata de un suburbio cuya población es esencialmente inmigrante y se lo conoce por su alta tasa de delincuencia y paro.

⁴ Humillada y amenazada por sus atacantes, Samira Bellil había decidido no denunciar la primera agresión.

⁵ Las definiciones de agresión sexual y violación han evolucionado notablemente desde la ley de 1975 promovida por Simone Veil sobre el aborto voluntario. A pesar de ello, en 2003, la justicia aún no era suficientemente precisa como para proteger o defender a las víctimas de agresiones sexuales y violaciones. Prueba de ello es que, en 2012, el *Manifeste de 313* evidenciaba el silencio en torno a este acto criminal. Como muestra del progreso constante de las leyes, la última modificación del artículo 222-23 del código penal francés sobre el acto de violación data del pasado mes de abril de 2021.

⁶ Marcha organizada a raíz de un brutal feminicidio acaecido en 2002 (conocido como el “affaire Sohane Benziane”) para exigir el fin de la ley de silencio y la liberación de la palabra de todas las francesas.

2.2. Ni Putes Ni Soumises

La asociación creada por Fadéla Amara a principios del siglo XXI tiene por objetivo la defensa de la causa feminista. De la obra principal —homónima de la asociación Ni Putes Ni Soumises, en adelante NPNS— de Amara, presidenta de NPNS, Oktapoda recalca lo siguiente: “Face au constat amer de la décomposition du lien social et de la dégradation des rapports entre hommes et femmes, elle “délivre un message de colère, de lutte et d’espoir, [c]elui de voir les filles des cités gagner leur liberté, dans un rapport pacifié avec l’autre sexe” (Oktapoda, 2011: 12).

La base de la ideología de esta asociación reside en la lucha por la igualdad de género y el fin de la violencia de género, pero también es una pugna por el laicismo y los valores de la República Francesa. De acuerdo con esto, se posicionaron en contra de llevar velo en los centros educativos tras la polémica de 2004, que se saldó con la aprobación de una ley que limitaba la simbología religiosa en dichos establecimientos (Rouquette, 2019). Fadéla Amara insistió en esta idea: “Tous les participants ont insisté sur la nécessité de faire vivre au quotidien les valeurs universelles et fondamentales que sont l’égalité, la mixité et le respect” (Amara, 2005: 42). Tal y como defendía García, NPNS es un movimiento en el que confluyen distintas corrientes ideológicas que llevan, por ejemplo, a no renegar del hombre sino a poner en valor su adhesión a la lucha por la igualdad (García, 2012: 113). Por ello, NPNS se considera un cruce de caminos, una interseccionalidad en la que convergen tres categorías: sexo, clase y raza (García, 2012: 113). Estos tres conceptos son los que definen la estructura de nuestro trabajo y bajo cuyo prisma analizaremos la obra literaria ya citada.

NPNS ha sido una de las principales fuentes de apoyo a la mujer durante las dos últimas décadas, sobre todo en su trabajo de campo, a través de su centro en Montreuil, donde acogían a mujeres con sus familias, repartían kits de higiene y realizaban toda clase de labores de atención psicológica y jurídica. Su misión tuvo que cesar cuando, en enero de 2020, se declararon en quiebra por falta de ingresos. La asociación, que llevaba varios años avisando de su precariedad, cerraba las puertas de su centro de atención con gran pesar, tal y como anunciaban en redes sociales y medios de comunicación.

2.3. Las *cités* francesas

Autor de *Femmes, musulmanes, cadres... Une intégration à la française* (2021), Arnaud Lacheret afirma lo siguiente: “Les études sur le genre ont montré que l’urbanisme n’était de façon générale pas vraiment fait pour un public féminin et la réaction des gouvernements suite aux violences urbaines depuis les années 80 a plutôt aggravé la situation” (2017: 1). Lacheret se refiere en esta cita a la arquitectura de la ciudad que, por ejemplo, en el caso de Nanterre, ha promovido la segregación con la construcción de grandes edificaciones destinadas a alojar inmigrantes. La *cité* es un entorno, principalmente de hormigón, donde reinan grandes bloques de edificios en los que se amontonan familias con rentas muy bajas e inmigrantes en la mayoría de los casos. Esta es la situación que se vive en las periferias de las grandes ciudades francesas, tan distinta de la que se aprecia en el centro de las ciudades. Tal y como constata este investigador y como demuestran testimonios como el de Samira Bellil, estos barrios son el escenario de muchas agresiones sexuales, así como de actos vandálicos de todo tipo. En los primeros años de nuestro milenio, algunos casos fueron muy mediáticos, demostrando que, con la construcción de estas grandes edificaciones financiadas por las instituciones, no se garantizan la seguridad y el pleno desarrollo de las mujeres. En su trabajo, Horvath (2016) constataba que la *banlieue* no es un lugar en el que las mujeres puedan simplemente pasear sin necesidad de realizar alguna tarea específica como hacer la compra o ir a recoger a los niños o niñas al colegio.

Así pues, la mediatización de las violaciones colectivas contribuye a visibilizarlas ante la población francesa y abre el debate sobre la integración de la mujer, la habitabilidad de las *cités* o la delincuencia de los y las jóvenes. El sufrimiento de las mujeres en estos entornos desfavorecidos derivó hacia cuestiones mayores, como la inmigración, y llevó a conclusiones erróneas como que las violaciones colectivas se atribuían en exclusiva a jóvenes delincuentes de los barrios desfavorecidos:

Ensuite, la répétition et la juxtaposition des émissions consacrées alternativement à la violence des jeunes et à l’immigration a fait émerger un système de représentations qui assimile jeunesse à délinquance, jeune délinquant à jeunes issus de l’immigration, et enfin jeune délinquant issu de l’immigration en violeur. La stigmatisation a transformé des comportements individuels en attitudes caractéristiques d’un groupe social dans son entier : violer en groupe a été édifié en agissement spécifique des « jeunes de banlieue » (Hamel, 2003: 86).

Veinte años después de estos primeros avances en los derechos de las mujeres, nos parece importante analizar de nuevo una de las fuentes que motivó a una parte de la sociedad a reaccionar frente a hechos tan atroces.

3. SEXO: RELACIONES EN LA ADOLESCENCIA

3.1. El fenómeno de las bandas

La obra que nos concierne se abre con dos definiciones de la palabra “reputación” y suponen un inesperado choque de realidad entre dos mundos. La primera, del diccionario *Larousse*, es la siguiente: “nom féminin, manière dont quelqu’un, quelque chose est considéré” (Larousse en Bellil, 2003: 9). Sin embargo, la neutralidad de esta definición choca frontalmente contra lo que Bellil llama el “diccionario del barrio” (*dictionnaire du quartier*), según el cual se definiría “reputación” como sigue: “statut attribué à une personne par un bouche à oreille fulgurant, cette image indissociable de l’être qui, dans tous les cas, brise des vies ; que tu sois bandit, un bouffon ou une ‘taspé des caves’” (Bellil, 2003: 9). Nos centraremos en esta última, ya que marca el camino de nuestro análisis.

Bellil describe en el capítulo titulado “filles à caves” la manera en la que la reputación marca la vida de chicos y chicas en los barrios. Esta reputación viene determinada por los roles de género, la base de la desigualdad y una forma primaria de relaciones de poder. Lo “femenino” y lo “masculino” son producto de construcciones sociales que posicionan a las mujeres en un lugar de subordinación y a los hombres en un lugar de dominación (Varela, 2019: 235).

Estas relaciones se observan de manera muy clara en estos barrios, cuya organización y distribución vienen marcadas por las bandas. José Stoquart, la periodista que escribe el prólogo del libro, relata el incremento del fenómeno de bandas y su idealización de la figura del *caïd*: “une idéalisation de la figure du petit caïd pour lequel le nombre de viols en réunion, les ‘plans pétasse’, comme il les nomme, est un titre de gloire” (Stoquart en Bellil 2003: prólogo). Samira cuenta que las bandas están siempre presentes: “J’ai pris l’habitude, pour rentrer, de passer par un quartier qui s’appelle la Cité bleue et d’y voir la clique à la barrière. Toujours là, la clique ! Qu’il pleuve, qu’il neige, qu’il vente. Ce soir il y a Bouboule, Poissaille, Salim la Crevette, Karim le Fou et Gros Blaze : les bouffons du ‘roi Jaïd’” (Bellil, 2003: 20).

3.2. El papel de los chicos en oposición al de las chicas

Según Horia Kebabza, los grupos masculinos ocupan los lugares públicos de los barrios, y lo hacen de manera «ruidosa y llamativa, como si sintieran la necesidad de demostrar públicamente su derecho a hacerlo»⁷ (Kebabza, 2007: 32). Estas periferias se convierten en los únicos lugares donde los jóvenes pueden demostrar su masculinidad y permanecer en el lugar que culturalmente se les ha impuesto. De esta forma, a los hombres les corresponde la esfera pública y a las mujeres la privada, lo que explica que las mujeres se sientan inseguras cuando caminan por la calle, ya que los hombres ostentan el control y les recuerdan que su sitio no es ese: “C’est probablement pour cette raison qu’ils se sentent autorisés à « protéger » (disent-ils) les filles. Ils leur rappellent que l’espace public, construit socialement, est un espace dangereux pour les femmes” (Kebabza, 2007: 32).

Según afirma Isabelle Clair, la calle es un espacio reservado para los hombres y dominado por ellos:

Les relations entre les sexes dans les quartiers populaires apparaissent comme la conséquence d’une organisation sociale globale, où les sociabilités filles-garçons s’adosent à la domination masculine. Et, asymétrie de genre oblige, dans les milieux populaires comme ailleurs, le corps des femmes et celui des hommes ne remplissent pas la même fonction : au féminin, il est un objet sexué ; au masculin, il est censé représenter une force de travail. Le corps des hommes est un corps public qui s’extériorise, celui des femmes est un corps privé, qui est subordonné à celui des hommes et à leur appropriation (Kebabza, 2007: 33).

Cuando una chica deambula por la *cité*, se expone a que la conviertan en objeto sexual y a que la tachen de puta. Además, si se cometen violaciones la culpa recae en la víctima, ya que se encontraba en el lugar socialmente inadecuado. Es el caso de Samira Bellil: “Une fille qui traîne, c’est une pute, donc qu’elle ne se plaigne pas s’il lui arrive des embrouilles” (Bellil, 2003: 43). La mala reputación de las chicas que deambulan por las calles viene legitimada justamente por esto, y Bellil lo explica detalladamente:

⁷ Texto original: « bruyante et ostensible, comme s’ils éprouvaient le besoin de manifester publiquement leur droit à le faire ».

Celles qui traînent dehors comme les garçons, les p'tits cailleras. Celles qui, comme moi, bravent les interdits parce qu'elles se maquillent, vont en boîte et fument. Il n'y a là rien de répréhensible, mais c'est suffisant pour faire une réputation de « fille facile », de « fille à cave », de « petite salope ». Ces filles-là, on peut leur faire n'importe quoi parce que « pas de grand frère », parce que « sortent dehors », parce que « traînent » (Bellil, 2003: 55).

Por lo tanto, esta distribución del espacio basada en el género supone para las chicas un lugar de vergüenza y miedo: "Jaïd, c'est le chaud du quartier, celui qu'il faut respecter, craindre, celui dont les moindres désirs sont des ordres" (Bellil, 2003: 20). Además, todo el mundo se conoce, lo que da pie a rumores y cotilleos. Lo privado se convierte en público, como ocurre con la vida sentimental y sexual de Samira Bellil: "Une petite réputation sulfureuse me suivait grâce à Jaïd, qui racontait derrière mon dos à la clique le détail de nos étreintes" (Bellil, 2003: 22).

Las relaciones entre chicos y chicas carecen de respeto y afecto. Los chicos buscan mantener relaciones sexuales con chicas sin implicarse emocionalmente. Las chicas se convierten en trofeos y los chicos tienen que conseguir la mejor pieza, ligar se convierte en una caza. Por lo tanto, la única interacción entre chicos y chicas es la sexual, considerando la relación heterosexual como la única forma de relación: "les filles deviennent la proie des bandes et de leur sauvagerie sexuelle. Elle a vécu une adolescence ravagée, tenaillée par la honte, la culpabilité, le rejet de tous et la peur d'autres agressions" (Bellil, 2003: 12).

Esta realidad divide a las chicas en dos categorías: las chicas *bien* y las *putas*, es decir, sometidas a un hombre y encerradas en casa o libres y dueñas de su vida. Si hablan con los chicos del barrio se da por hecho que están sexualmente disponibles para todos. Esta reputación está directamente relacionada con la sexualidad: tener una mala reputación es tener una reputación de guarra, de puta, de chica fácil. Samira no quiere vivir sometida ni encerrada en casa como las mujeres *bien* y le cuelgan una etiqueta de puta que la persigue constantemente: "Je voulais être libre, ne pas vivre soumise, ni enfermée à la maison, comme celles que je voyais autour de moi. Je voulais la même liberté qu'un mec : respirer, croquer la vie, quoi de plus naturel ?" (Bellil, 2003: 25).

La relación entre Jaïd y Samira comenzó siendo ella menor y él mayor de edad, pues ella tenía trece años y él diecinueve⁸, lo que indica una desigualdad de poder. Además, tal y como cuenta Samira, cuando están juntos se olvida de su compleja situación familiar. La entonces adolescente busca llenar un vacío afectivo e intenta sanar las heridas emocionales provocadas por un padre ausente. Este amor idealizado del que ella habla, se articula en torno a los mitos del amor romántico, tales como la exclusividad o la entrega a la otra persona. Estas creencias, transmitidas generacionalmente en un entorno de socialización patriarcal, justifican la sumisión y el control:

A treize ans, on croit à l'amour. C'est l'âge où on se fait des films terribles dans la tête ! Je vivais dans ma bulle, mes rêves, et cette même bulle me protégeait des raclées reçues. Seul Jaïd comptait à mes yeux. Je cherchais désespérément dans ses bras l'amour que je n'avais pas chez moi (Bellil, 2003 : 22).

Otro factor decisivo en las relaciones entre adolescentes es el hecho de que las chicas se sienten aceptadas y respetadas socialmente cuando gustan o son deseadas. Según Nuria Varela: «el cuerpo femenino ha sido territorio conquistado y arrebatado durante siglos. (...) El cuerpo femenino en toda su extensión: sexualidad, salud, belleza y capacidad reproductora» (Varela, 2019: 330). Por lo tanto, el cuerpo de las mujeres debe adaptarse al ideal de belleza impuesto por los deseos de los hombres y, si esto no ocurre, se rechaza. A ello se añade que, durante la adolescencia, la necesidad de pertenencia a un grupo se plantea como una necesidad humana universal, aunque esta pase por la cosificación prematura de la mujer: "Je me sentais heureuse d'être regardée, sollicitée, « aimée ». Je me croyais irrésistible à ses yeux et respectée par les autres. Les « amis » engrainaient l'histoire et moi, je me gonflais d'orgueil. A treize ans, être blonde ou brune importe peu pour les garçons, l'essentiel est d'avoir un « joli p'tit cul »" (Bellil, 2003: 23).

Esta aceptación se consolida en el momento en el que la chica tiene una relación con un chico. Cuando hay un hombre que la protege y la vigila, se convierte en una chica respetable ante los ojos de los demás, se hace visible: "On

⁸ El Código Penal francés en vigor en 2003 contempla el consentimiento de una relación sexual con una persona menor a partir de la edad de 15 años según el artículo 227-25: « Le fait, par un majeur, d'exercer sans violence, contrainte, menace ni surprise une atteinte sexuelle sur la personne d'un mineur de quinze ans est puni de cinq ans d'emprisonnement et de 75 000 euros d'amende ». En cuanto a agresión sexual se refiere, la edad es considerada un agravante a partir de la reforma de 2010 en el artículo 222-22-1 « Lorsqu'il est commis sur un mineur de quinze ans ».

me considérait, on me respectait, je me sentais importante” (Bellil, 2003: 24). Samira se convierte de esta forma en la “meuf à Jaïd” (Bellil, 2003: 23), perdiendo su propia identidad y adoptando la de su pareja.

3.3. El consentimiento y la educación afectivo-sexual

El último punto que trataremos en este análisis es el de la ausencia del consentimiento sexual⁹ en estas relaciones. Samira Bellil sufre varias violaciones a lo largo de su vida y narra en varios capítulos cómo *se deja hacer*, actuando como una autómatas ante los abusos que sufre fuera y dentro de la pareja. En este contexto, explica que no ha sido educada en lo que realmente es el amor, concepto que hemos explicado anteriormente: “J’étais une marionnette entre ses mains, je me laissais faire, j’acceptais au nom de l’amour dont personne ne m’a jamais appris la définition” (Bellil, 2003: 25). Además, se siente culpable porque llegó a pensar que ella consentía estos comportamientos. Con el paso del tiempo, con ayuda de la terapia y gracias a una educación feminista, esa culpabilidad desaparece, pues se da cuenta de que no tenía otra opción:

Je fais ce qu’il me dit. « Enlève la culotte, t’es propre ? Vas-y, vas-y, allonge-toi ! » Je m’allonge, tel un automate. Je connais la chanson. Je ne résiste plus. (...) Mon attitude me donne la sale impression d’être consentante, mais que puis-je faire d’autre, si je ne veux pas mourir ? (...) Je me sentais coupable de cette allure de consentement. Je sais aujourd’hui que je n’avais pas le choix (Bellil, 2003: 32).

Las chicas, en consecuencia, son esclavas de los deseos de los chicos y no dueñas de sus propios deseos. Por ello, se les niega el derecho a disfrutar de una sexualidad saludable y placentera. Como evoca Joséé Stoquart¹⁰, la única educación sexual que recibe la juventud es la de los vídeos porno, no tienen ninguna otra imagen de relación amorosa. Para los chicos, las violaciones grupales son un juego, y las chicas, objetos, lo que reduce la sexualidad a relaciones de fuerza y dominación. Al buscar en Google “taspé à caves”, es decir, puta o zorra, las primeras entradas que aparecen son vídeos porno con estas descripciones: “Beurette Française me suce dans la cave du quartier”, “je baise une petite ado française et lui tire ses cheveux de pute” o “tournante cave cité amateur”.

Según el informe *(Des)información sexual: pornografía y adolescencia* de Save the Children (2020), los y las adolescentes ven pornografía por primera vez a los 12 años y casi 7 de cada 10 (el 68,2 %) ha consumido estos contenidos sexuales en los último 30 días. Este documento revela que el 54,1 % de los y las adolescentes, en su mayoría los chicos, cree que la pornografía da ideas para sus propias experiencias sexuales y al 54,9 % le gustaría poner en práctica lo que ha visto, un dato preocupante ya que no siempre solicitan consentimiento previo a su pareja.

Todo lo analizado anteriormente muestra que es necesaria una educación afectivo-sexual y emocional, así como una educación feminista para conseguir la eliminación de estereotipos de género, la prevención de la violencia machista y la creación de relaciones saludables, siendo necesaria su implantación en el currículo escolar desde edades tempranas (Bejarano Franco, M. T., Martínez Martín, I., & Blanco García, M., 2019: 45).

4. CLASE SOCIAL

En los años 1980, Francia es un país cada vez más multicultural y cosmopolita. Esto es asumido por intelectuales, como el miembro de la Académie de Savoie Jean-Pierre Gomané (*France multiraciale de l’an 2000*, 1979), como una oportunidad que no hay que dejar escapar. Así lo demuestran varios artículos y obras que celebran el mestizaje y la llegada de nuevas influencias, como en “France multiculturelle de demain”, publicado en 1983 en la revista *Le Nouvel Observateur*, o la *Enquête sur la France multiraciale* (1994) de Jean-Pierre Moulin, que se basa en la observación sobre el terreno (Štalcerová, 2013: 45). El tema del mestizaje y la sociedad multirracial estaba tan de actualidad que, en 1984, Georgina Dufoix, secretaria de Estado de la Familia, la Población y los Trabajadores Inmigrantes, afirmaba lo siguiente: “dans dix ans Français et immigrés coexisteront harmonieusement” (J.B., 1984). Por su parte, Mitterrand declararía en 1986 que todos somos mestizos: “nous sommes tous métis” (Štalcerová, 2013: 45).

⁹ Acuerdo verbal o no verbal para participar en un acto sexual. Este término proviene de la palabra consenso, la cual significa acuerdo mutuo, una forma infalible de asegurar la igualdad (Machlus, 2019).

¹⁰ Esta periodista guió a Samira Bellil en la escritura de su obra y escribió el prólogo de la misma.

No obstante, a finales de los ochenta se confundiría el término *nationalité* con el de *citoyenneté*¹¹, y surgirían grandes debates en torno a la cuestión de la participación de los inmigrantes en las decisiones políticas, limitándola al voto en elecciones municipales locales, algo que sigue siendo así para todo aquel que no está naturalizado y que resulta polémico por estar “trop lié à la période coloniale avec les « citoyens de seconde zone » ou « sous-citoyens »” (Gastaut, 2002: 384). Según Gastaut (2002), muchos franceses desconfiaban de esta visión optimista de políticos e intelectuales y mostraban abiertamente su desconfianza, fruto de una definición tradicional de la nacionalidad, considerada como un honor que hay que merecer¹².

En el ámbito de la organización urbana, este conflicto se escenifica en la aparición en los años 1980 de grandes aglomeraciones de inmigrantes residentes en viviendas sociales. Mientras que los inmigrantes portugueses llegados en los años 1960, mejor cualificados profesionalmente, accedieron a la vivienda privada, no ocurrió lo mismo con los argelinos, que fueron copando la vivienda social francesa¹³. Krasnopolsky (2005) explica:

Según el INSEE3, el porcentaje de extranjeros residentes en viviendas sociales pasó del 12,6 por ciento en 1968 al 30,3 por ciento en 1989. Dos fenómenos explican este aumento: por una parte, la reagrupación familiar fue el principal motivo de inmigración tras el cese de la inmigración económica en 1974, y por otra, los estratos superiores de la clase obrera francesa accedieron a una nueva forma de vivienda: la copropiedad o la propiedad individual.

También según Krasnopolsky (2005), estas grandes aglomeraciones, concebidas en un primer momento como una promoción social por parte del colectivo inmigrante, se han acabado convirtiendo en guetos con altos índices de paro, precariedad laboral y discriminación. Además, los medios de comunicación culpan a la juventud de origen inmigrante de delincuencia e integrismo musulmán. En este contexto de precariedad y discriminación, la mujer, como en tantos otros ámbitos, es la que se ve más afectada por estas violencias. Tal y como afirma Lieber (2008) en su estudio *Genre, violences et espaces publics*, “nos enfrentamos a una doble invisibilidad de las violencias contra las mujeres¹⁴” (Lieber, 2008: 196): “Les violences envers les femmes dans les espaces publics ne font [...] généralement pas l’objet d’une attention particulière de la part des services publics [...] parallèlement, [il existe] une tendance à occulter la part importante de femmes victimes de violences conjugales” (Lieber, 2008: 196).

Por su parte, en sus trabajos de la década de 1990 sobre el sentimiento de inseguridad, Sébastien Roché insiste sobre el papel que desempeña el aumento de actos incívicos en el miedo que sienten las mujeres¹⁵ (Roché en Alidières, 2010: 62). Afirma, no obstante, que estos comportamientos no son necesariamente ilegales en un sentido jurídico, pero que se asocian sistemáticamente a situaciones que causan inquietud¹⁶ (Alidières, 2010: 62) en las mujeres. Como afirma Samira Bellil, la violencia a la que se enfrentan las mujeres en los barrios periféricos no es fruto de la exageración y merece un reconocimiento y la búsqueda urgente de soluciones. Casos como el de Sohane Benziane, una joven de 17 años quemada viva en Vitry-sur-Seine por un hombre con el que muchos se solidarizaron, muestran una terrible deshumanización en las relaciones hombre-mujer (Abdallah, 2003: 102), en las que la víctima deja prácticamente de ser considerada un ser humano y es juzgada por la sociedad sin que su palabra sea tenida en cuenta. Según Abdallah (2003), esta deshumanización es característica de las violaciones colectivas como las que sufre Samira Bellil, en las que se culpabiliza a las propias víctimas:

Je connais la banlieue. J’y ai vécu [...]. Je sais ce dont je parle. Je suis fatiguée d’entendre dire qu’on exagère le problème des viols collectifs dans nos cités et que les “tournantes” sont des jeux sexuels où les filles sont consentantes. Non, cette sauvagerie existe bel et bien, et nous sommes très nombreuses à en avoir été les victimes (Bellil, 2003: 279).

¹¹ Ambos términos se encuentran en constante debate. Mientras que a finales del siglo XX un ciudadano era una persona de nacionalidad francesa que podía ejercer su voto, en la actualidad esta relación entre nacionalidad y ciudadanía se ha fragilizado debido, entre otros aspectos, a la llegada de minorías fruto de la inmigración (Duchesne, 2007).

¹² « Un honneur qui doit être recherché et mérité » (Štalceroová, 2003: 45).

¹³ Después de la independencia de Argelia, Francia nacionalizó a todos los argelinos residentes en su territorio y los volvió a alojar en viviendas sociales, como en el caso de los HLM Nanterre construidos por la empresa Sonacotral (Blanc-Chaléard, 2012).

¹⁴ « On a affaire à une double invisibilité des violences envers les femmes » (Lieber, 2008: 196).

¹⁵ Texto original: « le rôle de la multiplication des incivilités sur certains territoires dans la cristallisation des peurs » (Roché en Alidières, 2010: 62).

¹⁶ Texto original: « ne sont pas nécessairement illégaux au sens juridique, mais que l’on trouve systématiquement associés aux déclarations d’inquiétude » (Alidières, 2010: 62).

La asociación NPNS nace con el objetivo de luchar contra todas estas violencias, hacer frente a la difícil situación de la mujer en los guetos, y buscar una igualdad real. Con su *Appel National des Femmes* del 14 de noviembre de 2002, llama a todas las mujeres de los barrios *de banlieues*, de cualquier origen y religión, a luchar por la libertad y por la emancipación y a liberarse de una sociedad opresora que las encierra en guetos en los que se acumulan miseria y exclusión (NPNS, 2002). *Miseria* entendida como pobreza física y moral y *exclusión*, tanto física como de los espacios de pensamiento y saber.

La publicación del libro *Dans l'enfer des tournantes* apenas unos días después del asesinato de Sohane Benziane motivó el nacimiento en febrero de 2003 de la "*Marche des femmes des quartiers pour l'égalité et contre les ghettos*", que sería, como ya hemos señalado, la semilla que originaría el movimiento NPNS. La capacidad de Bellil para comparar dos modos de vida totalmente opuestos determina en gran medida su visión de la vida en la *cité*. Bellil nos habla de su infancia en Bélgica, país en el que vivió hasta los cinco años con una familia de acogida a la que siguió visitando en verano hasta los catorce años. En Bélgica descubrió una realidad que chocaría frontalmente con la que se encontraría al volver a Saint-Denis: "Je garde en moi, quand je pense à ces années, une grande lumière blanche et joyeuse qui réchauffe mon cœur. Grâce à ces gens, j'ai su que le bonheur existait. Si j'étais restée chez eux, je ne serais jamais devenue la beurette de banlieue, la petite caillera qui s'est enfoncée dans les galères et le malheur. Qui aurais-je été?" (Bellil, 2003: 60).

Esta *luz* contrasta con la oscuridad y la tristeza que siente al retornar a Francia con sus padres con cinco años: "Voilà, je revenais chez mes « vrais » parents. C'était la banlieue, c'était Saint-Denis. Un appartement triste, des parents tristes. Les problèmes d'argent, les engueulades, le manque total de communication. Un autre monde, un réveil cruel après ma petite enfance au paradis" (Bellil 2003: 65).

Bellil intenta acercarse a ese *qui aurais-je été?* a lo largo de toda su vida, defendiendo sus derechos y luchando por el reconocimiento de la mujer en todos los ámbitos de la sociedad. No obstante, los recuerdos de su familia de acogida chocan con la realidad que vive en los suburbios parisinos, en los que convive con sus padres, una generación dividida entre las ansias de libertad que promete Francia y la necesidad de no olvidar sus raíces¹⁷ (Bellil 2003: 60). Nunca olvida a su familia de acogida. Durante su convalecencia, después de varias duras intervenciones, decide retomar el contacto con ellos tras diez años de silencio. Siguen siendo una luz que ilumina su vida y un lugar en el que siempre puede refugiarse. De hecho, Bellil afirma: "C'est ici, en Belgique, que l'idée me vient d'écrire un livre" (Bellil, 2003: 264). Un libro que formaría parte esencial de un proceso de sanación, físico y moral, con el que busca acabar con la ley del silencio: "briser la loi du silence et susciter une prise de conscience [...], atteindre la société dans son ensemble" (Bellil, 2003: 305).

5. RAZA: DE LA REPUTACIÓN A LA LEY DEL SILENCIO

Como afirma Josée Stoquart en el prólogo de la obra, muchas jóvenes de las *banlieues* están condenadas a una vida que las obliga a elegir de entre dos servidumbres: "obéir en restant enfermées à la maison ou risquer, dans la rue, de devenir la proie des bandes et de leur sauvagerie sexuelle" (Stoquart en Bellil, 2003: 11).

En la obra de Samira Bellil, la cuestión de la raza ha de ser entendida como una alusión a sus raíces culturales, que marcan irremediablemente el rumbo de su vida. Es imprescindible comprender esas raíces culturales para entender en profundidad el sentido de la obra: "Mes parents sont des immigrés, très européens, pourtant des séquelles leur sont restées de leur éducation" (Bellil, 2003: 58). Este uso de la palabra *séquelles* por parte de Samira Bellil parece patologizar el origen de sus padres, argelinos, como si este vehiculara indefectiblemente un comportamiento determinado, una enfermedad contagiosa transmisible de padres a hijos. Como ya hemos expuesto anteriormente, es probable que esta visión esté determinada por su estancia a edad temprana en la familia de acogida en Bélgica, a la que seguiría viendo todos los veranos hasta los catorce años, y que hace que el contraste entre un mundo y otro se intensifique y que el sentimiento de injusticia y no-pertenencia se acentúe. Bellil afirma lo siguiente:

Je suis le fruit de deux traditions, de deux modes de vie complètement contradictoires. J'ai reçu de mes parents une éducation traditionnelle que l'on ne m'a jamais expliquée autrement qu'avec des coups, des cris ou des glaviots. J'ai reçu aussi une éducation plus européenne, issue de ma petite enfance en Belgique, dans la famille d'accueil où ma mère m'avait placée. [...] Là-bas, la vie était douce et tranquille. [...] C'était si loin des coups de pompe dans la queue que j'ai reçus plus tard! (Bellil, 2003: 58-59).

¹⁷ Texto original: « une génération partagée entre l'envie de liberté que promet la France et celle de ne pas oublier ses racines » (Bellil 2003: 60).

Estos golpes no son tan solo físicos, sino también psicológicos. En la *banlieue*, cuando una joven es violada, se convierte a ojos de todos los hombres en una *filles à cave* que puede ser agredida impunemente, física y moralmente, puesto que sufren humillaciones, vergüenza y miedo a las represalias en caso de atreverse a denunciar (Bellil, 2003: 13). De hecho, incluso cuando Samira se atreve a denunciar, la policía la cuestiona: “Je vois bien que ma situation intrigue les flics. [...] Cette fille se fait violer deux fois et elle ne dit rien ? J’essaye de leur faire comprendre que les menaces de la clique m’ont terrorisée, que je veux protéger ma famille. [...] Je me sens mal à l’aise. [...] Je me sens sale et humiliée une troisième fois”¹⁸(Bellil, 2003: 75).

Por eso en la *cité* se impone la ley del silencio, que no es más que la consecuencia de las múltiples presiones cotidianas que sufre la mujer con respecto a su comportamiento, su forma de vestirse o de hablar, un control social a menudo banalizado pero determinante en la vida de las jóvenes de la *banlieue* (Abdallah, 2003: 101). Fadéla Amara, militante de SOS Racisme desde 1986, afirma que las mujeres más jóvenes tratan ahora de emanciparse sin romper sus lazos con la familia y su cultura, rechazando matrimonios forzados y concertados e intentando reapropiarse su sexualidad, derribando tabúes como el de perder la virginidad antes del matrimonio (Abdallah, 2003). No obstante, para NPNS, el primer paso es claro: “faire exploser l’omert ” (Abdallah, 2003: 101). Buscan que hablar no sea un crimen más grave que violar. Lo cierto es que en las *cités* esto está penalizado: “dans les cités, le simple fait de r v ler – un lieu, un acte, un coupable – est per u comme une trahison. Celui qui parle devient une proie traqu e” (Ceaux y Huret, 2007).

La cuestión de la reputación y el honor también desempeña un papel fundamental en la vida de Bellil. En una sociedad patriarcal y machista concebida por y para el hombre, la mujer es considerada la guardiana del honor de la familia. El hombre no pierde su honor por sí mismo, sino a través de la mujer, de manera que esta última es controlada en todos los ámbitos de su vida y no se le permite tomar decisiones por sí sola. Tras sufrir una violación colectiva por parte de K. y varios de sus amigos, Bellil se refugia en casa de una amiga, Sofía, que insiste en que vuelva a casa. Bellil, sin embargo, teme volver, ya que no la concibe como refugio, sino como cárcel: “Je crains une nouvelle terreur. J’imagine les yeux de mon père inject s de sang, sa m choire crisp e de colère, ses poings pr par s   me d moler. [...] J’en ai pourtant reçu des coups, mais ces coups-l , je n’en veux pas” (Bellil, 2003: 39). Samira Bellil se rebela contra todo esto: “Je me sentais tirill e entre les obligations arbitraires de mon milieu et mes rêves de liberté. Je voulais être libre, ne pas vivre soumise ni enfermée à la maison, comme celles que je voyais autour de moi. Je voulais la même liberté qu’un mec : respirer, croquer la vie, quoi de plus naturel ?” (Bellil, 2003: 24-25).

La relación con su padre, profundamente deteriorada, cambia cuando Samira sale del hospital psiquiátrico en el que ha sido ingresada tras un intento de suicidio: “Mon père me parle enfin ! [...] Il peut plus facilement venir vers une « folle » que vers une « viol e »” (Bellil, 2003: 171).

6. LA ESCRITURA DE SAMIRA BELLIL: PALABRAS CLAVE HACIA LA SANACIÓN

Tal y como hemos mencionado anteriormente, el relato de sus vivencias más dolorosas forma parte del proceso de sanación de la autora. La curación, que se inicia en una terapia con una psicóloga, pasa por distintas fases, que la autora expone a través de la narración y que concluyen con la escritura de una obra con el fin de expulsar todos los sentimientos negativos que han marcado su manera de ser. Además de esta reflexión, la escritura permite la construcción de una nueva persona que no se define como violada, sino que, ya liberada, se siente preparada para afrontar los demás retos de la vida:

Je ne me considère plus comme Sam la racaille ou Sam la « violée », je ne me présente plus comme telle. Ce passeport a pourtant été ma seule façon d’exister, pendant des années. Je ne me d finissais jamais autrement que par mon malheur. Je n’ai plus à utiliser ma carte d’identité de victime, j’existe maintenant autrement. Je suis Samira, j’ai vingt-neuf ans. Je crois en la vie et j’aspire au bonheur (Bellil 2003: 304).

¹⁸ La actitud policial hacia mujeres que han sido víctima de violaciones y agresiones físicas y psicol gicas varía en gran medida dependiendo de las circunstancias de la agresión y de su propio juicio moral. P rona afirma: “lorsque les faits sont anciens, et surtout lorsque l’agresseur est ou a été un partenaire intime de la d clarante, l’information immédiate d’un magistrat n’est pas systématique” (P rona, 2018).

Así pues, las próximas líneas demuestran que la maduración como persona y como escritora son dos procesos paralelos, unidos por una serie de conceptos que se repiten con el fin de ser analizados y superados. Para empezar, es imprescindible entender que la escritora y la víctima descritas a través del *yo* son la misma persona, ya que la autora narra sus propias vivencias. Sin embargo, también es necesario remarcar que precisa de la ayuda de Joséé Stoquart, periodista que la ha orientado en la escritura e invitado a desarrollar ciertos temas o a reestructurar el relato. Este hecho es fundamental a la hora de comprender que las características que se explican a continuación no provienen solo de la mente de Samira Bellil, sino que son fruto de la maduración de dicha escritora y de las reflexiones suscitadas por Joséé Stoquart.

Es necesario destacar que la autora utiliza numerosos adjetivos calificativos, dentro de una epífrasis, para acompañar ciertas palabras con el fin de describirlas detalladamente, pero también de enfatizar conceptos que se repiten a lo largo de la obra. Por ejemplo, para hablar de las jóvenes mujeres de las *cités* francesas, utiliza las palabras: “filles bien”, “taspés”, “fille à cave”, “petite salope”, “p’tites cailleras”, “des rates”, “des cailles” (Bellil 2003: 54-55), “pute” (Bellil 2003: 43), “poupée de chiffon, fille violente, fille souriante, fille épileptique, fille gentille, fille galère, fille galère toujours” (Bellil 2003: 150). La lista es extensa y siempre se refiere al mismo sustantivo, *fille*. Esto denota la necesidad de recalcar no solo la temprana edad, sino, sobre todo, la pérdida de inocencia que caracteriza el paso de la infancia a la edad adulta. La adolescencia es una etapa de la vida en la que los y las jóvenes desarrollan su cuerpo y en parte también su personalidad. Así pues, no poseen las herramientas propias de la experiencia para afrontar sucesos que marcan tanto física como psicológicamente.

Otro concepto en torno al cual se detiene la voz narradora es el de las violaciones colectivas. Víctima de tres violaciones, Samira Bellil pretende dar voz a otras mujeres que han sufrido experiencias parecidas a la suya:

Lorsque mon livre est sorti, je n'avais pas la prétention d'arrêter les viols collectifs. Ça se saurait s'il suffisait d'écrire un livre pour stopper des violences de cette nature ! Je voulais juste briser la loi du silence et susciter une prise de conscience chez nos mamans, nos papas, nos frères, nos sœurs, nos voisins, nos voisines, nos cousins et cousines, de Paris comme de province (Bellil 2003: 305).

Para entender esta realidad, tanto por parte de la autora, que tiene que superar varios traumas, como para la concienciación social, es necesario designar los hechos con palabras concretas. Por este motivo, la autora se refiere a las violaciones colectivas como: “serrer les meufs”, “les faire tourner” o “on se prêtait une fille comme on se prête un CD ou un pull”, “les viols collectifs” (Bellil 2003: 53-54). Además, el título utiliza la expresión más vulgar para referirse a este terrible acto: “tournantes” (Bellil 2003: portada), anunciando así el violento bucle de la tortura psicológica a la que es sometida.

En definitiva, el trasfondo de esta obra es doble. Por una parte, presenta una realidad vivida en las *cités* francesas, de la que es difícil escapar, y de ahí esa sensación de repetición y circularidad de la obra: *tournante*. Por otra, reproduce la necesidad de exteriorizar sentimientos y emociones plasmándolos sobre el papel, para librarse de ellos.

7. CONCLUSIONES

Congruente con los temas que alarmaban a la sociedad de aquellos primeros años de nuestro siglo y también fiel a sí misma, a sus vivencias y creencias, *Dans l'enfer des tournantes* es una obra literaria que aborda numerosas cuestiones que siguen de actualidad: la importancia de la escuela para educar en valores igualitarios y luchar contra la violencia de género.

Después de la polémica suscitada por el movimiento NPNS, se han llevado a cabo diferentes iniciativas¹⁹ para mejorar la situación en los barrios de las afueras de las ciudades, buscando un equilibrio entre los tres ejes que han estructurado este trabajo: cuestiones de género, clase social y raíces culturales arraigadas. En este aspecto, la educación en igualdad es clave para adquirir competencias cívicas que luchen contra la desigualdad y la discriminación. Hemos comprobado que las mujeres que intentan escapar del rol tradicional marcado por el patriarcado son criticadas y juzgadas. De hecho, la autora narra la lucha entre hombres para conseguir el liderazgo sobre sus compañeros y compañeras. Esta organización, en parte causante de la desgracia vivida por la autora, es también el reflejo de la estructura social de clases, las más bajas, abandonadas a unas condiciones de vida muy crueles. Los comportamientos estereotipados, que atentan contra la igualdad de género, son transmitidos a las generaciones al mismo tiempo que las

¹⁹ En el caso de NPNS, se traducían en iniciativas como el reparto de kits de higiene o el apoyo psicológico y legal a las víctimas que acuden a la asociación hasta su disolución en enero de 2021.

raíces culturales, lo que complica la diferenciación entre unos y otros. Todo ello se ve recrudescido por la transmisión, a través de la cultura, de conductas que propician desigualdades y derivan en complejas realidades en el entorno familiar local del país de acogida. De hecho, la concepción en Francia de la inmigración es un condicionante más que provoca la segregación según las raíces culturales. El documental producido en 1997, *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin*, dirigido por Yamina Benguigui y analizado por Boucherit (2008) revelaba que las instituciones²⁰ consideran la inmigración como mano de obra para la economía francesa (Boucherit, 2008: 59). De hecho, Prost subraya:

Les exigences minimales de l'Etat-providence nécessitent un gros effort de prise en charge de populations au faible capital social, à la culture éloignée du modèle de référence. Or, l'Etat-providence et le marché du travail n'ont pas réalisé leur big bang : l'immigration sert de palliatif dans les secteurs professionnels sous tension, ne facilitant pas le processus d'intégration (Prost, 2009: 619).

La falta de consideración de las condiciones específicas de esta parte de la población y su hacinamiento en los suburbios no contribuye a su integración (Prost, 2009: 620). En el relato de Samira Bellil, confluye una economía familiar desfavorecida con la violencia de género, sucesos que la empujan a la calle dejándola a la merced de las bandas. En su testimonio, la autora subraya los hechos más relevantes, el origen de su degradación, un proceso que revierte por medio de la terapia psicológica. Para ello, utiliza la epífrasis para así reflejar todos los matices de un mismo concepto, no dando lugar a dudas sobre la brutalidad de lo acontecido. Además, su escritura, subjetiva a través del yo, se hace categórica mediante afirmaciones rotundas que suscitan polémica. De este modo, trata de impactar a sus lectores y lectoras y despertar su indignación como paso previo a una toma de decisiones que lleva a la mejora de las condiciones de vida en las *cités* francesas. De hecho, este libro se justifica dentro del proceso de sanación que la autora persigue con la ayuda de su terapeuta.

Finalmente, el objetivo último de la obra de Samira Bellil es, dentro de nuestras preocupaciones sociales actuales, invitar a la reflexión sobre aspectos tales como la necesidad de una educación feminista, accesible a todos y todas, que aborde la cuestión afectivo-sexual y que promueva la igualdad de género. En este sentido, el presente trabajo ha pretendido abrir diferentes líneas de análisis de *Dans l'enfer des tournantes* con el fin de desarrollar una introspección en nuestras prácticas sociales.

8. BIBLIOGRAFÍA

ABDALLAH, Mogniss.H. (2003). "La banlieue côté filles". En *Hommes et Migrations*. 1243, 101-105. <https://doi.org/10.3406/homig.2003.4015>

ALIDIERES, Bernard (2010). "Face à l'insécurité et aux violences faites aux personnes de sexe féminin en banlieue : éléments pour une approche géopolitique des représentations". *Hérodote*. 136(1). 56-75. <https://doi.org/10.3917/her.136.0056>

AMARA, Fadéla (2005). "Ni putes, ni soumises. Pour une nouvelle mixité fondée sur le respect". *Empan*. 57(1). 41-43. <https://doi.org/10.3917/empa.057.0041>

ARIZA-SOSA, Gladys Rocío y AGUSELO-SUÁREZ, Andrés A. (2020). "Superación de la violencia de género en las relaciones de pareja: historias de vida". *El Ágora USB*. 20(1). 99-111. <https://doi.org/10.21500/16578031.4496>

BEJARANO FRANCO, Maria Teresa, MARTÍNEZ MARTÍN, I., & BLANCO GARCÍA, M. (2019). "Coeducar hoy. Reflexiones desde las pedagogías feministas para la despatriarcalización del currículum". *Tendencias Pedagógicas*. 34. 37-50. doi: 10.15366/tp2019.34.004

BELLIL, Samira (2003). *Dans l'enfer des tournantes*. París: Denoël. Colección Folio Documents

BLANC-CHALEARD, Marie-Claude (2012). "Les quotas d'étrangers en HLM : un héritage de la guerre d'Algérie ? Les Canibouts à Nanterre (1959-1968)". *Métropolitiques*. Disponible en : <https://metropolitiques.eu/Les-quotas-d-etrangers-en-HLM-un.html> [Fecha de consulta: 12/02/2022].

²⁰ Representadas en el documental por François Ceyrac (presidente del centro nacional del patronato francés, 1972-1981), Joël Dahoui (seleccionador de mano de obra para la Oficina marroquí de inmigración, 1963-1995), Stéphane Hessel (ministro consejero del Embajador de Francia en Algeria, 1964-1969) y Philippe Moreau Desfarges (Consejero técnico del secretario de Estado encargado de los trabajadores inmigrantes, 1975-1977).

- BOUCHERIT, Aziza (2008). "Continuité, rupture et construction identitaires : analyse de discours d'immigrés maghrébins en France". (190). 49–77. <https://doi.org/10.1515/IJSL.2008.012>
- CEAUX, Pascal & Huret, Marc (2007). "Banlieue, la loi du silence". *L'Express*. Disponible en : https://www.lexpress.fr/actualite/societe/banlieue-la-loi-du-silence_477704.html [Fecha de consulta: 29/09/2021].
- CLAIR, Isabelle (2008). "Les jeunes et l'amour dans les cités". Armand Colin. colección Individu & Société.
- DUCHESNE, Sophie (2007). "Citoyenneté, nationalité et vote : une association perturbée". *Pouvoirs*. 120. 71-81. <https://doi.org/10.3917/pouv.120.0071>
- ESCUADERO ALÍAS, Maite (2014). "Tras el silencio de la vergüenza: trauma, género y narrativa contemporánea". *ODISEA*. 15(15). 39–56. <https://doi.org/10.25115/ODISEA.V01I15.271>
- GARCIA, Marie Carmen (2012). "Des féminismes aux prises avec l'« intersectionnalité »: le mouvement Ni Putes Ni Soumises et le Collectif féministe du Mouvement des indigènes de la République". *Recherches Féministes*. 25(1), 111–126. <https://doi.org/10.7202/1011119AR>
- GASTAUT, Yvan (2002). "Citoyenneté, nationalité et laïcité: Le débat sur la France multiculturelle depuis les années 80". *Migration & Intégration*. 3. 381–399. <https://doi.org/10.1007/s12134-002-1021-8>
- HAMEL, Christelle (2003). "Faire tourner les meufs. Les viols collectifs : discours des médias et des agresseurs". *Gradhiva : Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*. 33(1), 85–92.
- HERSENT, Madeleine (2003). "Coopération et autonomie des femmes de banlieue". En *Multitudes*. 13(3). 109–116. <https://doi.org/10.3917/MULT.013.0109>
- HORVATH, Christina (2016). "Quelle place pour les flâneuses dans les banlieues françaises ?". *Open Journals Edition*. 97. 46–65. <https://doi.org/10.4000/SDS.4004>
- J. B. (1984). "Dans dix ans, Français et immigrés coexisteront harmonieusement, déclare Mme. Georgina Dufoix au colloque du Centre des hautes études sur l'Afrique et l'Asie modernes". *Le Monde*. Disponible en : https://www.lemonde.fr/archives/article/1984/06/11/dans-dix-ans-francais-et-immigres-coexisteront-harmonieusement-declare-mme-georgina-dufoix-au-colloque-du-centre-des-hautes-etudes-sur-l-afrique-et-l-asie-modernes_3023712_1819218.html [Fecha de consulta: 15/10/2021]
- KEBABZA, Horia (2007). "Invisibles ou parias. Filles et garçons des quartiers de relégation". *Empan*. 67. 30-33. <https://doi.org/10.3917/empa.067.0030>
- KRASNOPOSLSKY, Pablo (2005). "¿Integración o creación de guetos urbanos? El caso de las banlieues en Francia". *Revista Pueblos*. 17. 35-38. <http://www.revistapueblos.org/old/spip.php?article1147>
- LACHERET, Arnaud (2017). "Banlieues françaises et place des femmes. Radicalités-La ville". En *Concours commun d'entrée en 1^{ère} année d'IEP/Sciences Po*. Disponible en : <http://journals.openedition.org/sds/4004> [Fecha de consulta: 05/09/2021]
- LACHERET, Anaud (2021). *Femmes, musulmanes, cadres... Une intégration à la française*. Lormont: Éditions Le Bord de l'eau.
- LIEBER, Marylène (2008). *Genre, violences et espaces publics : La vulnérabilité des femmes en question*. Paris : Presses de Sciences Po.
- MACHLUS, Shaina Joy (2019). *La palabra más sexy es sí: Guía para el consentimiento sexual*. Barcelona: Vergara/Ediciones B.
- MOULIN, Jean-Pierre (1994). *Enquête sur la France multi-raciale*. Paris: Calmann-Lévy.
- Ni Putes ni Soumises (2002). "Appel National des Femmes des Quartiers". *SOS Femmes*. [Fecha de consulta : 5/10/2021].
- OKTAPODA, Efstratia (2011). "Samira Bellil, Dans l'enfer des tournantes. Récit testimonial et écriture du trauma". *Journal of Research in Gender Studies*. 1(2). 9–23.
- PERONA, Océane (2018). "Déqualifier les viols : une enquête sur les mains courantes de la police judiciaire". *Droit et société*. 99. 341-355. <https://doi.org/10.3917/drs1.099.0341>
- PROST, Yannick. (2009). "L'intégration des immigrés en France". *Études*. 410. 617-626. <https://doi.org/10.3917/etu.105.0617>
- ROUQUETTE, Pauline (2019). "Polémique sur le voile : 30 ans de débats sur la laïcité. France 24". *France24*. Disponible en : <https://www.france24.com/fr/20191020-30-ans-controverses-polemiques-port-voile-islamique-laicite-hijab-islam-julien-odoul> [Fecha de consulta: 02/10/2021]

ROMERO BACHILLER, Carmen (2010). “Indagando en la diversidad: un análisis de la polémica del hiyab desde el feminismo interseccional”. *Revista de Estudios de Juventud*. 89. 15–38.

Save the Children (2020). *(Des)información sexual: pornografía y adolescencia*. Disponible en: <https://www.savethechildren.es/informe-desinformacion-sexual-pornografia-y-adolescencia> [Fecha de consulta: 18/10/2021]

ŠTALCEROVA, Tereza (2013). *Le Déclin du multiculturalisme en Belgique, en France et aux Pays-Bas ?*. [TFM, Universidad Palacký d'Olomouc]. <https://theses.cz/id/1c1of8/7730436>

TRIBALAT, Michèle (1995). “Les immigrés et leurs enfants”. *Population and Societes*. 300. 1–4.

VARELA, Nuria (2019). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: B de Bolsillo.

MUJER Y EXTRANJERA: UNA AVENTURA COMPLEJA EN *LE PAYS DES AUTRES I*, DE LEILA SLIMANI

Lourdes Carriedo López

Universidad Complutense de Madrid

1. PRIMERAS REFLEXIONES

Le Pays des autres se concibe, por parte de Leila Slimani (Premio Goncourt 2016, por *Chanson douce*) como un fresco a la vez histórico-político, familiar e íntimo sobre su Marruecos natal, dispuesto en un tríptico aún por completar. Publicado hasta el momento el primer panel¹ en 2020, con el subtítulo de “La guerre, la guerre, la guerre”, el relato aborda la complicada existencia de una pareja franco-árabe en el Marruecos de los años previos a su independencia. Él, antiguo soldado marroquí del ejército francés, prisionero de los alemanes y condecorado por su acción heroica; ella, alsaciana de pura cepa, educada entre algodones hasta la dolorosa experiencia de la Ocupación. Inspirándose en la figura de sus abuelos maternos, Slimani recurre al relato generacional para insertar el devenir de existencias individuales, de experiencias particulares que confluyen en el devenir de una Historia convulsa. Esta se enfoca a través de la visión parcial y subjetiva de los sujetos que en ella participaron, cuyas existencias individuales, mínimas, minúsculas, cobran valor y entidad propia. La novela de Slimani sigue así la importante senda de esos textos, en palabras de Dominique Viart: “[ces textes] ne restituent pas seulement l’Histoire en elle-même, mais tentent de rétablir le lien avec ceux qui l’ont vécu” (2005: 141).

En la primera entrega de *Le Pays des autres*, el tiempo de la acción del relato, marcado con minuciosa precisión por una voz narradora de focalización variable, comprende desde el aterrizaje de Mathilde en Rabat, en 1946, y su posterior establecimiento en Meknès, hasta las revueltas previas a la entronización de Mohamed V como rey soberano de un país independiente, en 1956. El relato abarca, así pues, diez años clave no solo en la vida de una joven francesa afincada en Marruecos por amor, sino también en el devenir de todo un pueblo deseoso de tomar las riendas de su propio destino. No faltan breves relatos retrospectivos sobre la experiencia de la protagonista bajo las bombas alemanas en la Francia ocupada y los primeros momentos de su relación de pareja. *Le Pays des autres* juega hábilmente con elementos propios de la novela histórica, de la saga familiar, y de la novela de migración femenina.

El hecho de haber elegido a una pareja mixta franco-marroquí que se establece en un país aún colonizado para empezar una nueva vida es, ya de por sí, interesante. Plantea, como toda novela de emigración, la complicada integración en el ámbito socio-cultural del país de acogida y, además, en un primer momento parece poner en entredicho la validez de ese discurso tan actual del mestizaje cultural. A este respecto, la cita de Édouard Glissant que abre la novela –“La damnation de ce mot : métissage, inscrivons-la en énorme sur la page” (Glissant, 1969: 219) - anuncia, ya desde el umbral del texto, una problemática que, como veremos, adquiere enorme fuerza metafórica y se convierte en uno de sus grandes pilares temáticos. En efecto, las resonancias de este término -ya casi mágico a estas alturas del siglo XXI- se dejan escuchar a lo largo de la novela con una ambigüedad nunca disipada.

Una ambigüedad tanto más inquietante cuanto que la voz narrativa extradiegética centra su atención en una figura femenina que opta por dar un giro radical a su vida² para instalarse en país extraño, con la perspectiva de efectuar una armoniosa integración en *Le Pays des autres*. Sin embargo, Marruecos, ese país exótico, novelesco e idealizado a los ojos de la joven francesa enamorada, irá cambiando de signo a lo largo de la novela hasta convertirse por momentos en tierra de desarraigo e incompreensión, en lugar hostil y claustrofóbico. A pesar de sus esfuerzos, Mathilde nunca perderá conciencia de su doble condición de mujer y extranjera, una doble marginación insuperable en el marco de una sociedad cerrada y excluyente. Con el paso de los años, y la dolorosa sensación de rechazo por su condición de “diferente”, la protagonista desarrollará una fuerte nostalgia del país natal, o añoranza de morada³, tan

¹ En el momento de la redacción del presente artículo la editorial Gallimard anuncia ya el título del segundo panel de la trilogía, de muy próxima publicación: *Le Pays des autres II*. “Regardez-nous danser”.

² Una vida previsible y tediosa, repleta de carencias y privaciones propias de toda etapa de postguerra. De ahí que la aparición del heroico militar contribuya a abrir, sin duda, nuevos y apasionantes horizontes: “Il lui semblait que cet officier lui avait été envoyé du ciel. Qu’il répondait à ses prières, elle qui maudissait moins la guerre que l’absence d’aventures. Elle qui vivait terrée depuis quatre ans, sans rien se mettre, sans nouveau livre à lire. Elle avait dix-neuf ans, faim de tout, et la guerre lui avait tout pris” (2020: 271).

³ Parafraseando el título del estudio de Javier del Prado *Voluntad de horizonte y añoranza de morada*, Pagès Editors, Lleida, 2021.

propia del migrante. Esa nostalgia, ese “mal du pays” (2020: 40), se habrían consolidado en un retorno definitivo al hogar paterno⁴, vacío ya de padre, de no haberle esperado en Marruecos unos hijos, ellos sí, biológica y culturalmente mestizos. Son ellos los que parecen aportar un contraargumento positivo a la cita inaugural de Glissant, mostrando la vertiente más humanamente satisfactoria⁵ de la aventura de Mathilde y sellando, al tiempo, su compromiso existencial con la empresa amorosa.

Originada por una fuerte atracción sexual hacia el misterioso soldado y, al tiempo, por una urgente pulsión de huida, la aventura de Mathilde no tarda en derivar en una inquietante aventura existencial con riesgo de convertirse en aventura mortal⁶ (Jankélévitch, 1963) durante las revueltas independentistas. Los incendios de las mansiones coloniales en torno a la casa de la familia franco-magrebí marcan el comienzo de dichas revueltas, ponen en peligro la vida de sus miembros y determinan el final, que no desenlace, de esta primera entrega novelesca.

Veamos pues, en primer lugar, cómo la dinámica evenemencial del relato de Slimani se construye en función de esta múltiple naturaleza de la aventura, amorosa y existencial, con el riesgo de resultar mortal, pues su vida, al igual que la de sus hijos, llegará a correr serio peligro. En segundo lugar, cómo la aventura estética contenida en el texto implica, por un lado, la ensoñación por parte de la protagonista de su propia realidad migrante como una aventura exótica y novelesca al más puro estilo decimonónico y, por otro, la adopción por parte de la voz narrativa de una doble visión retrospectiva de los personajes, exterior e interior a la vez, mediante ágiles juegos de focalización. El discurso indirecto libre contribuye a generar un efecto de transparencia interior, sumamente eficaz para dar cuenta de la condición poliédrica de la realidad y, al tiempo, fomentar la adhesión empática en el lector.

2. UNA AVENTURA COMPLEJA EN UN EXÓTICO MARCO MIGRATORIO

Situándonos de lleno en el arranque de la aventura marroquí de una europea a finales de los años cuarenta del pasado siglo, la novela se abre rápido a varias hiladas narrativas perfectamente entrelazadas a lo largo del texto. Por un lado, la relación pasional de la francesa Mathilde y su esposo marroquí, Amine, una pareja extraña y siempre chocante a los ojos de los demás⁷. Por otro, la del establecimiento de ambos en una granja a pocos kilómetros de Meknès⁸, herencia familiar que el antiguo combatiente por Francia anhela explotar con éxito en memoria de un padre prematuramente muerto. Desde las primeras páginas se pone de manifiesto la zozobra de la joven francesa al llegar a la granja destartalada heredada por su marido; la realidad de la tierra yerma y rocosa sustituye al edénico huerto imaginado. Mathilde pronto vislumbra el horizonte incierto de esa su “nueva vida”. Situada en un lugar aislado e inhóspito, la explotación cuenta con un único camino de acceso bordeado de lujosas mansiones y florecientes plantaciones coloniales. Dicho sea de paso -cediendo a una tentación proleptica-, son las mismas que terminarán ardiendo casi diez años después y cuatrocientas páginas más adelante: “un monde était en train de disparaître. En face brûlaient les maisons des colons. [...] Les livres étaient réduits en cendres comme les héritages venus de France et exhibés avec fierté au nez des indigènes” (2020: 407). El largo desarrollo narrativo que media entre los dos planos de las plantaciones, en dos momentos clave de la Historia marroquí y de la pequeña historia de la protagonista, se enuncia de manera bastante lineal, con excepción de algunas analepsis explicativas. En ese largo intervalo salpicado de fechas con precisión relojera, Mathilde toma conciencia de una doble realidad nunca imaginada. Por un lado, la de los inexpugnables horizontes psicológicos y emocionales de ese otro, tierno y brutal, amado y temido a la vez, con quien decidió compartir su vida; la inicial invención del otro, deriva en un descubrimiento no solo de la realidad del otro, sino también del propio yo. Por otro, la del lento pero imparable cambio socio-político que se activa en el Marruecos

⁴ De hecho, en 1954, Mathilde regresa a Mulhouse, su ciudad natal, tras enterarse del fallecimiento de su padre. No es casual que el regreso temporal a Alsacia ocupe todo el quinto capítulo de una novela compuesta por un total de nueve. Constituye, pues, la bisagra narrativa central sobre la que pivota el relato y coincide con la toma de conciencia de Mathilde de un inevitable desarraigo.

⁵ “Ils sont mon bonheur et ma joie” (2020: 265) termina por reconocer Mathilde a su hermana.

⁶ Tomamos como base de nuestras reflexiones sobre la naturaleza de la aventura el ensayo de Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, ParísÉditions Montaigne, 1963.

⁷ Esa pareja de “blanche et moricaud” (2020: 71) que tantos chascarrillos malintencionados origina entre las frívolas clientas del salón europeo de peluquería.

⁸ Meknès, o Mequinez en español, es una de las cuatro grandes ciudades imperiales de Marruecos, situada en el tercio norte, al pie del Medio Atlas. Su topografía urbana responde fielmente a las disposiciones dictadas por el general Lyautey a comienzos del protectorado francés. Con una estricta separación entre la medina laberíntica y el trazado simétrico de los barrios europeos, Meknès ofrece un buen ejemplo de segregación colonial multiplicando fronteras invisibles entre sus pobladores, fronteras que la familia “mixta” atraviesa con facilidad.

de 1950. La aventura personal y particular se injerta así en la de todo un pueblo en marcha hacia su independencia como país.

La novela comienza *in media res*, en el momento de la instalación de la pareja, en 1947, en la granja aislada y poco confortable que habrá de convertirse en hogar familiar. Pero no tardan en saberse, en apunte retrospectivo de una voz narradora atenta a los detalles, los comienzos de una relación pasional en la Francia ocupada de 1944. En los inicios de la relación, es Mathilde la que cobija al soldado extranjero que lucha por liberar Francia y la que, además, le guía por tierra extraña. Esta situación se invierte tras la decisión de Mathilde de sacrificar “l’ennui à l’aventure, le confort à une vie romanesque” (2020: 32) e instalarse junto a Amine, su ya esposo por el rito católico, en tierra extraña. También se conocen las condiciones del primer año pasado en Marruecos, una vez acabada la guerra europea y albergados ambos por la madre de Amine en su casa de la medina, a pesar de las reticencias de Mathilde. Pronto se intuye el reducido horizonte personal de la recién llegada, acorde con una situación que Amine resume de manera tajante: “Ici, c’est comme ça” (2020: 24). La sintética expresión, recurrente en los momentos de mayor tensión conyugal y empleada como obsesivo estribillo sin réplica posible, le permite a Mathilde tomar conciencia de una situación que nunca llegará a asumir por completo: “Cette phrase, elle l’entendrait souvent. À cet instant précis, elle comprit qu’elle était une étrangère, une femme, une épouse, un être à la merci des autres. Amine était sur son territoire à présent, c’était lui qui expliquait les règles, qui disait la marche à suivre, qui traçait les frontières de la pudeur, de la honte et de la bienséance” (2020:24).

Ser mujer, esposa, madre, y además, extranjera, sitúa a la protagonista en situación de exclusión y marginalidad, la destina a una domesticidad en la que se irá instalando a su pesar, consciente siempre de su responsabilidad en ese viraje del destino: “Que faisait-elle ici? Elle ne pouvait s’en prendre qu’à elle-même et à sa vanité. C’est elle qui avait voulu vivre l’aventure, qui s’était embarquée, bravage, dans ce mariage dont ses amies d’enfance envient l’exotisme” (2020: 27). Ejercitada en el autoexamen de conciencia, Mathilde no tarda en reconocer lo iluso de una decisión que había tomado alentada, además de por el irresistible encanto de su ya marido, por ese sueño exótico tan de moda en la agotada sociedad europea de mediados del siglo XX. Desplazarse al Norte de África implicaba, en esos años de postguerra, salir victoriosa de la amarga cotidianidad vislumbrada⁹ para abrirse a nuevos horizontes vitales no exentos de riesgos; experimentar la inseguridad de la aventura, lanzarse a lo desconocido, reaccionar ante lo imprevisto. El viaje migratorio despliega un apasionante abanico de posibilidades, la promesa de una vida inédita y, al tiempo, genera una vertiginosa incertidumbre de porvenir, incluso en un personaje enamorado.

La aventura amorosa, enclavada además en territorio extraño, adquiere pronto profundas implicaciones existenciales hasta hacerse coextensiva a la vida. Sin duda, las lúcidas reflexiones de Vladimir Jankélévitch cobran intensidad ficcional en la relación Mathilde-Amine: “el amor echa profundas raíces en el centro de la existencia y la penetra de un modo tan esencial que puede llegar a transformar la vida de arriba abajo” (Jankélévitch, 1989: 32). En efecto, la aventura amorosa produce un enorme giro en la vida de Mathilde, tanto más marcado cuanto que su migración voluntaria la inclina a aceptar nuevas normas sociales y, también, a respetar nuevos ritos, tabúes y tradiciones. Primero de buen grado, luego con muchas reticencias, acepta desempeñar, paradójicamente desde su condición de europea emancipada, el complejo rol de la mujer marroquí de la época. Su “domesticación” no llega a ser completa, pues nunca perderá una mirada crítica respecto a la sociedad de su marido y este, a su vez, no dejará de reprobar la conducta frívola y caprichosa de su mujer¹⁰.

Esta permanente censura mutua en la pareja será, precisamente, una de las fuentes de confusión y desconcierto para la pequeña Aïcha, la hija sensible, espiritual y superdotada, víctima de acoso escolar y testigo de las desavenencias conyugales de sus progenitores. La voz narradora irá prestando cada vez más atención a esa niña situada explícitamente, como veremos más adelante, en el confuso entredós doméstico de costumbres y sensibilidades divergentes. El nombre de la pequeña, como recuerda su madre en una de las múltiples discusiones de la pareja, fue elegido en honor de la hija del entonces sultán Mohamed Ibn Youssouf¹¹, Lalla Aïcha, una mujer de intensa actividad diplomática, culta y

⁹ “Quand elle avait fui leur village, les voisins et l’avenir qu’on lui avait promis, Mathilde avait éprouvé un sentiment de victoire” (2020:31).

¹⁰ Esta mirada crítica y censoradora se hará perceptible desde los primeros momentos de su vida en común. Una vez instalados en Marruecos, brechas insalvables se abren entre ellos. Así, tras la reunión de amigos a la que Mathilde, habiéndose autoinvitado, se empeña en ir: “Amine la regarda avec un mépris qui lui brisa le coeur. Jamais elle ne s’était sentie intruse à ce point” (2020: 49).

¹¹ Proclamado desde 1927 Sultán de Marruecos, gracias a su aparente simpatía franco-española y el equilibrio mantenido con las fuerzas nacionalistas, Mohamed Ibn Yussuf opera un giro considerable en su política tras la II Guerra Mundial inclinándose a favor de estas últimas. El discurso pronunciado en Tánger en 1947 dejaba claras sus aspiraciones independentistas y su voluntad de derogar el tratado de

feminista. El discurso que Lalla Aïcha pronunció en el Tánger internacional de 1947 -a favor tanto de la independencia de Marruecos como de la educación y emancipación de la mujer magrebí- tuvo enorme repercusión mediática, sin llegar sin embargo a suponer un gran avance práctico para la situación de la mujer en una sociedad fuertemente conservadora. En cualquier caso, la elección de este nombre de tan clara resonancia política no deja de ser subrayada por la protagonista, inquieta por el futuro de su hija. De ahí el doble sentido de su réplica, dirigida a un marido despreocupado por la independencia efectiva de las mujeres de la familia: “Les temps ont changé. Pense aussi à ta fille. Ne me dis pas que tu as l’intention d’élever Aïcha comme une femme soumise. [...] Les nationalistes eux-mêmes n’assortissaient-ils pas au désir d’indépendance la nécessité de favoriser l’émancipation des femmes?” (2020: 122).

Siguiendo la tradición de la narrativa dieciochesca, Slimani utiliza la aguda mirada de la docta Mathilde para describir, escandalizada, la situación sumisa y dependiente de las mujeres de su familia política, condenadas a no traspasar el umbral doméstico, obligadas a practicar el pudor, la decencia y la discreción propios de su sexo. La novela despliega una galería de personajes femeninos llamativamente coincidentes con los retratos vertidos por la socióloga marroquí Fatima Mernissi en sus obras. De hecho, Slimani publica en 2017, antes de la novela que nos ocupa, un texto de título significativo: *Sexe et mensonges. La vie sexuelle au Maroc*. El ensayo está dedicado a Mernissi y sigue la misma senda del feminismo crítico abierto por su antecesora¹². Tras la publicación del ensayo, la firma de *Le Pays des autres* por parte de Leïla Slimani ofrece ya un horizonte de previsibilidad ficcional bastante nítido, donde la mujer contemporánea ha de desempeñar un papel actancial clave¹³ como sujeto, y no solo como objeto de la acción y de la palabra del otro.

A pesar de la distancia inconmensurable existente entre la visión del mundo de Mathilde y la de las mujeres de su familia política, resulta llamativa la especie de sororidad resiliente¹⁴ que se establece entre todas ellas en el marco del régimen patriarcal del que ninguna consigue liberarse. Una entente tácita surge rápido entre Mathilde y su suegra analfabeta, Mouilala, discretamente dedicada en cuerpo y alma al cuidado de la prole y del hogar¹⁵ pero, al tiempo, admiradora¹⁶ silenciosa de esa nuera francesa y culta, tan interesada en aprender árabe, asumir costumbres ajenas y participar en inusuales ritos domésticos. Tan empeñada en integrarse en una sociedad de la que, ya sea por su color de piel, su formación o su actitud libre y desinhibida, nunca dejará de estar, y de sentirse, irremediabilmente excluida.

Un fuerte lazo de unión y apoyo mutuo, coadyuvante, se crea también entre Mathilde y su bella, sensual y fantasiosa cuñada Selma, soñadora de un destino para sí de libertad e independencia. Embarcada en una aventura amorosa ilícita con el apuesto piloto francés Alain Crozières, su destino divergirá trágicamente del anhelado. La pasión de los jóvenes, que cometen el error de dejarse tomar una instantánea de recuerdo – “quelques secondes pour un souvenir qui durera toute la vie” (2020: 342) sin tomar la precaución de recuperar la foto-testimonio de su amor, ni preocuparse por destruir el cliché, se ve truncada por el hermano mayor de ella al descubrir la imagen de ambos expuesta en una vitrina¹⁷. En nombre del honor familiar, se la obliga a contraer matrimonio de conveniencia, lo que no

Fez de 1912, que designaba a Marruecos bajo protectorado franco-español. El éxito internacional de sus gestiones diplomáticas proindependentistas generó tal inquietud en el gobierno francés, que contribuyó a su destierro en la isla de Córcega. El futuro rey Mohamed V se convirtió desde fuera del país en héroe de una liberación nacional que se produciría en la primavera de 1956, tras un período de gran inestabilidad interna en el país y dolorosos enfrentamientos civiles. Este es precisamente el período histórico en el que se centra la novela.

¹² Slimani reconoce la enorme influencia de Fatima Mernissi (1940-2015) en su obra. De hecho, obras clave de la socióloga feminista marroquí, como *Le Maroc raconté par ses femmes* (1986) o *Rêves de femmes: une enfance au harem* (1996), resuenan hipotextualmente en la narrativa de Slimani.

¹³ Sobre la imagen de la mujer que contienen las obras anteriores de Slimani, léase el sintético artículo de Irati Fernández sobre “La présence de la femme dans l’oeuvre de Leïla Slimani”, in *Tbêlème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, nº 34(1) 2019: 173-189.

¹⁴ Sororidad acorde con la fuerte dependencia del grupo –arma de doble filo, fuente de inquietud y de tranquilidad a la vez- que caracteriza a la sociedad marroquí, tal y como señala Slimani en *Sexe et mensonge*. Resiliente, dada la enorme capacidad femenina de adaptación a condiciones adversas en el seno del grupo social o familiar.

¹⁵ Mouilala constituye, a ojos de su hijo mayor amantísimo, el modelo tradicional de mujer con el que nunca podría comulgar la protagonista, a sabiendas del secreto anhelo de su marido: “Il voulait une femme pareille à sa mère, qui le comprenne à demi-mot, qui ait la patience et l’abnégation de son peuple, qui parle peu et qui travaille beaucoup. Une femme qui l’attende le soir, silencieuse et dévouée, et qui le regarderait manger et trouverait là tout son bonheur et toute sa gloire” (2020:124).

¹⁶ Esta admiración profesada hacia la extranjera de costumbres tan disolutas a sus ojos, aleja a Mouilala del rol tradicionalmente reservado a la figura de la madre, paradójicamente guardiana de la tradición patriarcal en la familia, tal y como demuestra Camille Lacoste-Dujardin en *Des mères contre les femmes: maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, 1985.

¹⁷ La afrenta a las normas y, por lo tanto, el deshonor se acrecienta por la exposición pública de la foto.

hace sino garantizar la desgraciada existencia de la joven, para siempre privada de autonomía personal. Tras una escena de suma violencia doméstica, tras la cual Mathilde concluye que el maquillaje se inventó “pour masquer les coups des hommes” (2020: 354), Selma resulta explícita y definitivamente sometida al control masculino, familiar y social. Denunciado su embarazo por su propia cuñada, a pesar de los discursos ardientes de esta sobre la emancipación de las mujeres y su libre derecho de amar, Selma se ve obligada a casarse con el ayudante de Amine. En este caso, la imposición de marido es tanto más perversa cuanto que el elegido no es sino Mourad, antiguo subordinado de Amine, secretamente enamorado de su superior, y de inclinaciones homosexuales siempre contenidas y silenciadas. La desgracia de la joven parece inevitable y los remordimientos de Mathilde por haberla abandonado a un destino aciago, de por vida.

Una relación empática y compasiva se instaura entre Mathilde y Yasmine, la vieja criada de su familia política, sirvienta abnegada y sumisa, comprada en uno de esos mercados magrebíes de esclavos negros tan a la orden del día en el Marruecos colonizado de la primera mitad del siglo XX. Entre Mathilde y Tamo, la fiel y sucia asistenta bereber que participa de las aventuras familiares sin dejar de ser excluida, ella también, por unos y por otros. Entre Mathilde y la viuda Mercier, la vecina que cultiva su sed de lecturas, proveyéndola de novelas de Henri Troyat y Anaïs Nin. Entre Selma y la señorita Fabre, una francesa que encubre la rebeldía de la joven, instándola sin éxito a instruirse para ser una persona libre e independiente (2020: 315).

Sin olvidar tampoco la relación de simpatía y complicidad se instaura entre Mathilde y Corinne, la francesa de Dunkerke, antigua prostituta y esposa del médico judío de origen húngaro, Dragan, quien tanto ayuda a Mathilde a desarrollar su vocación de ayuda al prójimo. La connivencia de Dragan con el sexo femenino se explica a raíz de un sentimiento común de desprecio y marginación:

Dans sa vie d'adulte, qui avait été marquée par l'exil et l'errance, les femmes lui étaient toujours apparues comme des alliées. Elles comprenaient la mélancolie qui l'étraignait, elles savaient ce que cela faisait d'être réduite à l'arbitraire de son sexe comme il avait été réduit à l'absurde de la religion. D'elles, il avait appris un mélange de résignation et de combativité, il avait compris que la joie était une vengeance contre ceux qui voulaient vous nier. (2020: 174-175)

A medida que la entente sororal crece, por un lado, entre Mathilde y las mujeres de su familia política y, por otro, entre Mathilde y las europeas desplazadas y “desterritorializadas” como ella misma (la viuda Mercier, la bretona Corinne), la confianza y connivencia con su propia hermana de sangre desaparece. Y no solo por la distancia física. Anclada en Alsacia, Irene parece vivir el destino que le habría esperado a Mathilde de haber permanecido en el hogar familiar, de no haber emprendido una aventura vital con tantas sombras, pero también con tantas luces. Esto último es lo que termina por descubrir la protagonista en 1954, tras esa vuelta a la casa del padre, recién fallecido, tras un “regreso a ese país natal” que resulta tan familiar a la par que extraño.

Desaparecida la figura paterna, los lazos con la hermana se revelan disueltos, tanto más cuanto que esta se muestra incapaz de perdonar el abandono del hogar, la supuesta azarosa e intrépida vida de aventura elegida por Mathilde. Cuando esta, en un raro momento de sinceridad, la hace partícipe de los sentimientos de soledad, nostalgia y aislamiento experimentados en su vida de expatriada, no encuentra la menor empatía, el menor amago de comprensión por parte de una hermana a la que solo la une ya un doloroso sentimiento de orfandad:

Elle tenta de lui faire comprendre ce que c'était de vivre dans un monde où elle n'avait pas de place, un monde régi par des règles injustes et révoltantes, où les hommes ne rendent jamais de comptes, où l'on n'a pas le droit de pleurer pour un mot blessant. Elle se mit à sangloter en évoquant la longueur des journées et l'immense solitude, la nostalgie qu'elle avait de chez elle et de sa propre enfance. Elle n'avait pas imaginé ce que c'était que l'exil. (2018: 251)

El breve y único comentario de la hermana a las confidencias de un yo roto, desprovisto de su habitual máscara de glamour exótico, se transcribe en discurso directo: “Tu as fait un choix. Il faut l'assumer. La vie est dure pour tout le monde, tu sais” (2020: 251). La frialdad de la réplica aúna el rencor y la indiferencia. Refleja la visión desencantada del adulto frente a los sueños quiméricos, concebidos por una mente novelesca. En ese momento, frente a una hermana convertida ya en completa extraña, y con la perspectiva de volver a un país donde nunca dejó de ser foránea, la protagonista asume su condición emocional de apátrida, y la necesidad de plegarse a un destino ya escrito¹⁸: vivir una aventura en la que la identidad se difumina y se vuelve incierta. Escindida entre dos países y dos culturas, la protagonista ha de permanecer en un inquietante entredós mental, afectivo, emocional y geográfico.

¹⁸ Al igual que la Andrómaca de Racine, citada en oblicuidad intertextual: “Je me libre en aveugle au destin qui m'entraîne” (2020:258).

Si bien la muerte es lo que está “implícitamente en juego en toda aventura humana” (1989: 19), en el período social y políticamente convulso que se instaura en la novela lo implícito deja de serlo para constituir una seria amenaza. Esta es tanto más preocupante cuanto que la condición mixta de la familia la sitúa en un espacio de incómoda neutralidad en la que todos los flancos quedan al descubierto. Ni totalmente colonos, debido a la condición árabe de Amine, ni totalmente indígenas, debido a la nacionalidad europea de Mathilde, la pareja es consciente de su vulnerabilidad. Desde 1953, el pueblo marroquí escucha las llamadas a la “lucha armada contra el cristiano opresor”:

En cette fin du mois d'août 1953, il lui interdit même de se rendre en ville car il craignait des mouvements de foule ou une insurrection. Après l'annonce de l'exil du sultan Sidi Mohamed Ben Yousef sur l'île corse, la colère avait gagné le peuple. À Meknès comme dans toutes les cités du royaume, l'atmosphère était inflammable, les gestes devenaient nerveux, un incident pouvait se transformer en émeute. [...] Des organisations secrètes s'étaient formées qui défendaient la lutte armée contre l'opresseur chrétien” (2020: 66).

De hecho, como ya se sabe, la novela se cierra en un *in crescendo* dramático, con las plantaciones de los colonos incendiadas, entre ellas las de su vecino Roger Mariani, prototipo de terrateniente explotador: “Un monde était en train de disparaître sous leurs yeux” (2020: 406). Testigo de la destrucción generalizada en los alrededores de su propio hogar, la pequeña Aïcha, educada en un colegio de monjas y devota practicante, no hace sino desear la desaparición de las mansiones circundantes. El *excipit* de esta primera parte de la trilogía, que comprende la transcripción directa del pensamiento de la niña abrazada a las piernas de su padre, resulta de inusitada violencia: “Qu'ils brûlent, pensa-t-elle. Qu'ils s'en aillent. Qu'ils crèvent” (2020: 407). Tal anhelo, al margen de mostrar el resultado de la híbrida formación cultural y religiosa de la pequeña, parece anunciar a escala infantil la inminente independencia de Marruecos en 1956. Y, asimismo, confirma la amarga intuición paterna sobre la imposible coexistencia pacífica, la convivencia armoniosa de los pueblos.

En realidad, este es uno de los grandes temas vertebradores de la obra, enunciado desde los primeros capítulos a partir de una metáfora vegetal de gran simbolismo: el injerto de una rama de limonero que Amine realiza en un tronco de naranjo con la intención de generar una nueva especie de planta, aun sin término propio. Que Amine le pida a su hija la invención de un neologismo para un árbol tan extraño no sorprende demasiado, puesto que sobre la pequeña va a recaer de manera cada vez más evidente el peso de la asimilación de lo distinto. Situada en el difícilmente soportable entredós de creencias y culturas, de visiones contrapuestas del mundo, la esperanza de un nuevo modo de verlo, armonioso y conciliador recae sobre ella: “Car Aïcha n'était ni tout à fait une indigène ni une de ces Européennes, filles de paysans, d'aventuriers, de fonctionnaires de l'administration coloniale qui sautaient à pieds joints sur la marelle” (2020: 91-92).

Una vez encontrado por su hija un neologismo apropiado, “citrange”¹⁹ (2020: 168), para esa nueva planta de injerto de naranjo y limonero, el padre sueña con la posibilidad de exportar a países del Este una nueva especie vegetal, y hacer negocio. Un par de años más tarde, y más de trescientas páginas después, Amine aplica la ingenuidad de su sueño de innovación botánica a la propia existencia familiar. Situada la familia en el entredós de las facciones opuestas que dividen el territorio marroquí, su amarga reflexión sobre la extraña naturaleza de un fruto incomedible, resulta significativa:

“Nous, dit-il [à sa fille], nous sommes comme ton arbre, à moitié citron à moitié orange. Nous ne sommes d'aucun côté. [...] Il songea que les fruits du citrange étaient immangeables. Leur pulpe était sèche et leur goût si amer que cela faisait monter les larmes aux yeux. Il pensa qu'il en allait du monde des hommes comme de la botanique. À la fin, une espèce prenait le pas sur l'autre et un jour l'orange aurait raison du citron ou l'inverse et l'arbre redonnerait enfin des fruits comestibles. (2020: 398)

Contextualizada esta reflexión en plena revuelta independentista, su significado entra en correspondencia con la cita inicial de Glissant sobre el peligro del mestizaje estéril, mal comprendido, a no ser que se sustente en “la poética de la Relación” que es precisamente lo que, a sus ojos, construye lo diverso, reconoce el valor del otro en sus particularidades, permite la evolución identitaria y posibilita el fluir pacífico de la Historia. El ideal de Amine se corresponde entonces con esa idea glissantiana de la Relación que, en esta primera entrega de la trilogía inconclusa, parece imposible; la convivencia pacífica de los pueblos está, en un principio, abocada al fracaso.

¹⁹ “Limaranjo”, según el feliz hallazgo de la traductora de *Le Pays des autres I* al castellano, Malika Embarek (Premio nacional a la Obra de un Traductor, 2017).

Cabe afirmar, así pues, que Leila Slimani adopta la posición paradigmática del escritor postcolonial, que establece una medida del mundo a partir de una mirada bifocal, la propia de ese “entredós” cuyo sueño de unidad resulta cuando menos problemático. La novela logra un sutil equilibrio en el juego de tensiones no resueltas -Francia-Marruecos, colono-indígena, dominador-dominado, patrón-obrero, hombre-mujer, ciencia-magia- que desembocan de manera figurada en el incendio con el que se cierra la novela y justifica su subtítulo: “La guerre, la guerre, la guerre”²⁰. El enfrentamiento bélico, engranado pieza a pieza con paciencia de relojero, se asume como inevitable desde los primeros capítulos. Y, en efecto, la revuelta independentista estalla precisamente cuando la pareja de Mathilde y Amine comienza a respirar al unísono. La dinámica de grupo y la de pareja evolucionan de manera inversa. Al comunicarles el médico húngaro las preocupantes noticias sobre Omar, el hermano de Amine involucrado en la lucha nacionalista, la connivencia en la pareja es ya plena. De ahí el momento de entente mágica donde las nociones de alteridad e ipseidad quedan desdibujadas:

À cet instant, ils n'étaient pas dans des camps opposés. [...] ils appartenait tous deux à un camp qui n'existait pas, un camp où se mêlaient de manière égale, et donc étrange, une indulgence pour la violence et une compassion pour les assassins et les assassinés. [...] Ils étaient à la fois victimes et bourreaux, compagnons et adversaires, deux êtres hybrides incapables de donner un nom à leur loyauté. Ils étaient deux excommuniés qui ne peuvent plus prier dans aucune église et dont le dieu est un dieu secret, intime, dont ils ignorent jusqu'au nom. (2020: 379-380)

Mathilde y Amine se transforman en seres “híbridos”, sin por ello perder ninguno por completo su propia identidad. El sincretismo conciliador que se logra momentáneamente en la pequeña célula familiar de los Belhaj permite albergar la esperanza del advenimiento de un mestizaje real, de una visión del mundo compartida.

Pero al tiempo que avanzan las aventuras amorosa y bélica, otra aventura va ganando terreno, íntimamente relacionada con la problemática existencial e identitaria, de las que deriva y a las que viene a colmar: se trata de la aventura estética. Al principio de su estancia marroquí, la no aceptación de una realidad de inimaginable crudeza impulsa a Mathilde a escribir cartas a su familia inspiradas por una ficción literaria y artística muy evidente: “Elle prétendait que sa vie ressemblait aux romans de Karen Blixen, d’Alexandra David-Néel, de Pearl Buck. Dans chaque missive, elle composait des aventures où elle se mettait en scène, au contact de populations indigènes tendres et superstitieuses” (2020: 30). Consciente de que la vida ha de narrarse, y no de cualquier manera, para convertirla en apasionante aventura, Mathilde embellece su prosaica realidad siguiendo esa inclinación -tan europea, a los ojos de su marido-, de negar la realidad misma.

Carente del léxico preciso para expresar el misterio y la belleza de los nuevos paisajes naturales y urbanos que se ofrecen a su mirada, la práctica de la escritura, si no placentera cuando menos le resulta liberadora. Mathilde desdibuja su propia realidad escribiendo cartas falsas, en las que narra aventuras impregnadas de fantasía y exotismo, al modo de Pierre Loti o Karen Blixen, y se aleja de una existencia gris teñida de nostalgia y melancolía. Su relato de ficción se desliza entonces hacia la categoría de la novela de aventuras, precisamente aquella en la que nos instala la voz narradora principal en su relato retrospectivo.

La aventura contenida en *Le Pays des autres I* se vive entonces por el lector a la vez desde dentro y desde fuera de los acontecimientos. Desde dentro, pues, en virtud de la focalización interna del estilo indirecto libre, el lector se introduce en el interior del personaje, en sus sensaciones, pensamientos y sentimientos, experimentados al hilo de la acción del relato. Desde fuera, dado el juego de la voz extradiegética, de contenida omnisciencia con vistas a mantener la intriga. En ningún momento observación proléptica alguna viene a desdibujar el suspense de la acción. Actriz y a la vez espectadora de su propia aventura, personaje y, al tiempo, testigo externo de un destino extraordinario, Mathilde ofrece una visión de la Historia en la que la realidad se presenta diversa, en reflejo de un yo conformado por tensiones múltiples y a veces contrapuestas que solo el difícil y utópico “sueño del mestizaje” parece capaz de resolver.

3. PARA TERMINAR, DE MOMENTO

Con el primer volumen de *Le Pays des autres I. La Guerre, la guerre, la guerre*, Leila Slimani contribuye explícitamente a la especie de rearme ideológico que caracteriza la novela contemporánea. Atenta siempre tanto a la poética narrativa como a los valores éticos en ella contenidos, pendiente de su “efecto-ideológico”, en términos de Philippe Hamon (1984), la autora aprovecha para denunciar las desigualdades sociales, económicas y sexuales en la

²⁰ En guiño evidente a la Vivien Leigh de *Lo que el viento se llevó* (2020: 307).

sociedad marroquí del siglo XX, en gran medida aún vigentes hoy en día. De hecho, la pregunta formulada por Alexandre Gefen en su más reciente estudio (2021) parece ya casi retórica: “Qu’y a-t-il de commun aux oeuvres de Michel Houellebecq, d’Eric Vouillard, de Leïla Slimani, ou encore de Nicolas Mathieu, pour prendre quelques prix Goncourt de ces dernières années?” (2021: 215). Decíamos retórica porque la respuesta es obvia: todos ellos reflejan un mundo en tensión, en permanente conflicto, ya sea global, nacional, doméstico, personal o íntimo. Ya sea macro, ya sea micro, o mejor, ambos a la vez.

Aunque Slimani no pretende escribir novelas exclusivamente de corte sociológico, como ella misma apunta en las entrevistas, bien es cierto que su narrativa podría situarse bajo el amplio paraguas de las “escrituras de intervención²¹” (Gefen, 2021: 225). La sensibilización ante las injusticias y exclusiones de todo tipo desempeña, en efecto, un papel esencial. Y se manifiesta por medio de una voz narrativa muy hábil en transferir observación y emoción, más efectivas ambas que cualquier larga reflexión o argumentación. La *refiguración* del lector, hablando en términos de Paul Ricœur, no puede producirse sino mediante una transferencia empática, hábilmente tejida –*configurada*– por la voz narradora, atentísima siempre a la vivencia interior de los personajes, sobre todo femeninos; una voz estimulada por el horizonte de alteridad del prójimo, familiar y extraño a la vez; una voz sensible a la repercusión emocional del más banal acontecimiento cotidiano, de la réplica más aparentemente anodina.

La compleja aventura vivida por Mathilde –amorosa, existencial, identitaria, bélica, estética– parece entonces diseñada para mostrar la necesidad de disolver las fronteras entre el yo y el otro, cualquiera que sea su sexo, raza, creencia, religión, ideología o nacionalidad. Coincide ello plenamente con esa idea glissantiana de Relación que viene a rebatir las dificultades primeras de la idea de mestizaje –“La Relation porte l’univers au fécond métissage [...]. Au-delà du souffert, la communauté que groupe le métissage ne peut nier l’Autre, ni l’histoire, ni la nation, ni la poétique de l’Un. Elle ne peut que les dépasser” (Glissant, 1969: 219)–, y permite concebir la aventura de una existencia más llevadera, en el seno de una humanidad más humana.

4. BIBLIOGRAFÍA

- ASTRUC, Rémi y EBGUY, Jacques-David, (2018). *Les Valeurs dans le roman. Conditions d’une « poétique » romanesque*. Versalles: Rki Press.
- BLANCHARD, Pascal et alii (2018). *Sexe, race et colonies*. París: La Découverte.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La Domination masculine*. París: Le Seuil.
- FERNANDEZ, Irati (2019). “La présence de la femme dans l’œuvre de Leïla Slimani”. *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*. 34. 173-189.
- GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde*. París: José Corti.
- GEFEN, Alexandre (2021). *L’Idée de Littérature. De l’art pour l’art aux écritures d’intervention*. París: José Corti.
- GLISSANT, Édouard (1969). *L’Intention poétique*. París: Le Seuil.
- GONTARD, Marc (1993). *Le Moi étrange. Littérature marocaine d’expression française*. París: L’Harmattan.
- HAMON, Philippe (1984). *Texte et Idéologie*. París: PUF.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1963). *L’Aventure, l’ennui, le sérieux*. París : Aubier, Éditions Montaigne.
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille (1987). *Des Mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*. París: La Découverte.
- MERNISSI, Fatima (1986). *Le Maroc raconté par ses femmes*. Rabat: Société Marocaine des éditeurs réunis.
- MERNISSI, Fatima (1996). *Rêves de femmes: une enfance au harem*. París: Albin Michel
- NAAMANE GUESSOUS, Soumaya (1988). *Au-delà de toute pudeur: la sexualité féminine au Maroc*. Casablanca: Eddif.
- DEL PRADO, Javier (2020). *Voluntad de horizonte y añoranza de morada*. Lleida: Universitat de Lleida, colección El Fil d’Ariadna.
- SLIMANI, Leïla (2017). *Sexe et mensonges : la vie sexuelle au Maroc*. París: Les Arènes.
- SLIMANI, Leïla (2018). *Sexo y mentiras. La vida sexual en Marruecos* (traducción de Malika Embarek). Madrid: Cabaret Voltaire.

²¹ Esta idea de “intervención” implica una gran confianza en la capacidad de la literatura, tal y como se desprende de las palabras de Alexandre Gefen: “La littérature est aujourd’hui le moyen d’action par défaut lorsque toutes les autres remédiations politiques ou sociales sont devenues indisponibles” (Gefen, 2021: 225).

SLIMANI, Leïla (2020). *Le Pays des autres I. La Guerre, la guerre, la guerre*. París: Gallimard.

SLIMANI, Leïla (2021). *El país de los otros I. La guerra, la guerra, la guerra* (traducción de Malika Embarek). Madrid: Cabaret Voltaire.

VIART, Dominique (2005a). *La Littérature française au présent*. París: Bordas.

VIART, Dominique (2005b). “Ethique de la Restitution: les ‘fictions critiques’ dans la littérature contemporaine et l’Histoire”. En Marie-Madeleine Castellani, Yves Baudelle y Aimé Petit (dir.), *Mélanges Bernard Alluin*, Lille: Presses Universitaires du Septentrion, p. 391-402.

VIART, Dominique (2019). “Les Littératures de terrain”, *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, nº 19. Disponible en : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.20/1338> [Fecha de consulta: 29/11/2021].

LEÏLA SLIMANI: POR UNA SEXUALIDAD LIBRE

Juan Manuel Ibeas-Altamira

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

¿Qué entendemos por una sexualidad libre? Se trata sin duda de una pregunta de difícil respuesta con infinitas variantes y condicionantes, pero sabemos que su esencia radica en el derecho a la libertad de elección sexual del individuo, este, en suma, debe tener una voz que le permita autodeterminarse en lo sexual teniendo como único límite la libertad ajena. La autora francófona Leïla Slimani analiza tan delicada cuestión en varias de sus obras desde su particular perspectiva, desde la visión plural de la realidad que le otorga su condición de mujer franco-marroquí que escribe en el linde entre dos fronteras (nació en Rabat en 1981 y se instaló en París con diecisiete años). Porque nadie mejor que ella sabe lo que supone la falta de libertad sexual: “Le fait de vivre ou d'avoir grandi dans des sociétés où la liberté sexuelle n'existe pas” (Slimani, 2016: 11). Combinar estas raíces con su formación occidental, le otorga al mismo tiempo una perspectiva crítica sobre sus dos naturalezas, e igualmente una sensibilidad muy desarrollada que resultará imprescindible a la hora de abordar estos análisis tan delicados para ambas culturas.

Desde el primer acercamiento, la autora se nos presenta como un misterio: su aspecto impecable y refinado, su escritura equilibrada y medida contrastan con su palabra indómita y rebelde, con sus contenidos juzgados a menudo como impertinentes y escandalosos. Su primera novela *Dans le jardin de l'ogre* (*En el jardín del ogro* en su versión española) fue un terremoto en el panorama literario del verano del 2014; como la joven autora confesaría más tarde, los periodistas literarios europeos se asombraron al descubrir una obra de su pluma de tan alto contenido erótico y que hablaba de la adicción al sexo de una mujer parisina, que no dudaba en engañar a su marido y en descuidar a su hijo para mantener encuentros con múltiples parejas de forma compulsiva:

Lorsque j'ai publié mon premier roman, Dans le jardin de l'ogre (Gallimard), l'été 2014, certains journalistes français se sont étonnés qu'une Marocaine puisse écrire un tel livre. Ils entendaient par-là « un livre libre et sexuel », un livre trash et cru, qui raconte l'histoire d'une femme souffrant d'addiction au sexe. Comme si, culturellement, j'aurais dû être plus pudique, plus réservée. (Slimani, 2016: 11)

Los críticos consideraban que su escritura resultaba excesivamente cruda y obscena sobre todo para una mujer nacida y criada en Marruecos, “impregnada” de cultura magrebí. Paradójicamente en el reino alauita la obra se recibió con menos reticencias, sin duda, como afirma la novelista en varias entrevistas¹, porque la protagonista estaba aquejada de una “enfermedad” que este lectorado consideraba como “occidental” y por lo tanto, ajeno. Denunciar la perversión occidental, aunque esto requiriera recurrentes referencias al sexo, no resultaba problemático puesto que se sentía como algo lejano y provocado por una conducta generalizada de inmoralidad propia de “infieles”.

Igualmente sacudió las mentes bien pensantes su segunda novela aparecida en 2016, *Chanson douce* (*Canción dulce*) aunque aquí los motivos fueran diferentes. En este caso es una niñera de apariencia impecable, pero que acaba asesinando a los niños que cuida, la que viene a perturbar a los lectores dejándolos sin aliento. Desde las primeras líneas ya se anuncia el macabro desenlace de esta cruenta tragedia moderna:

Le bébé est mort. Il a suffi de quelques secondes. Le médecin assuré qu'il n'avait pas souffert. On l'a couché dans une housse grise et on a fait glisser la fermeture éclair sur le corps désarticulé qui flottait au milieu des jouets. La petite, elle, était encore vivante quand les secours sont arrivés. Elle s'est battue comme un fauve. On a retrouvé des traces de lutte, des morceaux de peau sous ses ongles mous. Dans l'ambulance qui la transportait à l'hôpital, elle était agitée, secouée de convulsions. Les yeux exorbités, elle semblait chercher de l'air. Sa gorge s'était emplie de sang. Ses poumons étaient perforés et sa tête avait violemment heurté la commode bleue. (Slimani, 2016: 13)

Ahora bien, si el crimen aborrecible del infanticidio remueve lo más hondo, la crítica se mostraba aún más sorprendida por el trato que la autora daba a la maternidad y al “horror” de la vida doméstica en pareja, por su perversión de la banalidad de lo cotidiano. ¿Y esto por qué? Sin duda porque la *barthiana* “muerte del autor” (Barthes, 1984) únicamente se aplica a los escritores machos y Slimani recibió múltiples preguntas por su condición de joven

¹ Como por ejemplo en su visita a la emisión *La Grande Librairie* en septiembre del 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=4ftDYhYIqpM> [Fecha de consulta: 12/02/2022].

madre (es madre de un niño nacido en 2011 y de una niña en 2017). ¿Cómo se atrevía a cuestionar la sacrosanta maternidad? ¿Por qué ahondar en el sufrimiento que lleva a las mujeres a desear reincorporarse al trabajo y abandonar la cárcel doméstica? ¿Era lícito cuestionar la ceguera de la madre? ¿Sus cuestionamientos sobre el vínculo madre-hijos eran pertinentes?

No obstante, su apuesta resultó ganadora y se vio recompensada por el célebre premio Goncourt. Y el éxito fue tal que es considerado uno de los ganadores de este premio con mayor número de ventas, llegando a alcanzar los 500.000 ejemplares en el mismo año de su publicación² y habiéndose traducido a más de cuarenta idiomas, según asevera la autora. Además, la obra sería posteriormente adaptada a la gran pantalla muy fielmente por Lucie Borleteau en 2019.

Pero la novelista va más allá en su desafío al orden establecido y en su quinta obra (además de las señaladas anteriormente, Slimani cuenta con una publicación más periodística *La Baie de Dakhla: Itinérance enchantée entre mer et désert* y otra consistente en un compendio de textos publicadas en el semanal *Le 1* y que apareció bajo el título *Le diable est dans les détails*) consigue sorprender de nuevo a su lectorado. La que fuera estudiante de una escuela de comercio destinada a un futuro brillante y acomodado, la autora de éxito ganadora de premios prestigiosos, se resiste a la tentación del silencio egoísta y elige el compromiso, atender a los problemas planteados por los más desfavorecidos, las más desfavorecidas, y convertirse en su portavoz. La forma elegida será su ensayo titulado *Sexe et mensonges. La vie sexuelle au Maroc*, una obra sobrecogedora sobre la realidad sexual de la juventud marroquí, prestando particular atención a la de género femenino. Y para ello, siguiendo el modelo de Simone Veil, su “heroína” como ella misma la calificara, decide escuchar a las mujeres y darles voz:

Comment fait-on pour résister à la tentation du silence et de l'égoïsme ? Comment fait-on pour ne pas détourner les yeux ? Une vie peut-elle avoir du sens si elle est aveugle aux malheurs des autres ?

Regarder et entendre aussi. «Il suffit d'écouter les femmes», lance-t-elle [Simone Veil] devant un Parlement quasi exclusivement masculin. L'assertion paraît banale. Elle est révolutionnaire. Car elle est formulée à une époque où la parole féminine est niée. (Slimani, 2017: 30-31)

Esa va a ser su guía. Y pronto constataremos que no resulta exagerado afirmar que la acción de Slimani sorprende, porque escuchar al sexo débil, al sexo amordazado, al sexo olvidado, al sexo sometido, es profundamente provocador. Revolucionario, llegará a decir ella misma. Slimani nos va a obligar a mirar cara a cara una situación insostenible como es la vida sexual cotidiana en Marruecos y en particular la de las mujeres, cuyo género es aún hoy un factor mayor de discriminación socioeconómica. Esos seres, que son más de la mitad de la población, están condenados a vivir en el “país de los otros”, el país de los hombres como ella misma afirmará, y no tienen más salida que luchar por su propia emancipación. A partir de su publicación el mundo ya no podrá decir que no sabía lo que está pasando, no se podrá mirar a otro lado.

La autora explica al comienzo de su trabajo que, durante una gira por Marruecos, surgida a raíz de la publicación de su primera obra, son muchas las mujeres que se le acercan para hablarle, para contarle su historia y sus experiencias personales más íntimas. A esa parte del lectorado no parece haberle importado que la mujer de la ficción sea europea, ya que ha considerado que la temática sexual expresamente femenina tratada por una marroquí le daba licencia para soltarse las ataduras y expresar sus sentimientos más íntimos y privados. Una especie de sororidad intercultural parece nacer del intercambio literario, invitando a las lectoras a compartir lo más íntimo de sus vidas sin importar no conocer en persona a la autora. Que una mujer con sus mismas raíces se atreva a hablar públicamente sobre un tema sexual parece abrirles la puerta a revelar su sufrimiento. De este modo, a través de esa palabra intercambiada, las interlocutoras de la autora se liberan, alivian la pesada carga de su vivencia y encuentran la fuerza de continuar con su vivencia cotidiana.

La toma de conciencia por parte de Slimani de la importancia de la labor testimonial parece desencadenarse a partir de las confesiones de una mujer a la que llama Soraya (como cabía esperar una nota de la autora aclara que algunos de los nombres de las narradoras han sido modificados) cuyo nombre da título al primer capítulo de la obra. Slimani inventa para esta mujer un nombre con un significado premonitorio³ “estrella”, para abrir el camino que ha de

² Queñnec, Mélisande, « Prix Goncourt : les livres primés font-ils toujours recette ? », France TV Info, 4 de noviembre 2019.

³ Para la autora el significado de los antropónimos es siempre de gran importancia como indica al explicar con detalle el significado del suyo:

Je m'appelle la nuit. Tel est le sens de mon prénom, Leila, en arabe. Mais je doute que cela suffise à expliquer l'attrance que j'ai eue, très tôt, pour la vie nocturne. Le jour, chacun se comportait selon ce qu'on attendait de lui. On voulait sauver les apparences,

guiar su obra (la seguirá otra pléyade de nombre de significado lumínico como Nour, “luz” o Zhor, “blancura luminosa”, y cerrarán antropónimos cargados de ilusión como Samira “compañera” y Mouna, “esperanza”). La escritora la conoce en un hotel poco después de una firma de libros organizada en Rabat con motivo de la aparición de su primera obra; a partir de esta “coartada” comienza su alegato en defensa de los derechos de la mujer en Marruecos y su denuncia de su sombría situación en el terreno sexual en particular. Nos describe la realidad de mujeres fuertes, de diferentes profesiones y orígenes, de la hija de padres campesinos a las mujeres nacidas en familias acomodadas que pueden ofrecerles una educación y siempre subraya e ilustra las limitaciones a las que todas ellas se ven sometidas por la presión social y política. Soraya fue criada y educada en la obsesión de permanecer virgen hasta el matrimonio, pero después de su divorcio (que su familia vivió como un fracaso) redescubrió todo aquello que su cuerpo podía darle, aquello que la mirada de los demás le había quitado. Una historia sencilla, pero con un fondo que sacude la experiencia vital de la autora, que pronto entiende que provenir de un entorno social privilegiado no debe llevarla a ignorar lo que pasa a su alrededor, sino más bien al contrario, tiene una responsabilidad.

El segundo testimonio es el de Nour, a la que conoce en una asociación de Agadir; también ha recibido una educación que priorizaba sobre todas las cosas la castidad hasta el matrimonio, pero su vivencia fue más dura, ya que sufrió tocamientos en su niñez por parte de un primo, una violencia sexual que la obra muestra como relativamente frecuente en el entorno familiar. Tal experiencia, sumada a la educación en el miedo, la llevó a tener una actitud retraída hasta que logró hablar de ello con sus amigas, lográndose liberar del peso que la oprimía. Como vemos, la palabra viene a liberar a las mujeres del sufrimiento. A partir de ahí Nour decidió ser rebelde y reclamar su derecho a tener deseo sexual y a casarse con la persona de su elección. Llega incluso a evocar una noche en la que se “comportó como un chico” y, obedeciendo a su placer, se acostó con la persona que le apetecía en ese momento, sin importarle nada más. Reivindica a fin de cuentas su derecho al placer, a tener una vida sexual, un derecho que los hombres, la sociedad en su conjunto, le niega.

Slimani entró en contacto con la mujer que da título al tercer capítulo, Zhor, a través de Internet, y posteriormente la conoció en persona en Rabat. Zhor es una mujer emancipada que rechaza toda hipocresía, y que no siente la obligación de casarse pese a la presión social. Su primera relación sexual fue una violación a manos de tres hombres y paradójicamente fue ella la que sufrió rechazo social cuando esta agresión salió a la luz en su entorno: el lector toma consciencia así de que las violencias sexuales (contra mujeres, contra homosexuales) son muy frecuentes en Marruecos, como adelantábamos, y que los abusadores suelen salir impunes porque las personas agredidas no osan denunciarlo por miedo al qué dirán. Zhor denuncia igualmente la existencia de una generación educada por el porno, forzada a menudo a prostituirse para sobrevivir, ignorante de la prevención de embarazos y de enfermedades de transmisión sexual y forzada a vivir en el mundo virtual de internet.

Estas aseveraciones se ven confirmadas por las palabras de Faty Bad, arquitecta de formación y periodista de vocación. En 2012 la informadora presentó un programa radiofónico titulado *On t'écoute*, junto al sexólogo Doc Samad, donde respondían a las consultas de la juventud y le brindaban consejos sobre temas relativos a la sexualidad, y la principal constatación resultó ser que la audiencia desconocía profundamente su cuerpo, en particular en lo relativo a las prácticas sexuales. Una ignorancia generalizada que acaba por producir una profunda frustración en la sociedad, que se materializa en múltiples formas de violencia y crueldad. La comunicadora lamenta el agotamiento de la primera ola feminista y la falta de un relevo generacional activo.

La muestra de que la autora atiende a todas las clases sociales la encontramos en los testimonios de su niñera, Jamila, con la que charla sobre sexualidad de manera casual, al afirmar la empleada de manera pícaro que “sabe de qué trata su libro” (Slimani, 2016: 88). Su declaración no viene a denunciar una situación particular o un sufrimiento personal concreto, sino que más bien constituye una constatación, de apariencia imparcial, de la realidad de la calle: los abusos de los hombres, el sufrimiento de las mujeres, su miseria, la omnipresencia de la prostitución como única escapatoria, y la excusa social de la religión. Pero como esta mujer afirmará para cerrar su intervención: “Ça ne sert pas la cause de l'islam. Ça ne sert qu'une cause : celle des hommes” (Slimani, 2016: 90). Slimani recurre a este personaje

se présenter sous les traits de la vertu, du conformisme, de la bienséance. À mes yeux d'enfant, les heures du jour étaient consacrées aux activités triviales et répétitives. C'était le territoire de l'ennui et des obligations. Puis la nuit arrivait. On nous envoyait nous coucher et je soupçonnais que, pendant notre sommeil, d'autres acteurs montaient sur scène [...]. Ces métamorphoses m'émerveillaient. Et quand j'ai eu l'âge de sortir, ou même un peu avant, une sorte de rage s'est emparée de moi. Une urgence, une faim qui m'enjoignaient de traverser la nuit moi aussi. Je ne voulais pas être une petite fille sage. (Slimani, 2021: 71)

sencillo para subrayar que invocar la religión para imponer una norma moral no es más que una excusa para oprimir a la mujer, y en particular, a las de las capas más humildes de la sociedad.

La escritora-investigadora llega a entrevistarse con un policía, Mustapha, padre de una conocida suya, para conocer el punto de vista de un integrante de las fuerzas del orden sobre las acciones de este colectivo para aplicar las leyes morales de Marruecos, lo que se materializa en un control y un sometimiento de la sexualidad de la población, así como en un intervencionismo con mero afán recaudatorio. El agente de la ley asegura que no se pueden hacer cumplir las leyes al pie de la letra y que las intervenciones buscan ante todo defender a las mujeres, salvo cuando las redadas son ordenadas por instancias superiores. Lamenta finalmente que con la excusa de la religión y la *hshouma* (la vergüenza en el dialecto marroquí) no se aborden temas delicados como la pedofilia, el incesto, las violaciones o la prostitución de menores y que luego haya hombres de apariencia islamista radical que recurran sin pudor a la prostitución de mujeres y hombres.

Nadie mejor para reforzar tales afirmaciones que una persona sumida en el mundo de la prostitución, como F., la siguiente protagonista. De orígenes humildes y casi sin educación, pronto se vio forzada a vender su cuerpo para sobrevivir y mantener a su familia sin caer en la miseria, ni realizar trabajos de criada, que ella considera degradantes. F. es un perfecto testimonio de la dureza de la condición femenina en el país, un género al que solo se le ofrecen tres salidas: un matrimonio que a menudo resulta desgraciado, la prostitución o la huida a Europa. Tal es la condena frente a unos hombres que “tienen el demonio entre las piernas” (Slimani, 2016: 99).

A ese duro testimonio le sigue la historia de Malika, una médico de cuarenta años destinada en una región muy conservadora. Así llega a conocer la realidad sanitaria de esas zonas paupérrimas en las que los certificados de virginidad pueden cambiar la vida de las mujeres, y en las que algunos médicos hombres denuncian las relaciones prematrimoniales de sus pacientes, ocasionándoles un grave perjuicio. Malika gozó de una educación liberal que le permitió abordar la sexualidad más libremente y llega a contar con bastante naturalidad cómo tuvo que pasar por una interrupción del embarazo sin demasiado trauma. Su figura anuncia una mujer moderna independiente económicamente, con más presencia en el espacio público y que se atreve a hablar sin prejuicios, lo que sin duda desestabiliza a los hombres de masculinidad tóxica.

La siguiente protagonista será Maha Sano, activista cultural japo-marroquí que, junto con la asociación *Théâtre Aquarium*, lanza el proyecto teatral *Dialy*, inspirado de *Los Monólogos de la Vagina*. Tras entrevistarse y conversar sobre temas de sexualidad durante más de ocho meses con ciento cincuenta mujeres, de todas las edades y clases sociales, lleva su experiencia a un escenario. La obra conmocionó el panorama cultural marroquí y diversos medios conservadores la criticaron duramente, acusando a la autora de buscar por medio de la provocación denigrar a los movimientos islamistas. Sin embargo, gracias a sus palabras descubrimos la importancia de una intervención feminista para que las mujeres puedan reapropiarse el lenguaje corporal, frente a una cultura fuertemente machista que las amordaza sin piedad.

Slimani conoció al sociólogo Abdessamad Dialmy, especializado en temas vinculados a la sexualidad, en 2015, en Rabat. Conocedora de su importante labor no duda en incorporar su testimonio al del resto de voces que componen la sinfonía de este ensayo. El especialista describe el intervencionismo de la religión y de los islamistas en la conducta sexual de la población, y la obsesión perturbadora por conservar el himen que lleva a muchas jóvenes a mantener relaciones sin penetración vaginal pese a los múltiples riesgos que de ello puedan derivar. De igual manera, analiza los intentos malogrados de ciertos sectores por conseguir que la situación evolucione, probablemente por una mala sincronización de las energías. En definitiva, el estudioso considera que el grueso de la población no alcanza a una modernización de la sexualidad generando una frustración muy profunda. Y esta sensación acaba alimentando los integristas religiosos, ya que los hombres los ven como la única manera posible de controlar de manera totalitaria el cuerpo de la mujer.

En esa alternancia que mece la obra de Slimani, el siguiente testimonio nos llega de la mano de una terapeuta, Rim, divorciada dos veces y que denuncia la relación enfermiza entre hombres y mujeres en Marruecos, así como la ausencia total de cualquier forma de educación sexual que no sea el porno. Una vez más se pondrá de relieve la importancia de la liberación de la palabra femenina como única forma real de alcanzar un cambio social efectivo y se señala una figura concreta: las madres deben tomar consciencia de la situación y no transmitir sus frustraciones para que el poder del patriarcado se tambalee y caiga por fin.

La lúcida periodista Sanaa El Aji disecciona en sus publicaciones e investigaciones las relaciones de los marroquíes con la religión y la enorme distancia existente entre los discursos teóricos y las prácticas reales; en definitiva, como ella misma afirma, se interroga sobre la situación de las libertades individuales en su país. La periodista denuncia la

concepción de la virginidad femenina como una mera apariencia (un himen intacto) que lleva a los hombres a considerar que toda mujer que no sea virgen o es “una puta o una víctima engañada” (Slimani, 2016: 152), y nunca como una mujer plena que ha decidido simplemente vivir su vida. La situación es paradójica pues sobre el terreno la especialista ha comprobado que todo el mundo tiene una vida sexual, y que únicamente la manera de mantener la misma es lo que varía. El Aji incluye a los hombres en la lucha por la normalización del sexo, en lugar de situarlos como enemigos: ellos también tienen un rol importante en este cambio del que también saldrán ganando al alcanzar una normalización en las relaciones con las mujeres. Únicamente uniendo todos los esfuerzos se conseguirá derrocar la tiranía de la mirada del otro y del qué dirán.

La siguiente declaración procede de una joven lesbiana a la que Slimani bautiza como Mouna para proteger su anonimato. Hija de un padre profesor y de una madre ama de casa, ambos de ideología de izquierdas y abiertos a ideas modernas, la joven crece sintiéndose protegida en el ámbito doméstico y temiendo la calle, lugar poco propicio para las mujeres; solo la huida de Marruecos parece una salida aceptable. Tras algún escarceo con chicos, pronto se enamora de una mujer extranjera y conoce el amor pleno y dichoso, aunque no por ello quiere encasillarse genéricamente en una categoría concreta: “je n’ai pas d’identité: ni de genre, ni sexuelle. Je ne me suis jamais sentie enfermée dans ces catégories. Je n’ai pas besoin de me mettre dans une case” (Slimani, 2016: 162). Sin embargo, sí se identifica al revelar a sus padres sus preferencias sexuales, lo que va a desencadenar un gran sufrimiento en ellos, sobre todo en su madre, que la considera una enferma; su padre por su parte, la animó a abandonar el país por miedo a lo que pudiera sucederle en Marruecos. La joven celebra el advenimiento de la era de internet y las puertas que este medio abre a las relaciones homosexuales, intuyendo una nueva esperanza para su generación.

La médica y divulgadora Fedwa Misk asegura que las cosas están cambiando de manera real gracias a la liberación de la palabra; en su revista *Qandisha*, hombres y mujeres hablan de temas diversos y osan abordar aspectos delicados de la sexualidad. Estas pequeñas acciones parecen insignificantes, pero son constantes y firmes y, por consiguiente, resultarán ejemplares; estas acciones han conseguido hacer reaccionar hasta a los políticos de partidos islamistas que deben tratar temas que de otra manera hubieran obviado. El gran miedo de Misk es la frustración que genera la situación actual de miseria afectiva en la población, un contexto que, según ella, ni siquiera Internet ni las redes sociales van a conseguir liberar, puesto que todos estos no pertenecen a un mundo real, sino a un más allá ideal, que parece inalcanzable.

El último testimonio, que cierra la obra, es el de Samira, una mujer sin un perfil particularmente destacado: es una madre de familia con estudios de derecho, consciente de haber transmitido en ocasiones a sus hijos los valores tradicionales de sus padres. Siendo consciente de sus errores, aprecia el cambio de la nueva generación que considera más rebelde, y aplaude los cambios que siente cercanos. Sin embargo, parece satisfecha de que su marido se acostara con otras antes que con ella y de que la eligiera a ella por ser virgen, para ser la madre de sus hijos. Slimani cierra con un texto agrídulce su recensión y nos deja con una sensación de incertidumbre muy clara. Ciertamente el futuro parece halagüeño, las nuevas formas de comunicación traerán aires nuevos y la liberación de la palabra está ya abriendo puertas que hasta ahora el miedo bloqueaba, pero el cambio no va a ser inminente, ni súbito. Slimani ha ido eligiendo entre los testimonios recopilados los más pertinentes para su causa, distribuyéndolos de tal modo que no se la pueda acusar de optimismo ciego ni de desesperación absoluta. Midiendo la fuerza de sus textos, nos invita a adoptar un compromiso activo pero prudente. Va a requerir mucho tiempo y muchos esfuerzos y aunar todas las energías. La negrura del cuerpo, sus miserias, sus pulsiones más animales, seguirán ensuciando el futuro, pero Slimani, siguiendo en cierto modo la estela *baudelairiana*, hará florecer esa miseria que tanto la atrae en sus futuras obras, como en esta: “La tristesse de nos fonctions organiques, la laideur de la chair nue, l’impuissance à laquelle nous réduit la maladie, tout cela n’a cessé de m’obséder et occupe une place centrale dans mon travail” (Slimani, 2021: 65).

Todas estas conversaciones amistosas, de apariencia banal, osan decir lo indecible y forman las bases de una revolución que llega a cuestionarse las clases retomando a Simone Weil: “Que vaut une loi que les bourgeois peuvent contourner et dont meurent les plus pauvres?” (Slimani, 2017: 35). ¿De qué valen esas leyes inicuas creadas únicamente para controlar y someter a una parte de la población? La autora nos ayuda a abrir los ojos para ver lo injusto de una legislación que lejos de ayudar solo sirve para atacar a los más desvalidos.

Pero, ¿qué hacer con todos estos testimonios para hacerlos efectivos? Las deponentes han osado poner palabras a sus sufrimientos y a sus miedos, se atreven a denunciar a sus agresores y opresores y Slimani es consciente de ese esfuerzo ímprobo: “S’exposer, se mêler aux autres provoque parfois cet étrange sentiment de honte, d’avilissement” (Slimani, 2021: 28). Por ello la autora se siente responsable de ese legado oral que considera que debe ser revelado al mundo a través del megáfono de la literatura para conseguir un efecto real que permita un cambio social concreto. Así

demuestra esa afirmación que realizará unos años más tarde: “Ce sont les sujets qui nous choisisent, et pas l’inverse” (Slimani, 2021: 46), ella no elige los temas que aborda, ya que siente que son estos los que la eligen: ante estos hechos que se le narran no puede permanecer impasible. La labor de la autora va a ser muy organizada y en la obra desarrolla esos cuadernos en los que, como ella misma suele explicar en las entrevistas, recoge e inventaria todos los datos y sucesos importantes; como en el resto de sus obras, su trabajo de zapa es concienzudo y su escritura no deja nada al azar: disecciona la policía, estudia las leyes, reflexiona sobre el funcionamiento de las instituciones, se plantea el papel fundamental de la religión, se detiene en la mirada del otro, denuncia la homofobia, se interroga sobre el contramodelo occidental... ¿Qué parte de responsabilidad tiene cada uno de los actores en ese sufrimiento tan concreto y tan real de más del cincuenta por ciento de la población? Su estilo aquí se vuelve aún más descarnado de lo que ya resulta habitual en sus diferentes producciones; aquí no caben florituras ni juegos estilísticos. Ni siquiera hay sorpresas o golpes teatrales, todo su ensayo supone una patada al orden establecido de uno y otro lado del Mediterráneo.

Lo que sí se va a permitir, como veremos a continuación, es una diversificación de géneros combinando el ensayo con el cómic, consiguiendo de este modo ampliar su público no solo en orígenes sociales sino también en franjas de edad: la autora convierte este ensayo que hemos analizado, en tebeo. El cómic cuenta con la ventaja de permitir un acceso a gente menos acostumbrada a la lectura de obras sin ilustraciones (lo que recuerda a esa *biblia pauperum* que eran los pórticos y retablos de las catedrales medievales); aunque luego su estudio en profundidad requiera amplios conocimientos, es un medio que permite varios tipos de lectura. Su “cómplice” en esa aventura será Laetitia Coryn que le ayudará con la adaptación y aportará sus dibujos, cuidados, expresivos, a veces con rasgos más infantiles, otras profundamente detallistas, pero siempre consiguiendo un efecto muy preciso: dar cuerpo a las palabras de Slimani en forma y en fondo, en contenido y en emotividad, aspecto clave en esta obra. Y todo ello va a cobrar vida animado con los colores cálidos y sensuales de la franco-vietnamita Sandra Desmazières (los rojos y ocre más asociados al erotismo, los blancos a los entornos médicos y a los datos más fríos, y luego los azules melancólicos de las playas...).

Ahora vamos a encontrar un título diferente ya que el sexo y las mentiras desaparecerán del epígrafe que pasa a ser *Paroles d’honneur* (literalmente “Palabras de honor”) sin duda buscando alcanzar un público más joven e incluso facilitar que la obra sea empleada como material escolar, buscando concienciar a las nuevas generaciones. También varía la distribución interna de la obra; si en el primer caso nos encontrábamos varios capítulos con los nombres de las mujeres informadoras de primera mano y de un policía y un sociólogo (Abdessamad Dialmy) ahora el contenido se reparte en tres capítulos y un epílogo *Libérer la parole* (“liberar la palabra”), *Le fol été 2015* (“el loco verano de 2015) y *Le regard de l’autre* (“la mirada del otro”). En el primero se condensan los testimonios, luego se introducen los episodios desencadenantes de la toma de consciencia generalizada de vivir en una situación insostenible, que tuvieron lugar en el verano del 2015 (estreno de la película de Nabil Ayouch titulada *Much Loved*, el baile escandaloso de Jennifer López y su vestimenta en el festival Mawazine, la denuncia del guitarrista de Placebo, Stephen Olsdal, del artículo 489 de la ley que penaliza la homosexualidad en Marruecos, una acción de las Femen en el centro de Rabat y, por último, la detención de dos mujeres por llevar vestido y el linchamiento de un homosexual en Fez en plena calle). En el tercero se concentra el peso de la mirada ajena como forma de control de la sociedad, las referencias a la *hshouma* son constantes, y se cierra con un levantamiento en contra de esa sumisión y que nace de la palabra: hablando se consigue romper el tabú para “vivir cada uno su vida” (Slimani y Coryn, 2017: 97). Finalmente, el epílogo cierra el conjunto con un grito de esperanza, mostrando la reflexión de especialistas (como la socióloga Fatima Mernissi) o la gente del pueblo (con el testimonio de un joven y un viejo que denuncian las prohibiciones que impiden la realización de los individuos en particular en el plano sexual: paradójicamente el anciano parece más satisfecho que el joven de su sexualidad, como indicando que es la juventud la que más padece por esa situación contra natura), todos coinciden en que con la ayuda de todos el país cambiará.

Reforzando la idea de una intencionalidad pedagógica, encontramos al final del cómic una biografía de los personajes que no aparecía al final del ensayo acompañada de retratos de cada uno de ellos realizados por Coryn. Estos personajes no son las narradoras de la otra obra que aparecían con carácter testimonial, sino que son las figuras más conocidas, con compromiso público y los especialistas consultados por Slimani: la arquitecta Faty Badi, la médico Asma Lamrabet, la periodista y escritora Mona Eltahawi, el cineasta Nabil Ayouch, la médico Fedwa Misk, la socióloga Sanaa El Aji, el politólogo Abdellah Tourabi y la socióloga y docente Fatima Mernissi. Toda una cohorte de referencias eruditas y culturales que dan sustento científico, la *autoritas*, al análisis propuesto por la obra, y permiten la formación intelectual de los lectores. La autora es consciente del papel fundamental que juegan las Luces, la educación, la cultura en el cambio de mentalidades, en la transformación de una sociedad, en la ruptura de las cadenas. Y sabe por propia

experiencia, por haber comprobado el efecto de sus obras entre sus compatriotas, hasta qué punto su labor desempeña un papel clave en el proceso de transformación de Marruecos.

En efecto Leïla Slimani considera la escritura como la puerta a una libertad inmensa, llegará incluso a calificarla de vertiginosa y sin duda a través de ella consigue canalizar miedos y limitaciones y abrir puertas insospechadas a sus lectores y sobre todo a sus lectoras. Liberación del Otro y liberación propia. En una de sus últimas obras *Le Parfum des fleurs la nuit* (*El perfume de las flores por la noche*), profundamente introspectiva, la autora data con precisión su toma de conciencia de tal manumisión: diciembre de 2013 mientras escribía en su ordenador su primera novela *Dans le jardin de l'ogre* (*En el jardín del ogro*): “À présent, tu peux dire absolument tout ce que tu veux. Toi, l'enfant polie qui a appris à se tenir, à se contenir, tu peux dire ta vérité. Tu n'es obligée de faire plaisir à personne. Tu n'as pas à craindre de peiner qui que ce soit. Écris tout ce que tu voudras” (Slimani, 2021: 16).

Y en ese “inmenso espacio de libertad”, podremos constatar que la máscara social cae. Ahí precisamente donde encontramos la clave de la literatura de Slimani: la sexualidad, la vida de pareja, lo cotidiano o la presión social, encuentran nuevas vías gracias a la palabra de esta nueva Sherezade, que con su verbo se adueña de un relato del que forma parte activa. Sin embargo, no debemos ser inocentes pues como su homóloga persa, el arte de la novelista residirá en su dominio de los tiempos y de los silencios. Su exposición de los testimonios está muy medida para conseguir el efecto deseado, y no provocar el rechazo de su lectorado o la prohibición proveniente de ciertos círculos. Como ella nos recuerda:

Ce que l'on ne dit pas nous appartient pour toujours. Écrire, c'est jouer avec le silence, c'est dire, de manière détournée, des secrets indicibles dans la vie réelle. La littérature est un art de la rétention [...]. La littérature consiste dans une érotique du silence [...]. Cette époque, où toute prise de position vous expose à la violence et à la haine, où l'artiste se doit d'être en accord avec l'opinion publique. (Slimani, 2021: 29)

Y así, poco a poco, Slimani, olvidando las diferencias entre las diferentes narradoras, encuentra el hilo que las une, el trazo que da sentido al conjunto, y que en cierto modo la vincula con sus compatriotas, con sus hermanas: en un primer tiempo su condición femenina, una condición pesada y marcada por la *hshouma* con sus variaciones y consecuencias como lo *haram* (lo prohibido), *ilit adab* (lo descortés) y el *ayb* (el defecto); y por otro lado su ansia de sobrevivir, de seguir adelante a pesar de las múltiples adversidades. Y poco a poco veremos que más allá de la sexualidad, que constituye un elemento clave de la obra, busca defender el derecho a la individualidad. En Marruecos de manera particular, esa singularidad se ve asfixiada por el peso de la familia y de la sociedad; un adoctrinamiento que va imprimiéndose en el inconsciente colectivo de generación en generación. Una tensión que, a fin de cuentas, busca controlar a la gente y someterla obligándola al silencio; desde el partido islamista a los más liberales aconsejan callar y actuar con discreción: no importa lo que hagas siempre que lo hagas a escondidas. Y así veremos que estas obras tienden un puente a los homosexuales, a todos aquellos que deben vivir en la transgresión y forzados al silencio por una situación desconcertante. Solo las palabras liberarán los cuerpos:

Les Maghrébins sont très bien placés pour aborder des thématiques liées à la douleur sexuelle, à la frustration ou à l'aliénation. Le fait de vivre ou d'avoir grandi dans des sociétés où la liberté sexuelle n'existe pas fait du sexe un objet d'obsession permanente. Il suffit d'ailleurs de se pencher avec un peu plus d'attention sur la littérature du monde musulman pour voir à quel point la sexualité y est un thème incontournable, traité souvent de manière crue et dure. (Slimani, 2016: 11)

De este modo, como descubriremos a medida que avancemos en ambas obras, estos rasgos no son exclusivos de la mujer, del mismo modo que la opresión generalizada alcanza a todos los sexos y orientaciones. Pero pronto vamos a descubrir que ese sobajamiento y esa especie de resiliencia a la que parece hacer referencia la autora⁴ no se ciñen únicamente al sector femenino de la población marroquí, sino que son un problema que afecta a ambos sexos, como lo afirma el profesor Abdessamad Dialmy, quien considera que ambos están encadenados a una tradición malsana: “Finalement bourreau et victime sont prisonniers de la même logique et la perpétuent” (Slimani, 2016: 140).

La mirada poscolonial del lector europeo corre el riesgo de recrearse ante la visión del Marruecos que esta gran autora dibuja en su obra *Sexe et mensonges*. Parece venir a confirmar muchos de nuestros prejuicios: la juventud marroquí se asfixia con el peso de la tradición, la mordaza de la monarquía alauita parece mortaja, sin la supervisión de la metrópoli todo se vuelve opresión. El Parlamento parece resistirse a cambiar cualquier punto del código penal.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

Slimani nos habla de la realidad problemática de un reino en el que el islam es religión de Estado. Allí las mujeres viven, como afirmará en una obra posterior, en el país de los otros, en el país de los hombres donde cada día deberán luchar por sus derechos. Pero la escritura de la autora no es maniquea ni ingenua. El estrecho de Gibraltar no separa a los justos de los injustos. Y en otros textos no duda en denunciar el problema de base; ese problema, como apunta su niñera Jamila, tiene un nombre y es la causa masculina: “la cause des hommes” (Slimani, 2016: 90). Esos hombres que no saben controlarse en Marruecos, pero tampoco en el Hexágono, como Slimani ha comprobado en sus propias carnes. Y esa masculinidad tóxica imprime en la mujer un miedo visceral:

La première fois que j'ai pris le RER à Paris, l'homme assis en face de moi a dégrafé son pantalon et s'est masturbé en me fixant du regard. Un autre a coincé son pied dans la porte de mon immeuble, un soir tard, et je ne dois mon salut qu'à un voisin arrivé en même temps que moi. Pendant longtemps, j'ai rêvé d'être invisible. J'imaginai des stratagèmes et j'enviais les garçons que ne connaissaient pas ces peurs-là. Si je reste cloîtrée, si j'évite les dehors, c'est peut-être moins pour écrire qu'à cause de ma terreur. Souvent, je me suis demandé à quoi aurait ressemblé ma vie si je n'avais pas eu peur. Si j'avais été une intrépide, une courageuse, une aventurière capable d'affronter les dangers. «Nous sommes du sexe de la peur», écrit Virginie Despentes dans King Kong Théorie. (Slimani, 2021 : 51)

Las mentiras deben desaparecer, el sexo debe normalizarse y las palabras deben liberarse; solo un alejamiento real de la religión, la política y la falsa moral permitirá el surgimiento de una sociedad igualitaria y próspera, alejada de todas las frustraciones que imprime el control de las libertades individuales más básicas y más íntimas. Nunca debemos olvidar que el heteropatriarcado impone su ética y sus normas con una finalidad única que es la del sometimiento de la mitad de la población, su esclavitud, y su erradicación de la escena social. Ante nuestros ojos desfilan mujeres ocultas tras un velo, encerradas en una virginidad castrante, borradas de la historia y convertidas en objetos de deseo del macho, y nuestro silencio nos convierte en cómplices. Slimani les da esa voz necesaria para autodeterminarse y, de ese modo, nos pone un espejo ante los ojos y nos obliga a tomar partido, ya no podemos decir que no sabíamos, ya que, por diversos medios, con múltiples lenguajes y discursos, estamos informados y debemos elegir ser cómplices o contribuir al cambio que ha de erradicar los demonios más íntimos de nuestras sociedades.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland (1984). *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París: Le Seuil.

QUEÏNNEC, Mélisande (2019). “Prix Goncourt : les livres primés font-ils toujours recette?”, France TV Info, 4 de noviembre de 2019.

SLIMANI, Leïla y CORYN, Laetitia (2017). *Paroles d'honneur*. París: Les Arènes BD.

SLIMANI, Leïla (2021). *Le Parfum des fleurs la nuit*. París: Stock.

SLIMANI, Leïla (2016). *Sexe et mensonges. La vie sexuelle au Maroc*. París: Les Arènes.

SLIMANI, Leïla (2017). *Simone Veil, mon héroïne* (ilustrado por Pascal Lemaître). París : Éditions de l'Aube.

LA BÚSQUEDA IDENTITARIA EN LA OBRA DE SAMIRA EL AYACHI: ENTRE POSIBILIDADES INFINITAS Y ALIENACIÓN SOCIAL

Marina Ruiz Cano

Le Mans Université

¿Cómo reconocerse en un mundo líquido? ¿Cómo mantenerse fiel a una misma en un contexto cada vez más represivo, donde la excepción no es la norma? ¿Cómo ser única y, a la vez, múltiple (madre, estudiante, trabajadora, artista, mujer)? ¿Cómo defender las raíces de su identidad cuando reinan la incomunicación y el silencio? ¿Cómo materializar los sueños? Estas son, sin duda, algunas de las preguntas que la novelista Samira El Ayachi, nacida en Lens (Paso de Calais) en 1979, ha debido de hacerse a la hora de escribir sus novelas, aún inéditas en castellano: *La Vie rêvée de Mademoiselle S.* (2007), *Quarante jours après ma mort* (2013), *Les Femmes sont occupées* (2019) y *Le Ventre des hommes* (2021). En *Quarante jours après ma mort*, el narrador es un hombre post-mortem que asiste durante cuarenta días a su propio sepelio en Fès – previa repatriación gracias a su tío, pues sus padres están de vacaciones e ignoran el suceso –, y es así testigo “invisible” de las desilusiones de su generación, pues escucha todas las conversaciones en un marco narrativo que va desgranando el imaginario cultural de Marruecos. Las tres otras obras, sin embargo, pueden enmarcarse en un género próximo a la autoficción, con voces narrativas femeninas, y es este último rasgo el que nos ha hecho elegir las como corpus.

Samira El Ayachi comienza su carrera literaria en 2007 con *La Vie rêvée de mademoiselle S.*, en la que ya queda patente el influjo de su entorno en sus escritos. En esta primera novela, la protagonista es una estudiante de 17 años llamada Salima que quiere huir del barrio en el que vive al sur de Lille, residencia actual de la escritora. Las torres de La Croisette en las que crece Salima acogen, tanto en la ficción como en la realidad, a miles de obreros e inmigrantes, que conviven rodeados de miseria debido a las políticas urbanísticas del ayuntamiento¹. Desde sus torres, los habitantes, en su mayoría magrebíes, se aferran a unos sueños que, como la vida les demuestra cada día, nunca se materializarán:

J'm'appelle Salima Aït Bensalem [...] Fille d'immigrés marocains arrivés en France dans les années 70 avec une valise emplies de couches-culottes, la bouche pleine de salive et de bave d'espoir. La peur et la faim au ventre. Faim de jour paisibles, passés dans l'amour, la liberté, l'égalité et la fraternité. Mes fesses. Débarqués ici pour dégouter le rêve américain, z'ont subi le rêve mesquin. Du haut de ma tour 77 du quartier de la Croisette, au sud de Lille. Vue sur les tours 67, 68, 79... du même quartier. Accrochés là-haut au niveau des étoiles, on a tous perdu la tête. (El Ayachi, 2007: 11)

El desencanto de estas líneas, la conciencia de que Francia los ha traicionado, de que la libertad, la igualdad y la fraternidad no son sino un espejismo, cobra fuerza en las últimas novelas de Samira El Ayachi, un canto a la sororidad y a la solidaridad de clases. Su escritura se ha ido tiñendo de un profundo realismo social que ha madurado como sus personajes, a golpe de sueños rotos bajo las estrellas de la *cité* y de la mano de la esperanza vana de salir adelante gracias a una educación que tutela más que emancipa. Decididamente feminista y, en cierto modo, también internacionalista, la novelista nos ofrece un retrato de los combates diarios que las mujeres, especialmente las hijas de inmigrantes, tienen que librar en su día a día. En esta primera novela, Salima desaparece como ente individual precisamente por buscarse a sí misma: si en la *cité* donde vive, todo el mundo la conoce por su nombre, su entrada en la universidad al final de la novela hace surgir en ella el miedo de dejar de ser Salima para convertirse en una más, cuya identidad queda diluida entre la masa: “Il paraît qu’il y a des milliers de Salima, encore meilleurs élèves, et que je ne serai plus qu’une Mademoiselle S. parmi d’autres” (El Ayachi, 2007: 128). Si la inicial S esconde el nombre, cuyo origen de pronto ignoramos, el hecho de que la protagonista evoque su nombre y no su apellido sugiere un deseo de liberarse del peso de

¹ Estas viviendas, situadas al otro lado del periférico y junto al mayor cementerio de la ciudad, se han ido degradando a gran velocidad desde finales de los años 1990, lo que ha aumentado la inseguridad y la “guetización” del barrio. Para solucionar el problema, las instituciones han empezado a desalojar a los habitantes, forzados a irse de la ciudad debido a los altos precios del alquiler, para derribar estos edificios y construir viviendas y centros comerciales destinados a las clases medias. Para más información, consúltese Romain Garbaye (2005), *Getting Into Local Power: The Politics of Ethnic Minorities in British and French Cities*, New Jersey: Blackwell Publishing o Collectif Degeyter (2017), *Sociologie de Lille*. París: La Découverte.

la familia, cuya alargada sombra pesa sobre Salima y le impide ser quien quiere: “Mon père. Triste comme un ciel gris, il est venu m’arracher du parc pour me conduire à la MAISON. [...] Il ne sait pas pourquoi j’étais dans un parc avec des Français au lieu d’être en famille” (El Ayachi, 2007: 129).

Sin caer en la autoficción, y con algunos parecidos a *La Femme gelée* (Gallimard, 1981) de Annie Ernaux, la escritora se inspira claramente de su vida a la hora de señalar los desgarros a los que se enfrentan las magrebíes residentes en Francia. Este territorio ofrece aparentemente varias posibilidades de construcción identitaria cuando, en realidad, pretende imponer un modelo único de pensar y actuar que propicia la alienación del individuo y que se empeña subrepticamente - y me refiero al Hexágono - en reducir a la mujer al papel de madre y esposa. En este contexto, los personajes de *Les Femmes sont occupées* y *Le Ventre des hommes* deben reafirmarse constantemente contra viento y marea con el fin de no ceder ante los imperativos de la sociedad dominada por el capitalismo patriarcal². Samira El Ayachi da voz a aquellas personas que nadie escucha, o que la sociedad ni siquiera interroga, como los obreros, las mujeres inmigrantes o los habitantes de las *cités*³ y los *corons*⁴. Así, muestra, una vez más, que las obras de ficción permiten llenar vacíos históricos: ¿cómo y por qué llegaron miles de marroquíes a las minas del norte de Francia? ¿Qué acogida recibieron ellos y sus familias? ¿Qué derechos se les reconocían y cuáles se les negaban? ¿Cómo es la vida de una mujer que tiene que arreglárselas sola en un país donde todo se vende en pack de dos? A través de la narradora homodiegética y anónima - puesto que es universal - de *Les Femmes sont occupées* y de Hannah, la protagonista de *Le Ventre des hommes* - cuya infancia es en parte reflejo de la infancia de la autora -, Samira El Ayachi nos retrata a unos personajes fuertes y que reafirman su identidad a partir de tres reivindicaciones: mujeres, trabajadoras y oriundas de clase obrera inmigrante.

Más allá de considerarse como una parcela de la realidad, la escritura es, antes de nada, espejo en el que la autora se mira. La contemplación de sí misma, ya sea de su pasado vivido o de su presente - y futuro - en curso de escritura, la enfrenta a sí misma. Este desdoble la lleva a evaluarse como autor.a a partir de la alteridad, ese « ser-otro.a que no soy-yo », que conduce a la reflexión sobre la propia identidad, de la que se tomamos conciencia a través de la mirada ajena. Todas las personas son, o somos, “la otra” para otra persona. Ipseidad y alteridad son pues las caras de una misma moneda: “l’ipséité du soi-même implique l’altérité à un degré si intime que l’une ne se laisse pas penser sans l’autre, que l’une passe plutôt dans l’autre” (Ricoeur, 1990 :14).

La observación aparece aquí ligada a la intimidad, y así, las novelas autobiográficas, autoficcionales o que beben de la propia vida del autor - como sucede con la producción literaria de Samira El Ayachi -, no pueden esquivar el hecho de pensar la alteridad. El recuerdo, la narración de nuestra vida desde la infancia hasta la persona adulta que hemos llegado a ser, implica atravesarse a una misma: éramos alguien que ya no somos a pesar de que sigamos siendo la misma persona. La identidad se construye pues gracias a los cambios que rodean lo inmanente. En este sentido, el ejercicio de escritura permite desvelar la propia ipseidad tomando como punto de referencia la mirada externa que se fija sobre sí misma. Paul Ricoeur reflexiona sobre los conceptos de identidad y de ipseidad en varias de sus obras, en particular en *Temps et récit III. Le temps raconté* (1985) y, posteriormente, en *Soi-même comme un autre* (1990). En la primera obra, Ricoeur considera que el sujeto debe ser emisor y destinatario del relato de su existencia con el objetivo de recrear su coherencia más allá de los cambios. La identidad narrativa que emerge a lo largo de los escritos se constituye a partir de lo mutable:

À la différence de l’identité abstraite du Même, l’identité narrative, constitutive de l’ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d’une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l’analyse littéraire de l’autobiographie le vérifie, l’histoire d’une vie ne cesse d’être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu’un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d’histoires racontées. (Ricoeur, 1991: 443)

² Expresión prestada de la obra de Silvia Federici (2019), *Le Capitalisme patriarcal*. París: La Fabrique éditions.

³ Barriadas marginales y densamente pobladas a las afueras de las grandes ciudades donde predominan las casas de protección oficial. La mayoría de sus habitantes son extranjero.a.s y de clase obrera, o parados. La extrema precariedad y la seguridad deficiente, que empieza por el propio estado de las viviendas o la falta de iluminación del espacio público, provoca varios conflictos con las autoridades y revueltas.

⁴ Casas de mineros construidas por las sociedades mineras para sus trabajadores en el norte de Francia y el sur de Bélgica durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Las exiguas viviendas son todas idénticas, de ladrillo y, alineadas de manera geométrica, formando avenidas y barriadas. Acogían a numerosas familias de veintinueve nacionalidades (y lenguas) diferentes, principalmente polacas, italianas, argelinas y marroquíes.

⁵ Paul Ricoeur retoma el concepto de identidad narrativa en *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 137-198.

En las obras seleccionadas, este procedimiento se evidencia a través de una narradora externa homodiegética que, por momentos, se sirve del discurso indirecto libre e incluso se autoriza el tuteo consigo misma: “T’as l’impression que ta vie de mère déborde sans gêne sur le reste. Tu te surprends à vouloir cacher l’existence d’un sans-papier dans une cave” (El Ayachi, 2019: 53). Esta sorpresa no es sino un elemento que propicia la anagnórisis de la narradora que, sin necesariamente estar buscando respuestas a sus cuestiones existenciales – pues vive al día, en la cuerda floja –, descubre aspectos de su yo más profundo.

Las tres novelas nos presentan sendos viajes iniciáticos a partir del prisma de la familia. En *La Vie rêvée de Mademoiselle S*, Salima se enfrenta a su timidez en el instituto y, después, a la conciencia por primera vez, de que despierta el deseo en los hombres – tanto a los jóvenes de su edad y vecinos de la Croisette como a adultos desconocidos que la llevan en coche a casa cuando, una noche, pierde el último autobús para volver a casa. En *Les Femmes sont occupées*, la narradora debe reconfigurar su vida a partir de su separación y, sobre todo, a partir de su maternidad, experiencia que resulta ser claramente un obstáculo para su realización personal: “Que deviennent les rêves des femmes une fois passées du côté de la maternité?” (El Ayachi, 2019: 53) - se pregunta la narradora. Por último, en *Le Ventre des hommes*, el viaje iniciático es doble, puesto que nos muestra tanto el recorrido vital de Hannah desde su infancia hasta el 2016, tiempo de la narración, como el periplo de su padre desde su decisión de emigrar a Francia. La narradora navega entre dos épocas y nos cuenta dos historias de manera paralela, por medio de varios saltos temporales. Este tríptico nos presenta de soslayo tres parcelas de la autora, divida en tres alter-ego que podrían ser la misma persona: Salima, buena alumna que debe hacer todo lo posible para que sus padres estén orgullosos de ella y, de paso, conseguir la vida que sueña ella, lejos de la cité. La narradora anónima, que sin darse cuenta se aleja de su vida soñada por la maternidad. Y por último Hannah, que tiene que hacer frente a las consecuencias del terrorismo islámico en la visión que los franceses tienen de pronto de los árabes. Subyace un hilo conductor: el devenir de la mujer árabe en una sociedad patriarcal, capitalista y racista.

Si el camino que recorre quien se exilia no está exento de obstáculos, la carrera hacia la plenitud profesional y personal de las mujeres resulta también una verdadera odisea, cuyo punto de partida es el estereotipo del “ángel de la casa” vehiculado por los medios de comunicación y la publicidad. Un fragmento de *Les Femmes sont occupées* señala directamente la responsabilidad de las producciones culturales, en una reescritura humorística de una escena de la serie de animación *Petit Ours brun*:

*Maman Ourse t’ouvre la porte et t’offre son gros sourire de nigaude.
Bonjour Maman Ourse, ça vous ennuerait d’arrêter de faire croire à Petit Chose qu’une chouette maman, c’est comme ci ou comme ça ?
Évidemment, Maman Ourse porte une belle robe. Évidemment, elle continue à te sourire bêtement [...] Évidemment, dans sa cuisine, ça sent bon la tarte aux pommes. Évidemment, le repas du soir finit de mijoter. Évidemment, Papa Ours est toujours en couple avec sa grosse Maman Ourse en cloque [...]
Évidemment, Maman Ourse est toujours à la maison - jamais en retard à la crèche, toujours bien habillée même si elle reste à sa case. (El Ayachi, 2019: 24-25)*

Este relato idílico contrasta, evidentemente con la realidad: “en vrai, Maman Ourse devrait être en pijama, les cheveux en l’air. À rosser Papa Ours scotché devant l’écran de télé” (El Ayachi, 2019: 25). A través de estas ficciones se perpetúan los modelos sexistas, que encierran a la mujer y que ensalzan al hombre como el “cabeza de familia”. La emancipación femenina que acarrea su acceso al mundo laboral es vista como una amenaza a este sistema, lo que le reprocha el padre a la narradora cuando esta le cuenta que se ha separado:

Un homme, c’est quelqu’un qui assume sa famille, ramène l’argent, s’occupe de ses enfants. Regarde ta mère, elle s’est débrouillée pour ne jamais avoir le permis de conduire. Comme ça, je suis son esclave, je al conduis partout, et je reste à côté d’elle tout le temps. [...] Mas toi, tu ne veux pas qu’un homme t’aide. Tu veux avoir raison tout le temps. Vous faites peur aux hommes maintenant. (El Ayachi, 2019: 23)

Según el padre de la narradora, la culpable es ella, que prefiere ceñirse a sus principios que renunciar a sus valores para contentar a su pareja. Las situaciones que culpabilizan e incluso criminalizan a las mujeres son múltiples. En la novela se alude a diferentes sucesos en los que las mujeres son juzgadas como malas madres, sin que nadie pregunte dónde estaba el padre. Por ejemplo, nos narra la reacción de la sociedad ante el abandono de un bebé por parte de su madre, que no de su padre, como si este no existiera: “Comment une mère peut-elle faire ça ?” (El Ayachi, 2019: 30). Samira El Ayachi da la mano a estas mujeres a las que nadie escucha pero todo el mundo juzga y les da voz: “J’étais à

bout” (El Ayachi, 2019: 30). Agotamiento, culpabilidad, odio, frustración, desencanto: eso es lo que produce a veces la maternidad. La narradora se debate entre dos posturas irreconciliables, dos dictados sociales que se contradicen a la hora de determinar la receta para la plenitud femenina: “La femme doit s’épanouir en dehors de l’espace familial” y “Le femme ne s’épanouit pas si elle n’enfante pas” (El Ayachi, 2019: 50-51).

Este camino se vuelve tanto más arduo en cuanto que las propias mujeres se atacan entre ellas. Salima recibe reproches incluso de su propia madre por el simple motivo de querer labrarse un futuro y construir su propia vida: “Malika est inconsolable [...] Elle dit qu’elle aurait dû mettre au monde un fils, parce qu’un fils ça reste toujours près de sa mère” (El Ayachi, 2007: 155). Encontramos otro ejemplo en *Les Femmes sont occupées*, cuando después de una reunión de trabajo, la narradora evoca la falta de reconocimiento laboral de las mujeres madres solteras:

Qui connaît une femme seule avec un enfant qui a continué dans le métier ? [...] Dans ce pays il y a bien des infirmières, des ouvreuses de cinéma, des chirurgiennes, des chauffeuses de poids lourds, des commissaires chefs policières, des gardes de musée, des militaires, des pilotes d’avion, des hôtesses de l’air, des voltigeuses, des dompteuses de lions des anthropologues, des conférencières, des grands reporters, des reporters de guerre, des comédiennes, des travailleuses du corps... Il y a bien tout ce monde-là qui œuvre aussi, qui fait des rondes dans les nuits des hommes, n’est-ce pas ? (El Ayachi, 2019: 54)

La palabra “ce métier” hace sin duda referencia a todas las trabajadoras en la sombra dentro del mundo de la cultura, a las “intermitentes”. La reacción de sus compañeros de trabajo es el silencio, un silencio cómplice que no puede sino darle la razón, sin por ello hacer nada para cambiar la situación: todo el mundo tiene otras cosas que hacer en su casa. Entre el grupo, destaca sin embargo la respuesta de Julie, quien la critica por haber puesto el dedo en la llaga:

À la fin de la soirée, Julie t’attrape par le col du chemisier et t’attire dans le couloir.
- *T’arrêtes d’agresser tout le monde ?*
- *J’agresse personne, je pose des questions.*
- *C’est pas une question de fond, c’est une question de forme.*
- *Ah, pardon ! La prochaine fois, je viendrai en bikini et distribuerai des bonbons : peut-être me répondra-t-on.* (El Ayachi, 2019: 55)

Esta falta de solidaridad femenina es fruto del capitalismo imperante, que crea entre las mujeres competencia en el mercado laboral y en el de la juventud (El Ayachi, 2019: 77). Shadia, una amiga de la narradora, critica esta rivalidad: “LES FEMMES QUI JUGENT D’AUTRES FEMMES SONT À LA BOTTE DE L’ORDRE MORAL PATRIARCAL. LE COMBAT EST AILLEURS” (El Ayachi, 2019: 231). Y en este combate contra la moral patriarcal, uno de los elementos que hay que combatir es la dictadura de la virilidad, fuente de alienación también para los hombres (El Ayachi, 2019: 225).

Las actitudes machistas aparecen de nuevo cuando la protagonista acude a Ayuda Social y explica su situación: dramaturga y directora de teatro desde hace diez años, y en mitad de un doctorado, necesita ayuda para cuidar de su hijo algunas tardes. La respuesta de la asistente social en la asociación de las mujeres no hace sino reforzar los empleos del cuidado (care): “Elle te demande si tu peux faire garder ton enfant par la famille. Non. Par les amis ? Non. Personne sur qui compter ? Même pas votre mère ? ” (El Ayachi, 2019: 36). El último recurso que le da es buscar trabajo de asistente administrativa en un colegio, antes de lanzarle un letal “En fait, vous ne voulez pas vous en sortir” (El Ayachi, 2019: 36). Salir adelante, para las mujeres, se resume - o ha de resumirse según algunas personas - en renunciar a la carrera profesional, a la vida que una elige - “Pas le temps pour la poésie” (El Ayachi, 2019: 38). Todo queda supeditado al cuidado y a la familia, que aún cuesta aceptar si es monoparental: “La problématique en question, c’est d’être mère d’une famille monoparentale. Comme si t’avais une maladie. Tu te dis que vous êtes pas mal à en être sur terre. Des femmes qui ont d’autres ambitions que les couches” (El Ayachi, 2019: 36).

En una pequeña escena teatral que la escritora introduce en la novela, se denuncia de nuevo, no sin humor negro, la incapacidad de las instituciones francesas a la hora de ayudar a las madres solteras. Las soluciones que la consejera propone pasan por encerrarse en el baño a llorar - no sin antes haber comprado una máscara de ojos especial (El Ayachi, 2019: 47), ir al trabajo en tren y no en coche o, si no se puede, provocar un atasco para encontrar un poco de tiempo para una misma (El Ayachi, 2019: 48) y comprar caramelos que sirven de comida para ganar tiempo (El Ayachi, 2019: 48). Como nada funciona, y ya no quedan caramelos, la reacción de la consejera es rotunda:

La conseillère: Vous avez pensé à tout plaquer ?

La mère: À vrai dire, je...

La conseillère: Sinon la révolution, vous avez essayé ?

La mère : ...

La conseillère : Écoutez. Je ne peux rien pour vous, je suis débordée. Y a une épidémie de largages de mères en ce moment, y a plus de cachets-repas ; la seule solution, en attendant que les choses s'arrangent, c'est l'acte préventif, autrement dit l'avortement. Fallait y penser avant. Je dois vous laisser, là, j'ai un autre appel. Bon courage. (El Ayachi, 2019: 49)

Este desenlace muestra hasta qué punto los servicios públicos y sociales están desbordados, con una consejera que no puede ayudar a la mujer porque ella misma está demasiado ocupada, anunciando un círculo infernal, un agujero negro del que no se puede salir. Al mismo tiempo, el uso de la palabra “revolución” es también sugerente, en cuanto que insinúa la necesidad de una revolución feminista que contribuiría a luchar contra el sistema heteropatriarcal en un claro ejemplo de interseccionalidad, puesto que la conciencia feminista se acompaña de la conciencia de clase: “Tu n’as pas le luxe de pleurer. Pleurer, c’est pour les riches. [...] Tu ne savais pas que tu étais capable de ça. T’attacher à la surface et rien d’autre” (El Ayachi, 2019: 36). El problema de esta supervivencia al límite, el peligro de llevar sobre los hombros las responsabilidades de “tres mujeres y media” (El Ayachi, 2019: 37), es que una se acaba olvidando a sí misma y llega la alienación:

En ce moment, tu te manques. Tu te manques à toi-même terriblement. Le temps intérieur si profond, si long, celui qui te manque tant, s’est fait littéralement bouffer par le temps des dehors. Tu es à la merci des horloges des hommes. Le temps des dehors fonctionne à la testostérone. (El Ayachi, 2019: 42)

A la merced del reloj masculino, cual barca a la deriva. Náufraga en un mundo cada vez más egoísta y ávido de capital. Nada mejor que traer bebés al mundo para aumentar el capital, que no la calidad de vida de las mujeres: “Ah oui, les enfants, ça fait développer le courage et la capacité d’entreprendre des femmes. Mon cul.” (El Ayachi, 2019: 45). En cualquier caso, ya sea como trabajadoras, madres o personas, las mujeres sufren una violencia normalizada y silenciada. A modo de ejemplo, la narradora cuenta una escena en la que confiesa haber cedido a las conductas sexistas que impone la sociedad: “un garçon à l’haleine trempée d’alcool et aux mains moites se rapproche d’une fille aux hanches creuses, une fille tellement habituée à être une fille qu’elle ne dit pas que ça la dérange quand il plaque son ventre mou contre le sien” (El Ayachi, 2019: 29). El sexismo en la esfera privada, en los momentos de ocio, incide claro está en la esfera pública.

La situación precaria de las mujeres en el mundo laboral aparece de nuevo con referencias al techo de cristal (El Ayachi, 2019: 106), la resignación a aceptar un trabajo alimentario a tiempo parcial o la imposibilidad de conciliar vida profesional y crianza de los niños (El Ayachi, 2019: 78). Estos frenos son propiciados por la justicia que, en caso de separación, concede la custodia de los hijos a la madre prácticamente siempre, “garde classique” (El Ayachi, 2019: 69): dos fines de semana al mes con el padre y, el resto del tiempo, con la madre. La narradora no puede creérselo, y todavía le asombra más la reacción de la abogada, quien considera esta situación como un triunfo:

C’est donc tout bon pour vous, conclut l’avocate en souriant. Au vu de la situation, vous n’aurez pas de pension alimentaire. Donc pas de bataille pour la pension alimentaire. Mais il vous donne la garde. Au mieux il le verra tous les quinze jours et si ça se passe mal, on demandera au juge de réduire le temps de garde. L’important, c’est que vous ayez l’enfant non ? (El Ayachi, 2019: 69-70)

He aquí un tipo de violencia simbólica, que Pierre Bourdieu definía como sigue:

cette coercition qui ne s’institue que par l’intermédiaire de l’adhésion que le dominé ne peut manquer d’accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu’il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d’instruments de connaissance qu’il a avec lui et qui, n’étant que la forme incorporée de la structure de la relation de domination, font apparaître cette relation comme naturelle. (Bourdieu, 1997: 204).

Se alimenta ya no el patriarcalismo sino el heteropatriarcalismo, puesto que la cuestión de la custodia en parejas homosexuales separadas ni siquiera está sobre el tapete (El Ayachi, 2019: 179-180).

La mujer debe enterrar todas sus ambiciones por el bien del niño.a, que se convierte así en tirano.a. El padre no se convierte en súbdito, puesto que, para él, por supuesto, es posible conciliar la paternidad con el trabajo; pero parece que la maternidad la rigen otras leyes. Hay un desinterés completo hacia la mujer: “Réduite à la fonction de mère – de remplaçante en titre du père. Bénévole. Sa carrière, ses projets, ses désirs. Aux arrières. Aux cuisines. Aux pouilles. À lécher les restes de pignons de poule. Avec les servantes et les gueux” (El Ayachi, 2019: 69-70). La narradora, mujer

trabajadora multifunción (doctoranda, profesora asociada, directora de teatro y madre a tiempo completo) tiene así la impresión de estar en lo más bajo de la pirámide estamental, pues sigue habiendo estamentos: “Le monde est fait pour deux catégories de personnes. Les hommes. Les femmes riches. Celles et ceux qui parlent vite et fort. Les autres rendent les micros” ? (El Ayachi, 2019: 85). Dicho de otro modo, los demás no son nadie y su voz no cuenta para nada. La lucha interseccional, feminista y obrera, es urgente.

En esta situación, cuando el padre de Petite Chose no lo cuida el fin de semana que le corresponde, la narradora no pueda denunciar esta falta a sus deberes. Ahora bien, si fuera la madre la que renunciara, esta sería juzgada por abandono. Disfrutar de unos momentos con su hijo es un “derecho” para el hombre, pero criarlo no es nunca una obligación para él. Todas estas injusticias le duelen a la narradora, que debe cargar con todo el peso ella sola: “T’as mal au dos, aux ortels, à ta vie de femme” (El Ayachi, 2019: 70). La vida que soñaba de joven – acaso esos sueños de *La Vie rêvée de Mademoiselle S* – no se parece en absoluto a la vida que lleva, a la vida que por momentos la lleva, hasta que decide invertir la situación (El Ayachi, 2019: 161). Para ello, hay que empezar por la relación de sororidad, que tiene que ir más allá de compartir miserias (El Ayachi, 2019: 77) y trucos de maquillaje para ocultar al mundo que una no va bien por vergüenza: “Qu’est-ce qu’elles [les femmes des familles monoparentales] peuvent faire d’autre ? À part sortir l’eye-liner. Le Terracotta. C’est ainsi, toujours. Le dominé subit la violence. En a honte. Et la masque aux dominants” ? (El Ayachi, 2019: 212).

La alienación es aquí evidente, pues se reprime la naturaleza de la persona dominada, se niega su condición de víctima. Esta alienación parece afectar particularmente a las mujeres, como cuestiona la narradora: “Comment se fait-il qu’une fois en couple ou en famille, la femme délaisse ses jardins privés ?” (El Ayachi, 2019: 122). Según Annaya, la abuela paterna de Petite Chose, a quien la narradora decide visitar para culparla de la actitud de su hijo, antes de reconciliarse con ella, este cambio sobreviene paulatinamente y sin darse cuenta. Ella, que había sido rebelde en su juventud, que había experimentado el amor libre y la revolución sexual, que había abortado clandestinamente, narra su transformación en pareja de la siguiente manera:

Va savoir, va comprendre, on se marie, on a des enfants, on achète une maison. Amar et moi. On a commencé à devenir un couple rangé et tranquille, plan-plan. Je me suis mise à m’occuper du linge. Qu’est-ce que tu veux que je te dise ? Là maintenant qu’il m’a quittée, ça a été un tel choc : j’avais complètement oublié cette autre femme que j’ai été. D’ailleurs, il me l’a aussi reproché. Et le pire, c’est qu’il a raison, ce con. (El Ayachi, 2019: 142-143)

La ruptura marca pues el inicio de una nueva vida o, mejor dicho, la recuperación de su verdadera identidad, su re-conocimiento. Entre máscaras autoimpuestas o alienación social, la autora nos invita a reconsiderar las ideas que nos hacemos de las mujeres anónimas que cruzamos en función de su apariencia: ¿qué alberga verdaderamente la mirada de una mujer? ¿Cuántas luchas invisibles y abandonadas a su pesar enquistan su cuerpo? ¿Qué se esconde tras la sonrisa de la vecina pimpante que cruzas cada mañana? (El Ayachi, 2019: 143).

La narradora se va cuestionando sobre su identidad, sobre qué revelan sus actos mecánicos. Y se da cuenta de toda la fuerza que tiene en realidad: “Tu ne sais pas comment tu fais. Tu écris ta thèse avec tes dents, les yeux bandés, à cloche-pied. Tu ne te poses aucune question. Tu ne fais aucun commentaire. Tu t’exécutes. En bon petit soldat de ta propre guerre” (El Ayachi, 2019: 93). Ejecutar, obedecer, actuar como un soldado, sin pensar. ¿Qué queda de su identidad en ese día a día? Esta alienación pasajera, este olvido de sí misma, le sirve de estrategia de supervivencia. Llega un momento de revelación en el que la narradora decide rechazar esa alienación, esta etiqueta que la sociedad le impone como madre divorciada:

La divorcée devient celle qui a eu le courage de dire non. Non à l’obligation de faire avec l’aliénation, à tenir coûte que coûte, même quand ça ne va pas. Non à la fatigue psychologique que l’autre exerce sur soi. Aux prises de bec et de tête répétitives. Aux incompréhensions. Aux erreurs de casting. La divorcée est celle qui a dit non. Non à la violence inhérente à la survie du couple même. Elle est l’électron instable. La désobéissante. La communiste. L’apostat. (El Ayachi, 2019: 152)

A pesar de esta emancipación tras el divorcio, la maternidad se empeña en transformar su identidad. El “yo” pierde peso y se transforma en un “nosotros”: “Nous allons y arriver mon bébé” (El Ayachi, 2019: 92). La fusión con su hijo, este binomio indisoluble, contrata sin embargo con otros momentos de rechazo a la maternidad. Por momentos, la narradora lo ve como una condena que le impide llevar la vida que quiere. Su condición de madre, que debería ser secundaria, o al menos estar al mismo nivel que todos los otros rasgos que conforman su identidad, se impone en sociedad y borra todas sus características. Dicho de otro modo, la vuelve invisible, todo gira en torno al bebé, a Petite Chose, que ni siquiera tiene nombre, como si la narradora no asumiera su maternidad. Esta antinomia la desgarran en cierto modo, y plantea cuestionamientos que oscilan entre remordimientos y culpabilidad:

Tu penses que tu ne penses pas un mot de ce que tu as dit. Mais tu l'as dit quand même. Dans le creux de tes hanches, deux voix distinctes cohabitent qui pensent et sentent différemment. Ces deux étrangères-là ne s'annulent pas. Elles évoluent dans deux espaces-temps qui ne se touchent et ne se rencontrent pas. Deux parallèles qui s'étirent à jamais dans la nuit quantique. Deux droites séparées, elles aussi. L'une demande à l'autre, "Quelle femme aurais-je été sans enfant ?" (El Ayachi, 2019: 112-113)

A través de los paisajes interiores de sus personajes, así como de los exteriores por los que discurren, Samira El Ayachi saca a la luz las interrogaciones que toda mujer se plantea a lo largo de su vida: ¿cómo he llegado hasta aquí? ¿Qué sería de mí si hubiera tomado otro camino? ¿Llevo realmente la vida que he decidido?

Cabe destacar el contrapunto que revelan los títulos *Les Femmes sont occupées* et *Le Ventre des Hommes* - donde "hombres" debe entenderse como metonimia de toda la humanidad. La aparición de la primera frase en la novela es sintomática de la utopía que supone la revolución. A pesar de que todo sea posible, de que las mujeres puedan, quieran y deban tomar las riendas de su vida; el sinfín de imperativos que les impone la sociedad les impide llevar a cabo una revolución que, de tener lugar, será necesariamente feminista: "Tu finis par comprendre pourquoi personne ne dit rien. Parce que les femmes sont trop employées à survivre pour penser à leur condition. Envisager leur situation d'un point de vue sociétal et collectif. Pas le temps pour la révolution. Les femmes sont occupées". (El Ayachi, 2019: 53). Hay que liberarse de toda atadura para poder llevar a cabo, o al menos iniciar, una revolución verdaderamente social e integradora. Por otro lado, la alusión al vientre de las personas nos remite en la última novela de Samira El Ayachi a los impulsos vitales, y esos sí que consiguen revolucionar la vida, ponerla patas arriba y, por qué no, derrocar al sistema. ¿Cuántas revoluciones han comenzado por el vientre! Hambre, miseria y precariedad... pero también orgullo, impotencia, dolor y rabia. Estas pulsiones viscerales son el motor para materializar todas las posibilidades imaginables sin traicionar nuestra esencia, ya sea bajo el cielo oscuro de "la cité des étoiles" o sobre el suelo ennegrecido por el carbón de la mina.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre (1997). *Méditations Pascaliennes*, París : Le Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La Domination masculine*. París: Le Seuil.
- BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude (1970). *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. París: Le Seuil.
- COLLECTIF DEGEYTER (2017). *Sociologie de Lille*. París: La Découverte.
- EL AYACHI, Samira (2007). *La Vie rêvée de Mademoiselle S*. París: Éditions Sarcabane
- EL AYACHI, Samira (2019). *Les Femmes sont occupées*. París: Éditions de l'Aube.
- EL AYACHI, Samira (2021). *Le Ventre des hommes*. París: Éditions de l'Aube.
- FEDERICI, Silvia (2019). *Le Capitalisme patriarcal*. París: La Fabrique éditions.
- GARBAYE, Romain (2005). *Getting Into Local Power: The Politics of Ethnic Minorities in British and French Cities*. New Jersey: Blackwell Publishing.
- RICCEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. París: Le Seuil.
- RICCEUR, Paul, (1991, 1^{ère} édition en 1985). *Temps et récit III. Le temps raconté*. París: Le Seuil.
- SAMAALI, Yamina (2004). "Les femmes du Maghreb en France: Contraintes et modèles corporels". *Confluences Méditerranée*, 50, 113-120. <https://doi.org/10.3917/come.050.0113> [Fecha de consulta: 16/02/2022].

DUALIDADES Y DECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN *LA HIJA PEQUEÑA* DE FATIMA DAAS

Claudia Pena López

Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

La primera novela de Fatima Daas, *La Petite Dernière* (2020) (*La hija pequeña*, Cabaret Voltaire, 2021), se introduce en el panorama literario francófono con mucha fuerza por su carácter reivindicativo, bajo el halo de la autoficción, que ostenta un rol muy significativo en la literatura francesa contemporánea. La obra de Daas es fundamental y de gran interés para el estudio de las dualidades existenciales y la doble pertenencia, encarnadas en la propia autora y la protagonista de su novela. El hecho de haber nacido y crecido en un universo bilingüe y bicultural es representativo de una realidad sociológica común a gran parte de la población francesa y en concreto a las segundas generaciones de magrebíes nacidas en Francia de padres emigrantes, habitualmente residentes en París y sus afueras (Zerrouki, 2021).

En este trabajo nuestra intención es realizar un análisis general de *La hija pequeña* a partir de su contexto sociocultural, así como de la psicología de su personaje principal, homónimo de la autora. Fatima Daas es una de las escritoras en lengua francesa que más han revolucionado el panorama literario en el último año, tanto en Francia como en España, no solo por la fuerza de su obra, sino porque bebe de las obras de grandes autores y autoras como el también magrebí Abdellah Taïa, o las transgresoras Annie Ernaux y Virginie Despentes. Al igual que Taïa o Ernaux, Daas encuentra en la escritura una vía hacia el autoconocimiento. Si antiguamente se escribía para fomentar la comprensión social (Thomas, 1986), la autoficción se presenta hoy como una manera de comprenderse a uno mismo y, por extensión, el mundo. En lo que a las voces femeninas se refiere, este descubrimiento personal va más allá de la construcción del propio sujeto:

Hemos constatado que la construcción de sí en tanto que sujeto social y artista afecta particularmente la escritura de las mujeres. Por otra parte, la creación de los géneros es a menudo el resultado de una evolución o de una subversión y algunos géneros se acomodan mejor que otros a la experiencia femenina. Entre ellos, hemos citado el cuento o el relato, a los que habría que añadir el género autobiográfico puesto que muchos estudios han demostrado que las mujeres suelen recurrir a él. (Sánchez, 2017: 195)

El imaginario que Daas expone en su obra es crudo y muy visual, un fiel reflejo de su psicología que se traduce a través del relato de una juventud madurada, que nos guía a través del arduo camino al que la protagonista de *La hija pequeña* parece abocada a enfrentarse durante toda su existencia. El espectro sociocultural de Daas es de gran riqueza, plantea cuestiones existenciales semejantes en forma y temática (sentido de la existencia, el rol de la religión en su vida, qué implica ser mujer y lesbiana), como ya se ha dicho, a las de Taïa, Ernaux y Despentes. Una recreación casi en forma de homenaje, que emerge de las páginas de esta novela en forma de una reapropiación original y prototípica de una intertextualidad cada vez más frecuente en la producción literaria francófona actual.

2. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA

Fatima Daas nace en Saint-Germain-en-Laye, al oeste de París, en 1995; aunque la mayor parte de su infancia transcurre en Clichy-sous-Bois, al este de la capital francesa. Allí, va al instituto y descubre su homosexualidad durante la adolescencia. Ya a una edad temprana se da cuenta de la complejidad de poseer una identidad múltiple (Ncube, 2019). Aunque nacida en Francia, toda su familia es argelina, por lo que la joven crece en un entorno culturalmente plural que no le permite identificarse totalmente con ninguno de sus países: en Francia se sentirá argelina, en Argelia será francesa. Su etapa universitaria en París y los largos desplazamientos cotidianos entre Clichy-sous-Bois y la capital francesa harán que se dé cuenta de que, de nuevo, está excluida de sus dos mundos: en París le recuerdan que no es parisina, y sus vecinos y vecinas de Clichy le harán saber que su camino, que conduce a la integración capitalina, es una traición.

Con respecto a la identidad de género y a la deconstrucción identitaria que Daas lleva a cabo en *La hija pequeña*, conviene tener presente que sus padres anhelaban la llegada de un varón a una familia llena de mujeres, lo que contribuyó a que Fatima nunca llegase a sentirse identificada con la representación social de la figura femenina. Esto se debe a que las expectativas de los progenitores desempeñan un rol clave en la construcción del sujeto ya desde la infancia:

Il primo tempo è il tempo del sesso biologico, dell'anatomia, delle macchine della scienza che diagnosticano qual è il sesso del bambino. E i genitori si impegnano a dare un nome a questa evidenza che la scienza diagnostica sempre più anticipatamente. Il primo tempo è il tempo di un'evidenza anatomico-biologica che non esaurisce la scelta del sesso. Il secondo tempo implica il legame di questo corpo biologico con il discorso dell'Altro. Si tratta cioè del tempo in cui questo corpo entra da subito in relazione con le aspettative familiari, con il desiderio dell'Altro, con il narcisismo dei genitori, con la depressione materna, o con l'euforia materna... È il rapporto tra il corpo destinato alla nascita e le attese che lo investono. Tra queste attese nell'ascolto in analisi rileviamo quanto conti l'attesa di un genitore sul fatto che il figlio sia nato maschio o femmina. (Bergamaschi y Rignano, 2021:116)

Al papel desempeñado por sus padres, tanto en su educación como en la elección de su nombre, se añade que este tiene una carga simbólica en el islam; religión a la que la protagonista profesa una gran fe y de la que en cierto modo se siente indigna debido a su orientación sexual. Su nombre de hija de Mahoma la designa como la mujer más noble del paraíso, definición que la atormenta doblemente: por no sentirse cómoda en su condición de mujer, y por no sentirse digna del paraíso por ser lesbiana. Las expectativas depositadas sobre ella la sumirán en un bucle de cuestionamiento existencial al que intenta responder en esta primera novela. El exilio existencial en que se encuentra la protagonista de *La hija pequeña* no deja de ser una manera de reflexionar acerca de la condición humana, propia o ajena, y posibilitar el entendimiento consigo misma y con su entorno:

Distance afforded by the exilic vision of the protagonist-narrators makes it possible to rework their understanding of nation, nationality, and sexuality. Symbolically exiled in both their home-countries and from secular society abroad, these protagonist-narrators are able to question and mediate cultural and sexual identities and contest national cultural hegemonies. (Ncube, 2019: 13)

En la novela se articulan los fragmentos de un autorretrato que se esboza entre el deseo de fidelidad (a la religión, a la cultura de los padres, a la lengua de su país de origen) y la necesidad de emanciparse. *La hija pequeña* es la confesión a tuestas de una joven que lucha para construirse conciliando las facetas a priori antagónicas de su identidad. Sin embargo, su autora recalca a lo largo de varias entrevistas el hecho de que ella no pretende contar su historia, e insiste en el carácter ficticio de su relato: “Es una novela. No fue concebida como un manifiesto, esa no es la decisión que yo tomé. Claro que aborda temas sensibles, pero mi intención era escribir. Simplemente. Esta novela no pretende aportar soluciones, no creo que la literatura busque resolver problemas” (En respuesta a Hakem. *France Culture*: 2020).

Fatima Daas plantea la dificultad de sentirse excluida de numerosas realidades, aun formando parte de cada una de ellas: del feminismo, del islam, de su instituto, de su familia. Así pues, si bien la juventud de la autora la hace querer desvincularse de la protagonista de su obra, lo cierto es que esta se encuadra dentro del ámbito de la autoficción. En *La hija pequeña* la literatura se concibe como medio para tratar conflictos a partir de aquellos lugares que duelen e incomodan. Busca la frase correcta para conmover al lector/lectora por su sonoridad y su ritmo; busca demostrar que todas merecemos existir libremente desvinculadas de la biología, de la sociedad, más allá de los cánones.

2.1. La literatura de autoficción

El género de la autoficción nace en Francia en los años 70¹, por lo que no es de extrañar que muchas sean las escritoras y escritores en lengua francesa que la eligen para construir su obra. La línea entre la ficción y la realidad es muy fina, sobre todo en una época en que la sobreexposición de la privacidad es constante y omnipresente, en palabras de Cusset (2007:197): “En una época en que lo íntimo se revela en todos lados, la novela también ha dejado de novelar”. Nuestra autora recalca en numerosas entrevistas que su obra no proviene de lo privado, que se trata de una historia ficticia. No obstante, cabe señalar que la obra de Daas tiene un marcado carácter sociológico, analítico. En su

¹ Término acuñado en 1977 por Serge Dubrovsky. Además, en su *Pacto autobiográfico*, Lejeune define la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, centrándose en su vida individual y, más concretamente, en la historia de su personalidad” (1975:14-15).

construcción literaria se entremezclan realidad y ficción, en una suerte de reconciliación empírica entre la autora y su protagonista:

La autoficción -género paradójico por excelencia, que vacila entre dos mundos, el de la autobiografía y el de la novela, y que no nos permite como lectores discernir entre verdad o invención- viene a registrar una paradoja contemporánea: la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites laxos entre lo público y lo privado, entre la realidad y la ficción. La autoficción no es ajena a las escrituras confesionales que fueron absorbidas por la cultura del espectáculo porque sus búsquedas estéticas son compatibles con esa telerealidad. (Musitano, 2016: 103-123).

De acuerdo con esto, como veremos más adelante, la obra de Daas se ve además perfectamente reflejada en las palabras de Baudelle:

L'une des évolutions les plus saisissantes de l'autofiction est la place centrale qu'elle accorde désormais à la sexualité, à la physiologie de l'intimité. S'il est toujours sommaire de définir un genre par son contenu, cette focalisation sur les plaisirs et les misères du corps n'en confère pas moins à l'autofiction actuelle une indiscutable homogénéité thématique. (Baudelle, 2013:146)

A menudo se ha especulado sobre la predilección de las mujeres por este género literario. Sin embargo, este tipo de elección no es exclusiva de las mujeres, y ello lo reivindican múltiples voces de autoras en sus relatos, donde se esmeran por defender la esencia humana desvinculada de las construcciones sociales, y por encima de las mismas. De acuerdo con ello, tanto Ernaux como Daas defienden la pluralidad, la diversidad, la convivencia de identidades, y por ende condenan las dicotomías, especialmente la que separa a las personas por el sexo que les ha sido asignado al nacer: “Ernaux subraya la necesidad absoluta de estudiar tanto las particularidades femeninas como las masculinas en la literatura, pero sin conceder una preeminencia a ninguna de ellas, ya que la humanidad se compone de sensibilidades muy diversas que van mucho más allá de la dicotomía hombre-mujer” (Sánchez, 2017:203).

Así pues, Fatima Daas no elige la autoficción por ser mujer, tampoco por considerar que su historia merezca ser contada, sino que lo hace para visibilizar la realidad de mucha gente, para defender su causa e invitar a la reflexión, dando pruebas de que hay realidades que existen mucho más allá de lo que sociedades y culturas parecen querer mostrar. Y es que para mostrarlas ya está ella, como una revolución.

2.2. Fatima Daas: la revolución literaria

La publicación de *La hija pequeña* supuso un antes y un después en la historia de la narrativa francófona. Escritoras como Leïla Slimani, con obras como *Sexe et mensonges*, *La vie sexuelle au Maroc* (2017) y *La Baie de Dakhla : Itinérance enchantée entre mer et désert* (2013), y Zainab Fasiki, autora de *Hshouma* (2019), abordan desde hace tiempo en su obra la sexualidad femenina en el mundo islámico, así como la identidad migratoria en el contexto franco-magrebí. Sin embargo, la obra de Daas va un paso más allá y nos presenta además la realidad de una joven homosexual que, desde la teoría queer, reivindica su identidad en un contexto sociocultural tradicionalista:

La narrativa es un modo de expresión idóneo para esta tarea, pues no hay que olvidar que el acto de narrar implica el desarrollo de una posición y una responsabilidad del sujeto, entendiéndolo como la escritura del yo o nosotros. Dentro de esta narración, el espacio ayuda a la comprensión de los mecanismos que determinan el funcionamiento de la realidad circundante y su constitución precisa de un sujeto que lo ocupe. De este modo, la relación resultante del sujeto con el medio será la base de su identidad. (Calero Jurado, 2020: 49)

Así pues, si bien debemos leer su obra y entenderla dentro de su contexto sociocultural, es fundamental tener presente que precisamente por ello se trata de una obra revolucionaria que rompe con los patrones anteriores e introduce un tema del que mucho ha tardado en escribirse desde dentro. Nadie antes había escrito sobre una joven musulmana y musulmana ni sobre lo que ello implica cuando se vive en los suburbios parisinos. En este sentido, en *La hija pequeña* cristaliza la noción del cuerpo femenino de Irene Ballester en *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*: “Si el cuerpo femenino ha sido fetichizado por la mirada masculina únicamente como puro objeto del deseo, ahora es presentado como soporte sobre el que hablar de temas antes jamás tratados” (2012: 12). El cuerpo femenino se rebela contra su condición de objeto, estatus impuesto por el heteropatriarcado, y se reivindica como sujeto político que puede actuar sobre la sociedad.

El proceso de transgresión de los artistas no aparece exclusivamente en sus obras (Barboza, 2017), precisamente por ello es tan relevante que Fatima Daas recurra a la autoficción. Su obra constituye el resultado final, la conclusión lógica en que deriva el trasfondo personal de la autora, que no puede sino mezclarse con el proceso creativo. Aquí es donde se evidencia uno de los vínculos de Daas con una de sus mentoras, Annie Ernaux, quien también se inspira de su propia vida y de los prejuicios que la acompañaron desde la niñez. Aunque con orígenes y educaciones diferentes, el trasfondo de ambas autoras es el mismo, y similares son los obstáculos a los que, por ser mujeres, deben hacer frente a la hora de crear:

La recepción de la obra de Annie Ernaux refleja ampliamente los prejuicios aún presentes en lo que respecta la indignidad de los datos específicos de la condición femenina en tanto que sujeto literario o en lo que respecta a la manera juzgada como decente para que las mujeres den testimonio de sus experiencias. Así se manifiestan los límites impuestos a las escritoras, que determinan la posición que ellas construyen para existir en el espacio intelectual. (Rossi, 2015: 73)

De acuerdo con esto, y por coherencia con la historia de su vida, Daas comparte con nosotras la deconstrucción de género que ya había iniciado durante su infancia: cuando “se vestía y peinaba como un chico” (Daas, 2020: 47), pero sin ser consciente de ello.

3. LA DECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN *LA HIJA PEQUEÑA*

Desde la Edad Media, las mujeres han sufrido en Occidente vejaciones de todo tipo², y para Daas, estas comenzaron con el infortunio de nacer mujer en una familia cuya cultura solo veía con buenos ojos el nacimiento de varones. A través de sus rezos anafóricos, como el inicio de cada capítulo con la misma fórmula (“Me llamo Fatima”), Daas nos presenta, encarnada en su madre, lo que debe ser una mujer en el imaginario colectivo: la reina de la cocina. Esa madre devota que se desvive por contentar a todos y cada uno de los miembros de su familia preparando menús adaptados a los gustos de sus demandantes comensales (Daas, 2020: 29). Esa obsesión de la madre de Daas por sobresalir en el hogar, se explica por la necesidad de ejercer orden, control, en al menos el ámbito privado. A partir de lo que puede parecer una simple anécdota más del imaginario misógino, el rol doméstico de su madre permite que Daas exponga su primer argumento para cuestionar los roles de género: ella nunca supo cocinar, ni cuándo ni cómo ayudar a su madre en las tareas domésticas. Ella nunca fue mujer. Y tampoco nunca le gustó que su madre la vistiese como tal: “Tanto la definición de los géneros como la oposición entre los sexos, son construcciones sociales. Este enfoque, además, complejiza muchas de las conceptualizaciones feministas, en la medida en que formula una operación de-construccionista que se basa en la re-conceptualización del sexo, trascendiendo la filiación entre sexo y roles sociales” (Zambrini & Iadevito, 2009:173).

A su vez, el padre de Daas, deja clara su posición de patriarca. No se interesa, por ejemplo, por los estudios de su hija, dando sin duda por sentado que de ello ya se encarga la madre. Nos encontramos en la obra de Daas a una mujer que deconstruye su rol para entenderlo, para explicárselo, y a un hombre que no se plantea cuál es el suyo, porque lo asume, sin más. *La Petite Dernière* nos muestra el rechazo de su autora hacia la idea de que las mujeres, que piden demasiado a los hombres y por esta misma razón los desmotivan, busquen un príncipe azul. Su protagonista se define como una justiciera que desea defender a las mujeres, hablar por ellas, salvarlas, protegerlas (Daas, 2020: 11). ¿Acaso necesitan que las protejan? Eso pretende hacer con Nina, pero por amor, lo único que mueve al ser humano. Sobre ello reflexiona la autora cuando habla de su asma (Daas, 2020: 33). Enfermedad invisible, como ser mujer, lesbiana, árabe, con la que no se nace, pero que acaba convirtiendo a quien la padece (Daas, 2020: 33). Al igual que la sociedad nos convierte en mujeres (Beauvoir, 1949), en ese sexo histórico, preso de un cuerpo dolorido que trasciende por sus actos: “Anzi, di tutto ciò che non può passare dalla parola, molto prende la via del corpo, e il corpo isterico è già un corpo parlante ed è un corpo che pone un problema, nel senso che è un corpo che si ribella al discorso sociale. È un corpo metaforico che si fa teatro doloroso di una discordanza” (Bergamaschi y Rignano, 2021: 107).

Esta conversión, en cambio, no debe precipitarse. Así lo aprendemos de la mano de la madre de Fatima. No deben quemarse las etapas de la feminidad. De los cuentos e historias sexistas que le narra el padre, Fatima no quiere saber nada, ni de que se refieran a ella llamándola “bonita”. Ella quiere ser como los hombres, caminar con la mirada alta, como su padre, no mirando al suelo, como su madre. En este sentido, su deconstrucción identitaria viene también de la mano del amor, con esa Nina que se comporta “como un hombre”, que fuma, gesticula, bebe cerveza y viste de

² Maïté Albistur y Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, París, Des femmes, 1977.

negro. La mujer prototípica según Daas no tiene confianza: duda, se preocupa en exceso. Pareciera que en la búsqueda identitaria de la protagonista el asma (que se identifica con la homosexualidad) no es la única enfermedad, sino que también lo es el género que la sociedad le impone. Enfermedades para las que alberga la esperanza de que, al igual que el asma, remitan con el tiempo. Hasta tal punto reniega de su orientación sexual que, celosa de la aceptación de un compañero de clase, se burla de él y lo agrede físicamente. Daas evoca la historia de su familia, su realidad doméstica y, de este modo, nos ofrece una reflexión eminentemente queer:

A grandes rasgos, la teoría queer se podría definir actualmente como un proyecto crítico –heredero de la tradición feminista y decolonial y del pensamiento posestructuralista europeo y norteamericano– que tiene por objetivo el análisis y la deconstrucción de los procesos históricos y culturales que han conducido a la invención del cuerpo blanco cisheterosexual como ficción dominante en Occidente. (Gonçalves Soares, 2021: 151)

Las etapas por las que pasa la protagonista de la novela son varias: desde intentar enamorarse de chicos hasta terminar comprendiendo que, siendo quien es, es digna de ser amada. Daas llega incluso a evocar el odio a la naturaleza, esa naturaleza que la obligó a ver, muy a su pesar, que era mujer cuando menstruó por primera vez. Un sexo impuesto, y por lo visto, en la sociedad en que vivimos, también un género. En su afán por desvincularse de su feminidad, Daas se viste y comporta como un chico, no muestra sus sentimientos, finge indiferencia y desea ser imán³. Busca impresionar, demostrar coraje y para ello recurre tanto a la violencia verbal como a la física. Cualquier cosa con tal de hacer vivir en ella al niño que no pudo ser.

Las novelas invitan así a una reflexión constante sobre las posibilidades de resistencia ante los dictámenes de la dominación corporal inherentes a la norma cisheteropatriarcal. En particular, es interesante analizar cómo el disfraz, a la vez que facilita el ocultamiento, configura nuevas personalidades e implica un doble movimiento performático de encubrir y desvelar. Sin embargo, y en cierta medida, se sigue sosteniendo una interpretación binaria del género ya que se puede argumentar que travestirse (como caballero, por ejemplo) se plantea como necesario para conseguir interpretar los signos del heroísmo, de la fuerza y de la virtud. En todo caso, la tensión que los cuerpos experimentan en este *movimiento* es productiva en la medida en que denota una mayor consciencia del cuerpo y de la *performance* implícita en la representación del género (Gonçalves Soares, 2021: 157).

El comportamiento prototípicamente masculino de Daas demuestra que la identidad se construye, pero a menudo no la construye el propio sujeto, que se limita a conformarla uniendo información artificiosamente creada por una sociedad devota de las etiquetas:

De esta forma, podemos afirmar que el sujeto mujer necesita deconstruir el modelo hegemónico impuesto conquistando el espacio público, pero de la misma forma, también precisa volver a ese espacio privado para deconstruir su identidad impuesta y comenzar el proceso de construcción de una identidad propia. Como consecuencia, este proceso de deconstrucción-construcción del sujeto femenino mostrará multitud de modelos de mujer alternativos que escapan del proceso de socialización masculina y que componen un discurso propio que crea orden simbólico libre del poder dominante. (Calero Jurado, 2020:57)

Daas quiere reconciliarse consigo misma, descubrir y aceptar su identidad, y para ello se cuestiona, se analiza, invierte roles. En la escuela se le reprochó no ser comunicativa, no haber tenido educación emocional, estar falta de cariño. Circunstancias que supuestamente la predisponían a comportarse como un chico, a no saber controlar sus emociones, a ser inconsistente. Como si los rasgos de carácter también tuviesen etiqueta de género, porque la tienen, aunque Daas luche contra ellas y no quiera ser esa nieta/hija/mujer perfecta que se calla, no alza la voz, sonrío, mira al suelo y conversa, pero sin monopolizar (Daas, 2020).

4. LA DUALIDAD EN LA HIJA PEQUEÑA

La hija pequeña defiende la necesidad de crear diálogo, de aprender a escucharse a una misma y al prójimo. La protagonista de la novela, como ya hemos señalado, siempre se ha sentido excluida de todo: de sus familias (francesa y argelina), de su religión, de la sociedad, de las relaciones interpersonales. Para ella, las clasificaciones unilaterales establecidas socialmente no la representan, sabe que es una realidad contra la que es difícil luchar, y pese a ello sufre. No logra desvincularse por completo del mundo que la rodea. Un mundo que cataloga, que se reconforta en el sosiego de poder referirse a todo guiándose por pautas. Esta sociedad está, según Daas, polarizada, cae en el extremismo, es

³ No ha habido una primera imán mujer en Francia hasta 2019, Kahina Bahloul, asentada en París.

excluyente, y no permite que los sujetos que a ella pertenecen tengan una existencia plena, que se realicen. Pensamiento que Barboza desarrolla:

La construcción sociocultural entendida como la imposición de patrones binarios (lo femenino/ y lo masculino) que se manifiesta en detrimento de las mujeres y de las personas sexualmente diversas y que constituye el principio básico sobre el cual se sustenta la teoría y la política feminista. Partiendo de este concepto de “construcción cultural”, toda labor, acción, ruptura o aporte en función de descomponer, desatender, desconfigurar, contrariar o combatir esos formatos sociales culturalmente construidos, de manera a veces tan sutil, es lo que se entiende como deconstrucción. (Barboza, 2017: 54)

La primera novela de Daas capta a la perfección las premisas de la teoría queer. Según ella, los polos no tienen por qué ser irreconciliables (Daas, 2020): desoír los dictámenes sociales es necesario para definir la propia identidad, que no tiene que ser unívoca ni excluyente. El ser humano es contradictorio por naturaleza y no es natural encerrarlo en un género: “En detrimento de aceptar los criterios de normatividad hegemónicos como base analítica, desde la teoría *queer* se parte de la premisa de que, *a priori*, toda identidad es construida y, en consecuencia, debe exponerse a un estudio que ponga en evidencia sus contradicciones y sus paradojas, incluso en aquellos casos donde podrían pasar desapercibidas” (Gonçalves Soares, 2021: 157).

Así pues, se puede ser musulmana y homosexual, francesa y argelina, de París y de las afueras, pecadora y creyente, mujer y hombre. Para Daas, la hija pequeña, también podría ser el hijo pequeño. Entre sus dicotomías, la vida no debería consistir en elegir, en etiquetar, así que rechaza el ofuscamiento social. Su personaje, gracias a la escritura, consigue entender quién es, en lo que se está convirtiendo, lo que siempre ha sido y solo descubre ahora. Tanto la autora como su personaje homónimo parecen sentirse incomprendidas. Pero ello no se debe a su condición de mujer sino al mero hecho de ser humanas, y diferentes de la norma prefijada. En el caso de Daas, uno de sus conflictos será ser mujer, pero no reconocerse en la idea que se tiene de esta, de la femineidad, idea que quiere imponérsela desde la cuna. Pero su conflicto con el género no es la única dicotomía expresada en *La hija pequeña*, que también va de la mano de su compleja relación con Alá: “En un primer momento quería escribir sobre mi relación con el islam. Luego empezó a interesarme el tema del trastorno: crear un personaje inestable, que no se siente cómodo en ningún sitio. Para mí es un grito, una urgencia, para reconciliar una serie de identidades que a menudo nos parecen contradictorias” (En respuesta a Legras, *Arte*: 2020).

Daas reconoce que su relación con el islam no está exenta de altibajos. Si bien ha llegado a afirmar que su relación con Dios siempre sería más fuerte que la que pudiese tener con una mujer, ello no hace que viva su religiosidad en total calma. Se considera una pecadora, en incontables ocasiones ha intentado desistir, controlar su deseo, sus sentimientos hacia las mujeres. En definitiva, se ha enfrentado a su propia naturaleza: “La fe es al mismo tiempo algo que nos eleva y nos ayuda a aguantar, pero también nos hace daño” (En respuesta a Hakem, *France Culture*: 2020).

En *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir (1946) señala con acierto que la mujer ha sido históricamente alienada por el hombre, atribuyéndosele un rol que no solo no le permitía ser por sí misma, ni la consideraba parte de un “par humano” (al igual que hembras y machos de otras especies), sino que ni siquiera la concebía como complemento del hombre. Una insultante realidad que sigue vigente y que contrasta con el tratamiento de la alteridad que autores clásicos ya hacían en su obra (Pena, 2021: 127). Comprender al Otro implica comprenderse a uno mismo, a sus iguales, independientemente del género. Así pues, la concepción sociológica analiza la realidad desde una perspectiva humana, lo que proyecta una imagen de hermanamiento entre personas, entre iguales, constituyentes todas ellas de un colectivo cuya igualdad, de no ser por la corrupción social, no tendría fisuras.

5. CONCLUSIONES

La protagonista de la novela, así como su autora, se manifiesta como una feminista interseccional, por lo que se rebela ante las diferentes formas de dominación. En la sociedad actual sigue habiendo mucha gente que se siente invisibilizada, que no encuentra su voz, a la que nadie escucha, en la que nadie se fija. En este sentido, *La hija pequeña* es un grito necesario que clama que es posible tener identidades duales (Plumwood: 1993).

Así pues, hemos visto que *La hija pequeña* se ajusta a los patrones de la autoficción, una obra introspectiva hacia el autoconocimiento y la sensibilización de un colectivo cuyo panorama socio-cultural hace que el reconocimiento de la propia identidad sea una lucha. El respeto que Fatima Daas profesa hacia todas las facetas que la definen, hacia todos los elementos que componen su personalidad, es una manifestación del hermanamiento que posibilita la teoría queer

(Gonçalves Soares, 2021), ya que se fundamenta en esa lucha por el respeto y la igualdad de quienes no se reconocen en los patrones socialmente establecidos de sexualidad y género.

Fatima Daas firma una novela desgarradoramente honesta, que aúna multiculturalidad y convergencia de pensamiento en un territorio delimitado, mostrándonos lo que representa para la protagonista de *La hija pequeña* formar parte de esa realidad. Y nos lo muestra desde su propio universo: un universo en el que es mujer, “aunque no del todo” (Daas, 2020), pero se niega a actuar como se espera de ella; en el que reza a su Dios, pero ama a las mujeres; en el que quiere a su familia, aunque esta la haga sufrir. Un universo que le es propio, que defiende, que no desea cambiar, y, sin embargo, un universo que la perturba, la hiere y hace que se sienta constantemente fuera de lugar. En palabras de Birnbaum (2020): “*La hija pequeña* es una novela con todas las letras o, dicho de otro modo, un texto más o menos definible, una historia que hace resonar una lengua extranjera cuya extranjería, precisamente, importa”.

La prosa de Daas, al igual que las de Taïa y Ernaux, de estilo directo, encierra un poderoso y reivindicativo mensaje. Su lectura es ágil y nos deja introducirnos en el universo de autoficción de la autora, nos nutre de su trasfondo social y empírico y deja más que patente el compromiso de la autora con la igualdad (de género). Pese a formar parte de una sociedad cambiante que ha hecho realidad muchas de las reivindicaciones nacidas en la Francia de las Luces (Thomas, 1986), sigue siendo necesario que voces de autoras se impliquen en luchas por la igualdad, la libertad, y en pro de una necesaria sensibilización solo posible gracias a una mayor visibilidad de las realidades multiculturales y multigénicas.

En este sentido, vemos que la obra de Fatima Daas, al igual que la de aquellos autores que ya en el siglo XVIII se esforzaban en derrocar las convenciones sociales, nos conduce a unas conclusiones extrapolables tanto al hombre como a la mujer, que permiten dar forma a la abstracta esencia humana y demostrar que el ser humano es humano más allá de su sexo, género o condición, y, por supuesto, más allá del tiempo (Pena, 2021). Pese a que se nos condicione desde tiempos remotos para actuar y pensar según lo que se espera de nuestro sexo-género, lo que conduce a que indefectiblemente se nos categorice desde una edad muy temprana (Thomas, 1986), no conviene perder de vista que en la obra de Daas y en la literatura contemporánea la mujer, aunque no siempre se lo pongan fácil, es protagonista activa de su propia historia, tal y como siempre lo ha defendido Judith Butler (1990).

6. BIGLIOGRAFÍA

ALBISTUR, Maïté y ARMOGATHE, Daniel (1977). *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*. París: Des femmes.

BALLESTER, Irene (2012). *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Asturias: Editoriales Trea.

BARBOZA, Patricia Oliva (2017). “Las mujeres y el arte como forma propia de deconstrucción: Un debate implícito”. *Revista Rupturas*. 7 (1). 51-74.

BAUDELLE, Yves (2013). “*L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ?*”. En Bruno Blanckeman y Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et réctis français (2001-2010)*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 145-157. Disponible en: <https://books.openedition.org/psn/480?lang=fr> [Fecha de consulta: 15/09/2021].

BEAUVOIR, Simone (1949). *Le Deuxième sexe*. París: Gallimard.

BERGAMASCHI, Maria Laura y RIGNANO, Giulia (2021). “Transfeminismo e psicoanalisi: dialogo intorno a *Je suis un monstre qui vous parle* di Paul B. Preciado”. *Balthazar, Per un'etica dell'inclusione*. 2. 103-134.

BIRNBAUM, Jean (2020). *Fatima Daas : “La relation avec Dieu est beaucoup plus forte que celle que je peux avoir avec une fille”*. (Entrevista a Fatima Daas). *Le Monde*. Disponible en: https://www.lemonde.fr/livres/article/2020/08/20/fatima-daas-la-relation-avec-dieu-est-beaucoup-plus-forte-que-celle-que-je-peux-avoir-avec-une-fille_6049456_3260.html [Fecha de consulta: 15/09/2021].

BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge Classics.

CALERO JURADO, Rosa María (2020). “La construcción del sujeto femenino a través del espacio narrativo en dos novelas contemporáneas”. *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*. 8(1). 47-58.

CUSSET, Catherine (2007). “L'écriture de soi : un projet moraliste”. En Jean-Louis Jeanelle y Catherine Violette (dir.), *Genèse et Autofiction*. Bruselas: Academia Bruylant, p. 197-211.

DAAS, Fatima (2020). *La Petite dernière*. París: Éditions Noir sur Blanc.

DAAS, Fatima (2021). *La hija pequeña* (Traducción de Lydia Vázquez). Madrid: Cabaret Voltaire.

- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*. París: Éditions Galilée.
- DUPONT, Louise (2020). *Fatima Daas, en quête de nos multiples identités*. (Entrevista a Fatima Daas). <https://www.france24.com/fr/culture/20201008-fatima-daas-en-qu%C3%AAte-de-nos-multiples-identit%C3%A9s> [Fecha de consulta: 15/09/2021].
- FASIKI, Zainab (2019). *Hshouma*. París: Massot Éditions.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Antonio y NÚÑEZ PUENTE, Sonia (2008). “Apuntes sobre la identidad virtual de género”. *Feminismols: Revista Del Instituto de Investigación de Estudios de Género de la Universidad de Alicante*. 11. 41-58.
- GONÇALVES SOARES, Ana Rita (2021). “Desde un lugar extraño. Retos y oportunidades de la teoría feminista queer”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Universidad de Zaragoza. 36. 146-160.
- HAKEM, Tewfik (2020). “La révélation Fatima Daas. (Entrevista a Fatima Daas)”. France Culture. Disponible en: <https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/la-revelation-fatima-daas> [Fecha de consulta: 15/09/2021].
- LEGRAS, Gaël (2020). “Fatima Daas : Française et Algérienne, croyante et pécheresse. (Entrevista a Fatima Daas)”. Arte. <https://www.youtube.com/watch?v=1V3N3cGYErY> [Fecha de consulta: 15/09/2021].
- LEJEUNE, Philippe (1997). *Pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil.
- MUSITANO, Julia (2016). “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta Literaria*. 52. 103-123.
- NCUBE, Gibson (2019). “Self-Imposed Exile, Marginality, and Homosexuality in the Novels of Abdellah Taïa, Rachid O., and Eyt-Chékib Djaziri”. *Journal of Homosexuality*. 67 (3). 1-16.
- PENA, Claudia (2020). “El alegato feminista en *La Disputa* de Marivaux”. *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado*. 103-125.
- PLUMWOOD, Val (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. Londres: Routledge.
- ROSSI, Marie-Laure (2015). “Une intellectuelle au féminin? De Beauvoir à Ernaux”. En Pierre-Louis Fort y Violaine Houdart-Merot (eds), *Annie Ernaux: Un engagement d'écriture*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, p. 73-79.
- SÁNCHEZ, Ángeles (2017). “L'auto-socio-biographie d'Annie Ernaux”. *Anales de Filología Francesa*. 25. 187-205.
- SLIMANI, Leïla (2013). *La Baie de Dakhla : Itinérance enchantée entre mer et désert*. París: Malika.
- SLIMANI, Leïla (2017). *Sexe et mensonges. La vie sexuelle au Maroc*. París. Les Arènes.
- THOMAS, Ruth (1986). “« ... et je puis dire que je suis mon ouvrage »: Female Survivors in the Eighteenth-Century French Novel”. *The French Review Journal of the American Association of Teachers of French*. 60 (1). 7-19.
- VANDENBOSCH, Laura y EGGERMONT, Steven (2012). “Understanding sexual objectification: A comprehensive approach toward media exposure and girls' internalization of beauty ideals, self-objectification, and body surveillance”. *Journal of Communication*. 62 (5). 869-887.
- ZAMBRINI, Laura y IADEVITO, Paula (2009). “Feminismo filosófico y pensamiento post-estructuralista: teorías y reflexiones acerca de las nociones de sujeto e identidad femenina”. *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*. 2. 162-180.
- ZERROUKI, Najat (2021). “Vers un cosmopolitisme renouvelé, l'interculturalité comme capacité de vivre l'identité et les frontières : le cas des Beurs”. En Rachida Saidi y Afaf ZAID, *L'interculturel à l'ère contemporaine : enjeux littéraires*. París: L'Harmattan, p. 38-58.

ABDELLAH TAÏA, LA VOZ DE QUIENES NO TIENEN VOZ: *UN PAÍS PARA MORIR*

Lydia Vázquez Jiménez

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Un Pays pour mourir (2015, *Un país para morir* en su traducción al español publicada en Cabaret Voltaire en 2021) no es, seguramente, el relato formalmente más elaborado de los escritos por Abdellah Taïa. Tampoco es el más autobiográfico o autoficcional. Pero es, sin duda, exceptuando quizá *Mon Maroc* (2000, *Mi Marruecos*, 2010), el más conmovedor.

Abdellah Taïa decidió coger la pluma para reivindicarse a sí mismo, pero sobre todo para erigirse en portaestandarte de los miserables, de los pobres, de los “olvidados”, como los llamó Luis Buñuel (*Los olvidados*, 1950). Cuando la fatalidad, no la natural sino resultado de un universo capitalista y colonialista, caníbal, se encarniza contra sus “héroes” y sus “heroínas”, estos, quijotescos, oponen a ese destino negro que se les asigna indefectiblemente, una voluntad tenaz de supervivencia, de emancipación, de concepción de un mundo distinto y mejor. Si existe un futuro posible, está en las manos de los desheredados, a quienes Taïa confiere toda su dignidad perdida.

Los personajes de Taïa tienen, sin excepción, personalidades fuertes: el padre, cuyo carácter se ve neutralizado por la familia marroquí pero que, progresivamente, va rebelándose contra el camino que le ha sido trazado de antemano; y Zahira, personaje central, la hija, exiliada en París, que trabaja como prostituta, pues ese es el precio, ¿demasiado caro?, de su autonomía, de su realización como persona.

Zahira escapa a un Marruecos que, por culpa de los prejuicios de una sociedad postcolonial y anclada en una tradición patriarcal, la obliga a rehusar un compromiso marital con su amante, Allal, porque es negro, y por lo tanto de una clase social inferior (el racismo no es, pues, una prerrogativa del primer mundo). Pero acaba en un país, símbolo de la libertad, la igualdad y la fraternidad que, no obstante, la invisibiliza, la condena a la marginación, un país al que ha llegado para vivir, y vivir libre, su vida, pero donde se verá condenada a morir.

El drama de la emigración de una joven que lo tiene todo para salir adelante, y que acaba viéndose obligada a practicar la prostitución en París, como antes le sucediera a su tía Zineb en Rabat, desaparecida en misteriosas circunstancias que se elucidarán después (puesto que la prostitución no es exclusiva del primer mundo), podría convertirse rápidamente en un relato convencional, realista y algo maniqueo. Pero sería no conocer a Taïa pensar que su historia no va a enriquecerse, a complejizarse, y que va a reducirse a una estampa anticolonialista del gusto de todos.

Así pues, la audacia de Zahira va a volverse trágica, no a causa de su profesión, que ejerce más como hada bienhechora que como víctima, sino porque Allal, su primer amor, su amante marroquí, que no puede soportar verse despreciado después de pedir a Zahira en matrimonio, tras darse cuenta de que es ella la que paga por su trabajo, la que lo mantiene desde París, “vergonzosamente”, es decir con el dinero que gana de la venta de su cuerpo, y al ver que todo el mundo lo desprecia, por el color de su piel y por ser un marginal, va a decidir ir a París a matarla. Y para morir allí, como todos los demás.

Al padre, a la prostituta, al negro, alrededor de quienes se construye el relato, se añaden otros personajes, no menos importantes en un panorama que recuerda la corte de los milagros: Aziz, que decide operarse para cambiar de sexo, que se convierte en Zanuba, pero a quien, de hecho, le cuesta mucho abandonar su identidad masculina que, sin embargo, detestaba poco antes. Moshtaba, refugiado iraní en tránsito en París, a quien Zahira acoge en su casa, y que se esfuma tras una noche pasada con ella en el Jardin du Luxembourg que él deseaba descubrir (escena de reminiscencias maupassantianas). Por una carta dirigida a su madre, pero que lee Zahira, en quien delega Moshtaba, se entera ella de por qué razones políticas se va de Francia después de haber huido de Irán. Finalmente aparece en escena, a modo de *flashback*, Zineb, la tía de Zahira, de quien nos enteramos, por fin, que ha seguido al contingente francés a Indochina para vivir allí como prostituta de los soldados, antes de convencer a uno de ellos de que deserte y la lleve a India para, por fin, cumplir su sueño, llegar a ser una estrella de cine.

Así pues, desde el primer personaje hasta el último, todos sus recorridos vitales traducen una búsqueda de identidad, una identidad que va más allá de las fronteras, que plantea la cuestión de la libertad, del reconocimiento, y sobre todo de la marginación, a través de unos excluidos que son, de hecho, los excluidos de los excluidos.

La libertad, lo sabemos o, mejor dicho, lo aprendemos en el curso de nuestra lectura, es el anhelo de todos los que pueblan el universo taiano, y ello es precisamente lo que confiere al relato su dimensión trágica.

La búsqueda de la identidad es política: los personajes no se sienten de su país, que los rechaza, pero tampoco del país al que van pidiendo refugio, que no los acoge. Es también sexual: las relaciones sexuales encubren unas relaciones humanas más auténticas que aquellas; la ambigüedad sexual lleva a la aspiración de ¿desear? una identificación con el sexo opuesto pero la realidad aboca a una frustración puesto que el cambio de sexo se revela más complejo de lo que parecía previamente.

Y es que en el relato taiano nada es simple, pues el precio de la autenticidad es a menudo el fracaso, cuando no la muerte, como bien se anuncia en el propio título de la novela. La aspiración personal, el sueño, se traduce así en un proceso necesario pero al mismo tiempo fatal. ¿Hay una salida en este mundo para los seres auténticos? Abdellah Taïa se sirve casi siempre de la primera persona para mostrar al lector, a la lectora, que no puede mirar a otro lado.

Hemos dicho al principio que este no es uno de los relatos más autobiográficos o autoficcionales de Taïa. Pero la primera persona nos da la pista de que mucho del escritor se encuentra detrás de cada personaje. En esta obra quizá más que en ninguna otra, Taïa se desdobra para encarnarse en cada uno de sus personajes, que lleva dentro una parte de él.

En efecto, Abdellah Taïa nació en el seno de una familia muy pobre de Salé, la ciudad de los parias que se enfrenta a Rabat, la villa señorial, regia, en Marruecos. Además, su apariencia femenina, su tendencia homosexual, hace que se prostituya desde joven a amantes extranjeros. Como sus personajes, piensa que solo en Francia será libre, libre culturalmente, libre económicamente, libre sexualmente. Pero la impronta de la sociedad en la que ha crecido le impide una integración que él no entiende sino como un acto de canibalismo. Su reivindicación de la cultura y la lengua árabes, su orgullo musulmán se entienden así como signos de identidad cultural propios.

A pesar de la cual, su escritura, a través de la que lucha por franquearse una identidad individual, pero al mismo tiempo solidaria de los parias sin patria, de los inmigrantes desgarrados porque huyeron de su tierra y solo encontraron un país para sobrevivir antes de morir, se plasma en francés. Solo la necesidad de otorgar una palabra que se oiga en el mundo entero a los sin voz, los homosexuales, los transexuales, las prostitutas, los negros, los pobres, legitima la instrumentalización de la lengua colonialista frente a la materna, la del amor, la lengua árabe.

En un acto de solidaridad y de generosidad ejemplar y que podríamos calificar, si no de crístico, cuando menos de redentor, Taïa se adentra en terrenos de sombra que parece conocer a la perfección: barrios populares, domicilios humildes, bares que sirven de refugio a los desahuciados de la sociedad, espacios hechos para la supervivencia, donde se encuentran aparcados esos seres de cuerpos explotados y sueños rotos. En ese contexto, la religión, en su dimensión más popular, casi supersticiosa, y cotidiana, y el amor, en su sentido más amplio de entrega al otro, aparecen como salvavidas, aunque sea de manera circunstancial o momentánea. De suerte que se crea una atmósfera donde la mezcla de lo carnal y lo afectivo, de lo material y lo místico hace que, a veces, sea posible el milagro. De ahí que trascienda el sentido de su hermosa dedicatoria: “A mis hermanas, a todas mis hermanas”, no solo las de sangre sino las que le ha dado el mundo, todas esas mujeres, u hombres que han decidido ser mujeres, con las que se siente hermanado en un sentimiento profundo de sororidad.

Si formalmente *Un país para morir* no es la obra más compleja de Taïa, cuya escritura va complicándose, densificándose a medida que pasan los años y las publicaciones, sí plantea cuestiones relevantes. El libro está dividido en tres partes: “París, junio de 2010”, “París, agosto de 2010” e “Indochina, Saigón, junio de 1954”. A dos partes más o menos equilibradas por su volumen y actuales, casi coincidentes con el tiempo de escritura, a la manera de un diario, se añade una tercera mucho más breve pero más concluyente, de ahí su lugar en el volumen. Como siempre en la producción taiana, el presente se entiende por el pasado, el pasado sirve para iluminar, para cargar de significado el presente, y para conferirle el sentido que ni los personajes ni el lector o la lectora pueden encontrar en ese día a día sufrido, compadecido pero no entendido.

Cada parte aparece subdividida a su vez en otras tres: la primera –“Al lado”, “Antes”, “En el centro”–; la segunda –“En las nubes”, “Verde por todas partes”, “Que se quemé”–; la última –“1”, “2” y “3”. Y, por fin, algunas subpartes tienen también divisiones internas señaladas por mayúsculas titulares: Dentro de “Antes” (Parte I) aparece “LA TENTACIÓN DE LA BARRA DE LABIOS”; en el interior de “En el centro” (Parte I), “LA HISTORIA FELIZ DE NAIMA”; en “En las nubes” (Parte II), ISABELLE ADJANI; en “Verde por todas partes” (Parte II), “LA SEGUNDA CARTA DE MOSHTABA”. Historias dentro de cada historia que a su vez conforman la historia general. Relatos a la manera de *Las Mil y una Noches*, encajados unos en otros, pero aquí con una finalidad clara: dar relevancia a los momentos importantes, como “La tentación de la barra de labios”, que marca al personaje de por vida, o a referencias clave en la vida del personaje (y del autor) como “Isabelle Adjani”, o dar voz a personajes que así se convierten en héroes o heroínas dentro de la historia de otro u otra protagonista, como “La historia feliz de Naima” o “La segunda

carta de Moshtaba”. Estos relatos metadieгéticos sirven, además, para alterar la linealidad temporal de la historia, para así dotarla de una suerte de intemporalidad que la hace trascender a lo universal.

Si para Taïa un combate fundamental es el de la legitimación de la homosexualidad y la libertad de los homosexuales, también es cierto que este autor tiene una marcada tendencia a la identificación con las mujeres, de las que se convierte en adalid. Todas esas “hermanas” a las que dedica su obra son como reencarnaciones sucesivas de su madre, que aparece explícitamente en algunas de sus obras, pero implícitamente en todas ellas, también en *Un país para morir*. Zineb, la tía de Zahira, de cuyo misterioso destino nos enteramos por fin en la tercera y última parte, es, lo sabemos desde un principio, más madre de su hermano, el padre de Zahira, que hermana. Zahira actúa como madre con todos sus clientes, y también con Aziz, su amigo transexual, y con Moshtaba. Esta pulsión maternal que desvela Taïa en todos sus personajes femeninos, se convierte también en una cualidad suya (femenina) como autor que materna a sus personajes. De la misma manera, aparecen solidarias entre sí, feministas, como lo son la madre y las hermanas de Taïa, a su manera, en una nueva concepción de la sororidad teñida de mediterraneidad (Ncube, 2014) que convierte en tan familiar su obra para un lectorado español.

Pero no hay que creer que *Un país para morir*, como el resto de la producción taiana, resume solo buenos sentimientos. La energía con que carga Taïa cada página de su libro, como de los demás, es también un auténtico proyectil lanzado contra el colonialismo y el postcolonialismo. La tercera parte, que transcurre en Indochina, donde Zineb se prostituye a los soldados franceses en una guerra cruel y sangrienta, es un claro y directo testimonio de ello. Pero no solo esa parte. Cada frase de la novela, es una denuncia de una situación intolerable, la de un país, Marruecos, donde la juventud tiene que venderse, tiene que prostituirse, como tuvo que hacer el propio Abdellah Taïa, si quiere salir adelante. Por eso no puede extrañarnos que la protagonista principal de toda la obra sea Zahira, la prostituta que ha tenido que irse de Marruecos, como antes hiciera su tía (porque las cosas no han cambiado antes y después de la independencia de Marruecos) para prostituirse en la tierra de los colonizadores y poder mantener así a toda la familia, dar estudios a los jóvenes, que no por ello dejan de renegar de ella, en una actitud que prueba la fragilidad del sistema y de las relaciones genéricas. Como subraya la escritora marroquí Latifa Baqa: “La prostituta cristaliza la crisis del patriarcado. Por un lado ella es ese cuerpo tan deseado, por otro es el objeto abyecto que ensucia la moral.” (2015: 27). A pesar de ello, la prostituta siente que tiene una función importante, la de ayudar a los suyos, allá donde estén, en Marruecos o en un París deshumanizado. Por ello Zahira ayuda a los magrebíes, a los que no cobra, o a árabes como el iraní Moshtaba. Pero Taïa no idealiza tampoco su vida, pues hace de Zahira la primera víctima del feroz capitalismo postcolonialista. Y si el amor parece poder obrar un milagro y hacer posible un final feliz, la sombra de la tragedia concluye el relato de manera inexorable. Como constata Marie-Thérèse Oliver-Saidi (2016: 61): “En Marruecos como en París, su vida cotidiana es muy dura, en un universo despiadado donde reinan la competitividad y los celos entre prostitutas, donde los cuerpos se desgastan enseguida, pasando de la gloria a la decadencia total.” Así pues, Taïa acompaña en su recorrido vital a esos “parias” y a las hadas de los parias que son las prostitutas, hasta el final, hasta ese ocaso que sufren por culpa de un sistema injusto y cruel, sobre todo con los más humildes y los más indefensos, los pobres, los viejos, los niños, las mujeres.

Pero siempre existe una vía de escape en los relatos de Taïa, siempre hay un atisbo de esperanza, aquí en forma de *flashback*, con el episodio de “Indochina, Saigón, junio de 1954”. Zineb está con uno de sus clientes, Gabriel, y ella le habla de su proyecto, un sueño que ha forjado gracias a las películas de Bollywood que ha visto: convertirse en estrella de cine en la India. De repente, el hecho de estar en Indochina, tan lejos de su país natal y de su supuesto país de adopción, Francia, la circunstancia terrible que la ha conducido a prostituirse y a tener una vida durísima, se transforma en una suerte, pues desde Indochina y gracias a Gabriel, que está enamorado de ella, podrá cumplir su anhelo más grande. Por arte de la magia del cine (algo en lo que cree Taïa, y que retoma en esta obra también a través del ensalzamiento de la figura de Isabelle Adjani, su actriz fetiche), Zineb va a pasar de ser una mujer estigmatizada, una paria, a convertirse en una metáfora emancipadora (Oliver-Saidi, 2016: 62) reivindicada por parte del postfeminismo (Gharaibeh, 2012). En este sentido, Taïa forma parte de esos escritores y escritoras que, como Latifa Baqa, afirman que “Las prostitutas son mujeres de gran corazón [...]. Y en la escritura se aprende a mirarlas de otra manera, lejos de los códigos morales.” (2015: 27).

Las prostitutas de Taïa nacen y mueren así, como si fuera un destino inapelable, construido por un sistema injusto pero cimentado por una voluntad y un orgullo que transforman el estatus de “paria” (Cheikh, 2009) en una figura casi mágica. Zahira llega a París y ahí, en un azar que recuerda el de *La Vie de Marianne*, de Marivaux (no olvidemos que Taïa hizo estudios de literatura del siglo XVIII en Ginebra, con Jean Starobinski y luego en París con Michel Delon), conoce a un esrlanqués adinerado, Iqbal, con quien querría casarse para poder llevar así una vida

acomodada y tranquila. Pero Iqbal descubre el oficio de Zahira y rompe con ella. La gran decepción de la heroína reside en que Iqbal, que parecía enamorado de ella, no puede entender que tenga que ejercer la prostitución para sobrevivir. El resultado es una toma de conciencia femenina, feminista, de que solo puede contar consigo misma frente a los otros, al mundo.

En este sentido, el amor, factor, como hemos dicho, salvador, siempre, en la obra taiana, adopta senderos originales: el amor-amistad ocupa así un lugar privilegiado en la obra de Taïa, unas amistades generalmente causales, donde la solidaridad entre parias desempeña un papel fundamental (en especial con Aziz, su vecino transexual). Pero también son importantes los lazos inusuales, pero no por ello menos naturales, como el de Zahira y el pequeño Antoine, de nueve años, hijo de la portera, que le lleva el correo a casa y llora por la muerte de Rex, el perro de su tía, acaecida hace tiempo ya, pero frente a la que no encuentra consuelo. De esta manera, el universo taiano se divide en seres sensibles e insensibles, y los primeros van a reunirse como imantados por una fuerza misteriosa.

Así pues, la sensibilidad se erige en elemento cohesionador de los diversos personajes que pueblan las páginas del libro: las mujeres, con Zahira en primera fila, pero también, como hemos visto, inmigrantes económico-sociales, inmigrantes políticos (Moshtaba), personas no binarias e individuos de minorías raciales. Una sensibilidad que pasa por el cariño, el amor al otro, desvalido como cada cual, pero también por la creencia en una fuerza no exactamente sobrenatural, pero sí mágica. Del brujo a la estrella de cine pasando por una canción, como la que cierra el libro, *Uthaye Ja Unke Sitam*, de Lata Mangeshkar, las anti-heroínas, los anti-héroes de este libro se encomiendan a fuerzas humanas cuasi telúricas, más que a un Dios ausente de una religión humanizada. En realidad, Dios está dentro de cada uno de ellos y ellas, donde lo quieran encontrar.

Así compone Taïa una humanidad desde abajo, a partir de los individuos más humildes del pueblo, de los parias, poniendo de relieve el desastre del colonialismo y del postcolonialismo actual pero también evitando caer en el maniqueísmo, en la tentación de una oposición Occidente / Oriente, musulmanes / no musulmanes, que solo conducirá a la confrontación. De hecho, en esta obra muestra mejor que en ninguna otra que el racismo también existe en los países no occidentales, por ejemplo, Marruecos. Lo hace a través de la figura de Allal, que se ve rechazado por los padres de Zahira como esposo de su hija por ser negro, y que trabaja como un esclavo, sin ningún derecho, igualmente por ser negro.

Porque Taïa, fuera de tópicos manidos, configura una humanidad sin apellidos, una hermandad y una sororidad universales. En este sentido entendemos la posición queer (Zaganiaris, 2012 y 2013) de un Taïa que busca ante todo superar divisiones, todas las divisiones.

Así, el Taïa más conmovedor de *Mi Marruecos* se encuentra de nuevo aquí, retratando, no el Marruecos natal, el suyo de niño, de joven, sino el Marruecos del exilio, el que vive ahora, a través de los personajes más humildes pero por ello más reales, doblemente exiliados, en busca de una identidad que aparece como utópica por imposible de alcanzar, añorando un país que los expulsó y sintiéndose rechazados por un país que debería acogerlos con los brazos abiertos, por hermandad / sororidad, por deber histórico, y al que, al contrario, solo han venido “para morir”. O para ser el futuro de una nueva hermandad universal.

BIBLIOGRAFÍA

BAQA, Latifa (2015). “La prostituée cristallise la crise du patriarcat”. *Écrivains marocains du monde*, BM, hors-série 5, 27-28.

CHEIKH, Mériam (2009). “Echanges sexuels femmes et féminités au Maroc : une ambivalente”. *Autrepart*, 1, 49. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-autrepart-2009-1-page-173.htm> [Fecha de consulta: 11/12/2021].

GHARAIBEH, Roa'a (2012). “Queeriser le corps : pratiques des féministes arabes”, *Observatoire des transidentités*. Disponible en: <http://www.observatoire-des-transidentites.com/article-queeriser-le-corps-pratiques-des-feministes-arabes-104378465.html> [Fecha de consulta: 11/12/2021].

NCUBE, Gibson (2014). “Repenser la construction transmediterranéenne de la sexualité « minoritaire »”. En Rachid O., Abdellah Taïa y Eyet-Chékib Djaziri (coord.), *Dire*, n° 5, 2014. Disponible en: <https://www.unilim.fr/dire/497> [Fecha de consulta: 11/12/2021].

OLIVER-SAIDI, Marie-Thérèse (2016). “La mission sublimante d'Abdallah Taïa”. *Revue analyses*, 11, 3. Disponible en: www.revue-analyses.org [Fecha de consulta: 11/12/2021].

TAÏA, Abdelá (2010). *Mi Marruecos*. Madrid: Cabaret Voltaire.

TAÏA, Abdelá (2012). *Un país para morir*. Madrid: Cabaret Voltaire.

ZAGANIARIS, Jean (2012). “La question Queer au Maroc: identités sexuées et transgenre au sein de la littérature marocaine de langue française”, *Confluences Méditerranée*, 80. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2012-1-page-145.htm> [Fecha de consulta: 11/12/2021].

ZAGANIARIS, Jean (2013). “Queer Maroc”, *Barbieturix*. Disponible en: <http://www.barbieturix.com/2013/12/21/queer-maroc/> [Fecha de consulta: 11/12/2021].

L'ARMÉE DU SALUT : RECLUSIÓN, ALIENACIÓN Y BÚSQUEDA IDENTITARIA

Lucie Lacoste

Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

El cine moderno marroquí de estas cuatro últimas décadas hace reflexionar sobre la sociedad del país. La unidad discursiva y estética de varias películas de estas décadas, como *Femmes...et Femmes*¹ de Saâd Chraïbi o *Les Poupées de Roseaux* de Jilali Ferhati,² confluyen en la cuestión de la reclusión; dichas producciones reflexionan sobre la vocación unificadora y excluyente de la identidad colectiva. De manera general, estas películas representan una sociedad oprimida y arcaica en la que priman unas normas y unos valores inmutables supuestamente beneficiosos y puros, además de la rigidez de los códigos construidos en nombre del bienestar y del buen funcionamiento de la sociedad. Sin embargo, siempre aparece un o una protagonista que rompe con esta subordinación y que quiere afirmar su diferencia bajo el principio de identidad, es decir, la consciencia de una persona de ser ella misma y distinta a las demás. Para nuestro trabajo, nos basaremos en la concepción de la identidad que tienen los docentes universitarios José Ángel Vera Noriega y Jesús Ernesto Valenzuela Medina (2012). Citan a dos autores, Giddens y Giménez, que tienen una visión complementaria de la identidad. Giddens (2002: 1-2) define la identidad como “un proyecto distintivamente moderno, un intento del individuo por construir una narrativa personal que le permita comprenderse a sí mismo y tener control sobre su vida y futuro en condiciones de incertidumbre”. Por su parte, Giménez (2004: 80) relaciona la identidad con la cultura. Para él forman una pareja conceptual indisociable: “las identidades solo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y subculturas a las que se pertenece o en las que se participa”. Dado que la película que vamos a estudiar se desarrolla en Marruecos, parece interesante analizar el concepto de identidad vinculado con la cultura marroquí.

L'Armée du Salut se inscribe en la misma línea que las películas mencionadas anteriormente, pero se distingue por su manera de transmitir su mensaje al público. Esta película, rodada en 2014, nos sumerge en la realidad de Marruecos desde 1970 hasta principios del 2000, y lo que suponía vivir en este país siendo homosexual, heterosexual, madre, padre, niño, niña, etc.; en otras palabras, siendo un mero ciudadano o ciudadana. Más allá de enseñar las condiciones de vida de las y los marroquíes en general, el filme expone principalmente cómo se vivía siendo homosexual y mujer. En concreto, seguimos la historia de Abdellah, un joven homosexual que sobrevive frente a un poder aplastante y opresor que mutila a la ciudadanía. La película representa también las relaciones de género dentro de su familia y en particular el rol supremacista del hombre. En este sentido, cabe preguntarse cómo consigue dibujar el director los mecanismos de alienación y reclusión, así como los intentos y las estrategias de liberación en nombre del principio de identidad.

En primer lugar, se presentará la película, su contexto de creación, su director y sus actores y actrices de manera sucinta para comprender el objetivo del filme. Una vez planteado el decorado del largometraje se demostrará, en segundo lugar, la situación de reclusión del protagonista en la construcción de su identidad y el peligro creciente que corre según avanza el largometraje. En tercer lugar, se analizarán las estrategias adoptadas por el protagonista para liberarse; y, en cuarto lugar, estudiaremos el proceso de huida hacia occidente. Nuestra metodología se apoyará en un análisis preciso de las imágenes y los planos de la película, ya que el director se expresa a través de estos para transmitir su mensaje. Añadiremos también una metodología espacio-temporal que sigue la evolución identitaria de nuestros personajes y, en particular, de Abdellah.

¹Esta película, que se estrenó en 1998, trata de cuatro mujeres de diferentes clases sociales (Leila, Zakia, Keltoum y Ghita) que viven en Casablanca. A pesar de sus intentos para emanciparse y de sus apetencias por la modernidad, padecen la violencia ejercida contra las mujeres tanto en el ámbito público como privado. A través de un tono libre y crudo e imágenes explícitas se transmiten al público las injusticias sufridas por las mujeres en Marruecos.

²El largometraje, rodado en 1981, relata la historia de una mujer joven y viuda, Aïcha, que rehúsa casarse con su cuñado, después de la muerte de su marido. Describe la condición de la mujer en la sociedad marroquí y cómo las mujeres padecen una humillación cotidiana.

2. MARCO TEÓRICO Y PRESENTACIÓN DE LA PELÍCULA

2.1. Sinopsis

L'Armée du Salut es una adaptación de la novela homónima de Abdellah Taïa (Éditions Seuil, 2007). La película se divide en dos partes. La primera tiene lugar en Marruecos y relata la vida de un joven marroquí de 15 años, Abdellah, que vive con su familia en el barrio de Salé, uno de los barrios más pobres de Casablanca.³ Nos muestra el día a día de una familia numerosa (conformada por doce personas), las dificultades a las que se enfrenta y las relaciones de fuerza existentes en su interior. Además, asistimos a las relaciones sexuales que mantiene el joven Abdellah con hombres mayores y a cómo descubre y vive su homosexualidad en una sociedad hermética, opresora y conservadora. La segunda parte se desarrolla en Suiza y cuenta su vida 10 años más tarde cuando Abdellah, joven estudiante, se va a Ginebra y no tiene dónde dormir. Encontrará refugio en *L'Armée du Salut*, una organización humanitaria que ayuda a personas necesitadas.

El guion de la película y el argumento de la novela se distinguen de forma totalmente voluntaria. El autor-director no quería una reproducción fiel de su novela, al contrario, tal y como afirma:

Dès le départ je ne voulais absolument pas relire le roman parce que pour moi une histoire écrite et publiée est d'une certaine façon finie, d'une certaine façon morte. Je ne peux pas revenir sur des mots avec lesquels je n'entretiens plus une relation vraie, une relation où il y a de la complexité. Une fois qu'un livre sort, il ne m'appartient plus. Donc, pour écrire le scénario d'après le roman, il a fallu que je trouve en moi une distance par rapport à cette histoire, c'est-à-dire en essayant de trouver ce qu'il reste en moi comme restes, si je peux dire, de cette histoire déjà finie. Il fallait que je trouve l'origine même de cette histoire, pourquoi j'avais décidé d'en faire un livre et pourquoi j'allais faire un film à partir des restes de cette histoire. Pour cela il m'a fallu revenir à mon rapport au Maroc, à mon rapport aux images que j'ai découvertes au Maroc et mon rapport à l'homosexualité, mon homosexualité découverte au Maroc. C'est une fois que j'ai retrouvé une distance vis-à-vis de mon histoire, vis-à-vis du livre, vis-à-vis des images que je transporte avec moi depuis très longtemps que j'ai pu me lancer dans l'écriture du scénario [...] Pour moi s'il n'y avait pas cette distance je n'aurais jamais pu faire ce film. (Anónimo, 2014, 1'40")

Por tanto, la película no es una fiel reproducción del libro sino otra introspección de Abdellah Taïa hacia su historia personal, después de la publicación del libro, para adaptarlo a una trama cinematográfica a través de imágenes y no de palabras. De hecho, el largometraje carece de diálogo y es rico en imágenes y metáforas visuales que analizaremos a lo largo de este trabajo. Asimismo, la película fue candidata a premios en varios festivales como los de Venecia, Toronto y en el festival Premiers Plans de la ciudad de Angers, en el que ganó el Premio del Jurado (Le Grand Prix du Jury)⁴.

2.2. Presentación del director

Abdellah Taïa es un escritor y cineasta marroquí que nace en Marruecos en 1973. Crece en Salé en una familia numerosa de 10 hijos de la que él es el noveno. Estudia literatura francesa en la Universidad Mohamed V de Rabat antes de irse a Ginebra. En 1999 llega a París, a la Sorbona, para preparar una tesis sobre Jean-Honoré Fragonard y la novela libertina del siglo XVIII. Publica sus primeros textos en 1999. Su primera selección de novelas cortas, *Mon Maroc*, se publica en el 2000. En 2006 asume su homosexualidad públicamente en una entrevista en la revista *Tel Quel* y un año más tarde aparece en la portada de la misma revista bajo el título 'Homosexuel, envers et contre tous'⁶. Era la primera vez en Marruecos que un intelectual marroquí asumía en público su homosexualidad, lo que convierte a Abdellah Taïa en un referente en la lucha para se despenalice la homosexualidad. En 2014 dirige su primera película *L'Armée du Salut*, una

³Marruecos es uno de los países con mayor número de desigualdades de África: las diferencias de riqueza son significativas, el acceso a los servicios de salud no es igualitario y el sistema educativo es deficiente. Estas desigualdades marcan una ruptura social dentro de la población y una ruptura geográfica entre dichas ciudades e, incluso, dentro de los barrios de las mismas ciudades. Un ejemplo de esto es el contraste entre Rabat y Salé, separadas por el río Bu Regreg. Rabat forma parte de las ciudades, junto con Tánger y Casablanca, donde se desarrolla la actividad industrial y donde se genera riqueza. En cambio, Salé es la "hermana pobre" de Rabat, al otro lado del río. A pesar de ser el doble de grande, está empobrecida y faltan servicios, aunque se pretende fomentar su desarrollo urbanístico y cultural.

⁴Ver Anexo 1, *Ficha técnica*.

⁵Se trata de una revista que desarrolla temas políticos, económicos, sociales y culturales, cuya línea editorial suele ser crítica hacia el poder marroquí. Varios juicios han sido entablados en contra del semanario desde 2006.

⁶Ver Anexo 2, *Tel Quel, "Homosexuel, envers et contre tous"*.

adaptación de su novela homónima. De hecho, el escritor confesó varias veces que su deseo era ser director y no escritor, ya que desde su infancia sentía fascinación por las películas egipcias:

Depuis mon plus jeune âge, mon obsession majeure était de réaliser des films. Devenir réalisateur. Ce mot me fascinait tellement, tellement... J'ai découvert le cinéma à la télévision marocaine dans les années 80, au milieu de ma famille. Ce que j'aimais passionnément à cette époque, c'était les films égyptiens. Ils disaient, avec courage et souvent avec transgression, une réalité que je n'étais pas le seul à très bien connaître. Ce sont d'abord ces images arabes qui ont fait naître ce désir : devenir réalisateur pour transformer la réalité autour de moi. (Arrougé, 2014b)

Por lo tanto, la realización de este largometraje es un sueño cumplido para el director, ya que al rodar esta película consiguió representar la realidad de la sociedad marroquí para intentar transformarla. En otras palabras, el director lucha por la transformación en una sociedad más justa con la homosexualidad.

2.3. Presentación y análisis de los personajes de Abdellah y Slimane

El protagonista de la película es un adolescente homosexual que intenta salir adelante como puede en una realidad muy opaca. Muestra el intento de un joven por sobrevivir y construir su identidad en una sociedad opresora hacia la homosexualidad. Sin embargo, esto no lo convierte en víctima, porque el director no quiso crear un personaje totalmente inocente y oprimido:

Je n'ai pas voulu faire de lui un personnage pur, un innocent, une victime. Lui aussi est par nécessité dans les stratégies et la malignité. Il ne ressent aucune culpabilité quand il fait du mal, quand il trahit. Plus on avance dans le film, plus on a des questionnements sur la personnalité et les motivations d'Abdellah. Il est assez insaisissable. Et cela dépasse la question de son homosexualité. Il est dur et, paradoxalement, très attaché à ce monde qui l'a fait souvent souffrir, qui a voulu faire de lui un objet sexuel à la disposition des hommes sexuellement frustrés de son quartier... Le film ne tranche pas. L'ambivalence et le trouble sont partout... Je laisse le spectateur se faire sa propre opinion sur ce héros torturé et sur le monde qui l'entoure. (Arrougé, 2014b)

En este sentido, deducimos que el personaje no es un mártir y que existe una voluntad del director de mostrar que la violencia originada por el poder crea violencia por parte y entre los individuos.

Lo que podría hacer que lo viéramos como una víctima es el hecho de vivir en una sociedad en la que su homosexualidad es ilegal y es castigada por un poder hipócrita y abusivo, aunque dentro de la sociedad se sabe que existe y se vive negándola y fingiendo. Abdellah Taïa intenta poner a todos los personajes al mismo nivel y no hacer distinciones entre ellos: todos son víctima y verdugo al mismo tiempo, ya que usan al otro para conseguir sus fines. Por tanto, lo que expone Abdellah Taïa son relaciones calculadoras debidas a un poder coercitivo y necesarias para sobrevivir en un mundo hostil.

Asimismo, cabe señalar que el actor que encarna al joven homosexual, Saïd Mrini, no es un actor profesional, ya que el deseo de Abdellah Taïa era encontrar a personas que tenían dentro de ellas ya una parte del personaje que iban a interpretar. Así pues, constituyó su casting para la mayoría de los actores, excepto los personajes del hermano mayor, Slimane, la madre y el padre (Anónimo, 2014: 1'45").

El famoso actor marroquí, Amine Ennaji, es el encargado de dar vida a Slimane, una figura clave en la película, pues hacia él dirige Abdellah todos sus deseos y su frustración sexual. Dentro de la familia aparece presentado como un dios, como un elemento divino para el resto de la familia. De hecho, en los diez primeros minutos de la película, Slimane no aparece en pantalla, sino que es evocado por los demás personajes como un ser divino dentro de la casa. Esto se manifiesta a través de las imágenes, acentuadas por el silencio, cuando Abdellah penetra en su habitación como si fuese un lugar sagrado. Su primera aparición tiene un cariz hierático porque salva a su madre del maltrato infligido por el padre: aparece con el torso desnudo y muestra autoridad para sacar a la madre de la habitación. Lo más llamativo de esta escena es que el público no ve su rostro en ningún momento, lo que incrementa aún más la deificación de su persona.

Asimismo, sus padres ven en él una posibilidad de promoción social, al contrario de los demás miembros de su familia. La madre está dispuesta a lo que sea para que no se case. De ahí que use técnicas de brujería para impedir la desgracia que representaría un matrimonio inadecuado para su familia. De hecho, pide a Abdellah poner debajo de la cama del hotel un amuleto para proteger a Slimane de las apetencias femeninas durante el viaje que emprenden.

Cabe señalar también que la familia de Slimane y Abdellah se corresponde con los códigos de la familia marroquí. Estos códigos rigen las relaciones que se establecen dentro de la institución familiar y marcan una dicotomía importante

entre lo masculino y lo femenino que se transmite de generación en generación dentro de la esfera privada. Respecto a esto, las docentes Teresa Terrón Caro y Rocío Cárdenas Rodríguez (2011) explican que desde la infancia las niñas reciben un trato diferente de los niños. Los padres suelen dedicar más tiempo a la educación de los varones porque ven en ellos una posibilidad de ascensión social mientras que la educación de las niñas se centra en prepararlas para ser madres y esposas. La madre de cada familia es consciente de esta realidad, no solo por su propia experiencia sino también porque sabe que vive en un mundo hecho por los hombres. La paradoja es que las propias mujeres transmiten este modelo a sus proles, de tal manera que se elabora una reproducción de los roles. Ellas son una pieza clave de la educación, ya que actúan como un engranaje clave dentro de esta reproducción (Terrón Caro y Cárdenas Rodríguez, 2011: 3).

Dentro de estos códigos de la familia entra también la obediencia a la madre por parte de los hijos. Es un deber de los hijos codificado en El Corán, y en particular del primogénito. Como expone la profesora Elena Hernández Corrochano (2008), en las familias tradicionales la madre ejerce autoridad sobre los hijos. Su autoridad emana del reconocimiento que goza de los miembros de su familia, es decir, dentro del ámbito privado. Por el contrario, en el ámbito público siempre se reconoce al hombre (Hernández Corrochano, 2008: 13). Todo esto se manifiesta en la familia de Abdellah: la madre dentro del hogar, del ámbito privado, ejerce una autoridad que emana de su rol de cuidadora de la familia mientras que en lo público el padre y Slimane aparecen como representantes legales del grupo.

Una vez analizados los personajes más significativos, nos centraremos en la adolescencia del protagonista, fase de su vida en que supuestamente construye su identidad en un país donde se encuentra recluso y mutilado a causa de las normas inmutables sobre la sexualidad según varios artículos del código penal marroquí, como el artículo 489, que sanciona las prácticas homosexuales⁷.

3. MARRUECOS: RECLUSIÓN IDENTITARIA

3.1. Hablar a través del silencio

Desde el principio, la película se caracteriza por la predominancia del silencio. Al comenzar la película el director nos sitúa en una atmósfera sin ruido en la que solo se escucha una olla y vemos al protagonista desplazarse con cuidado mientras abre y cierra una puerta. Estos primeros minutos anticipan al público el ambiente del resto de la película: el silencio como metáfora de 'lo que no se dice' y de lo oculto. La puerta, que suele simbolizar el paso de un lugar a otro, de la luz a la oscuridad, de la vida a la muerte, aquí nos lleva a penetrar en un lugar secreto: la habitación de Slimane. Cuando el protagonista cierra la puerta se entiende que está transgrediendo normas, por entrar en este lugar sagrado que nadie puede cruzar, excepto el que vive dentro, Slimane. La olla, además, remite a la intimidad de un hogar familiar, pero también simboliza lo oculto, lo que se está cocinando en la casa, hasta que todo explote.

Aquí Marruecos no aparece de manera ruidosa ni colorida, sino sumido en el silencio. La ausencia de ruido es voluntaria por parte de Abdellah Taïa, que busca remitir a la hipocresía del poder en lo que concierne a la homosexualidad y a las normas sociales en lo que se refiere a la sexualidad. Se guarda silencio, una omisión continua sobre prácticas consideradas prohibidas. Por ejemplo, el mercado, que suele ser un lugar ruidoso y de intercambio, se transforma aquí en un lugar donde lo oculto también puede tener lugar. El frutero le da una sandía a Abdellah a cambio de favores sexuales. Todo esto ocurre en un lugar público donde todo el mundo ignora voluntariamente lo que está pasando, como si en Marruecos no existiesen estas prácticas. La actitud del padre al ver salir a su hijo del mercado con la fruta también forma parte de esta hipocresía: no dice nada y vemos cómo Abdellah lo sigue, llevando la sandía.

Al igual que la ausencia de diálogos, las imágenes y los planos cinematográficos persiguen el mismo objetivo; el director quiere explicar la hipocresía de la sociedad marroquí:

Je voulais que tout dans le film soit juste et vrai. Il fallait pour cela trouver le bon rythme et surtout la bonne distance. Eviter les clichés, montrer l'opacité qui imprègne tous les niveaux de la réalité quotidienne du Maroc et qui oblige les individus à se comporter en permanence d'une manière très ambiguë: voilà le vrai projet de ce film. Que l'on soit à l'intérieur de la famille, dans les rues, ou ailleurs, ce sentiment et cette politique de duplicité assez sophistiquée sont inévitables... Pour moi, les mots sont très souvent inutiles, il fallait donc que cette réalité complexe soit dans l'image, exprimée par les images. De même, je me suis éloigné de toute explication psychologisante. Tout est dans le sous-entendu, le non-dit. (Arrougé, 2014b)

⁷Artículo 489: Se castiga con prisión de seis meses a tres años y multa de 200 a 1.000 dirhams, a menos que el hecho constituya una infracción más grave, al que comete un acto impúdico o contra la naturaleza con un individuo de su mismo sexo. (Jeddi Haoukich, 2017: 15).

Por eso *L'Armée du Salut* abunda en primeros planos, lo que le permite generar mayor impacto mediante las imágenes y la comunicación no verbal. El genio del director reside en su capacidad para transmitir la hipocresía sin explicitarla, ya que para él las palabras no son suficientes:

Les mots, même quand on les utilise, même quand je les utilise comme écrivain, ne sont absolument pas satisfaisants, ils ne sont pas totalement justes par rapport à tout ce que je voudrais exprimer. J'ai toujours cette impression que les mots prennent en charge la conscience des autres et ils finissent par me trahir. Alors que les images du cinéma, en tout cas du cinéma auquel je voulais venir, que je voulais créer, que je voulais réaliser, ces images-là je les voyais dès le départ sans trop de dialogue. Il fallait que la réalité assez complexe, assez opaque de ce héros Abdellah, jeune homosexuel marocain, et en même temps la réalité du monde qui l'entoure entre d'abord et avant tout par les images. Dans les images je mets tous les niveaux de la réalité, tous les niveaux des enjeux qui se passent entre les personnages [...] Tout l'enjeu du film s'exprime par tous ces éléments-là de cinéma plutôt que par le dialogue parce que les mots, les dialogues souvent, en tout cas pour ce qui me concerne moi, vont dans la direction de la limitation des choses plutôt que dans l'ouverture vers d'autres horizons aussi bien pour le film que celui qui regarde le film. [...] Les mots nous mettent très souvent dans un état de désespoir, un désespoir qui n'est pas du tout fécond alors que les images, bien au contraire, elles peuvent à la fois porter la vision précise du réalisateur et l'amener vers d'autres horizons. (Anónimo, 2014, 9'00)

Entre estos horizontes podemos destacar el de la errancia: un tema clave de la película, subrayado, de nuevo, por medio del silencio. En varias partes de la película el adolescente vagabundea por la ciudad como si huyese de sí mismo, de su identidad y de quien es verdaderamente. Además, sus andares son rígidos y no parecen naturales, lo que demuestra que controla su cuerpo para no dejar entrever su homosexualidad al resto de la ciudad. Esta actitud remite a la que adoptó el propio director cuando, a partir de los 13 años, su homosexualidad se hizo visible en su cuerpo. Por eso decidió borrar el lenguaje no verbal que podía dejar percibir su orientación sexual, llegando a afirmar a la periodista de France Culture, Laure Adler, en una entrevista: “J’ai compris qu’il fallait que je me tue moi-même” (Adler, 2016). La actuación de Saïd Mrini expone un cuerpo que se desplaza de manera rígida hasta confundirse con las líneas de fuga de las calles y de los edificios. Deambula como un fantasma o un robot por estas calles matando su verdadera identidad por el siguiente motivo: “la politique et la religion devenaient des ordres à l’époque qui ne comprenaient pas ceux qui n’étaient pas comme eux” (Adler, 2016). Por lo tanto, había que engañar visualmente a los demás, como recuerdan los colores de la película. Las calles grises remiten a esta identidad “acerrojada” y mutilada, lo que no es blanco ni negro, subrayando la soledad de nuestro personaje por la ciudad.

Por consiguiente, este silencio matador e indicador de la hipocresía del poder marroquí es un aspecto que forma parte de lo que impide al personaje construir su identidad en nombre de una presunta moral. Pero en este proceso de construcción del protagonista, el silencio opresor se confunde con la convivencia de los cuerpos, que es un factor identitario para el protagonista, ya que demuestra la falta constante de intimidad dentro de la familia.

3.2. La ausencia de intimidad

Otro aspecto que llama la atención es la falta de intimidad. Los personajes viven todos en la misma estancia, excepto el padre y el hermano mayor, que tienen su habitación. El resto de la familia duerme en el mismo cuarto hacinados los unos sobre los otros: sus cuerpos se tocan, se mezclan y evolucionan ante los ojos de los demás. Por eso afirma el autor, al principio de su libro, que: “La réalité de notre famille a un très fort goût sexuel, c’est comme si nous avions tous été des partenaires les uns pour les autres” (Taïa, 2014 :15).

Respecto a esto, Abdellah Taïa reconoce su fascinación por la idea de mezclar cuerpos y por el hecho de que no haya fronteras entre lo masculino y lo femenino, ya que compartir cuarto con sus hermanas lo hace identificarse con el cuerpo femenino, mientras él vive encerrado dentro de uno masculino. Este caos permite la creación de su imaginario. Un imaginario en el que penetramos a través de la fuerte atracción que siente por el cuerpo de su hermano, lo que transgrede las reglas sociales, de ahí que se muestren sus fantasías detrás de puertas y paredes, para ocultarlas. Un ejemplo de esto sería la escena en la que Abdellah intenta fusionarse con la cama de su hermano: siente el olor de la cama, la acaricia como si quisiese estar dentro del cuerpo de su hermano. Además, la ausencia de luz de esta escena refiere de nuevo a lo oculto, a que el protagonista se encuentra en la transgresión. En cuanto a esta idea, el viaje que emprende con su hermano se manifiesta como una libertad embriagadora: durante este viaje tiene a su hermano para él solo y se pierde en la admiración de su cuerpo. En el hotel lo vemos observar el cuerpo de su hermano al lado de un espejo en el que aparece su propio cuerpo tumbado en la cama. Esto simboliza la incorporación de su identidad sexual. Simbólicamente el espejo remite a las ideas de veracidad y realidad, de la misma manera que, al reflejar las imágenes, puede referirse a las

mentiras y al sueño. Este objeto de nuestra vida cotidiana abre la reflexión identitaria del personaje: ¿la persona reflejada es realmente la que aparece? ¿Viéndose en el espejo la persona es capaz de reconocerse a sí misma o el espejo le revela a una desconocida? En otras palabras, se busca decir hasta qué punto se puede identificar la persona. Aquí introduce esta complejidad psicológica de la batalla que está manteniendo en su propio interior. El protagonista descubre su homosexualidad en las ensoñaciones con el cuerpo de su hermano y se construye alienándose en el cuerpo de Slimane, olvidando el reflejo del suyo.

Esto cambia cuando Slimane abandona a sus hermanos para pasar el día con una camarera. En este momento, Abdellah manifiesta sus celos manteniendo relaciones con un hombre mayor que conoce en la playa. En esta escena el joven marroquí toma la iniciativa de quitarse la camiseta, al contrario que en otras escenas de violaciones, aquí es él quien inicia el encuentro sexual. Se abraza al hombre europeo como para buscar consuelo y lo invita a tener relaciones. Abdellah se ‘desaliena’ del cuerpo de su hermano para entrar en la “subjetivación”, técnicas que, según Foucault : “(...) permettent à des individus d’effectuer, par eux-mêmes, un certain nombre d’opérations sur leur corps, leur âme, leurs pensées, leurs conduites, et ce de manière à produire en eux une transformation, une modification, et à atteindre un certain état de perfection, de bonheur, de pureté, de pouvoir surnaturel” (2001 : 990).

Abdellah, a través de esta relación sexual, piensa traicionar a su hermano y no duda, además, en denunciarlo a su madre. Actuando así, el director da a entender que su personaje no es una víctima, al contrario, manipula y traiciona como los demás. Todo esto sirve para transmitir la reclusión y la frustración de los cuerpos dentro de la sociedad marroquí como recuerda Sanae El Ouairhi (2020: 30-31):

Les corps de l’homosexuel, de la femme, de jeunes gens frustrés sont autant de corps confinés, ligotés qui ont enduré humiliations, blessures et tortures. C’est le corps dans toute sa gravité qui est au cœur des propos de Taïa, le plus souvent sur le mode dysphorique. C’est aussi un corps social rongé par des désirs inavoués et cadencés, des hypocrisies rampantes et insidieuses.

En este sentido, es una manifestación clara de que el pecado está presente en esta sociedad y de que todo el mundo lo comete a escondidas. Por eso mismo, a la escena de la playa la sucede una escena de purificación del cuerpo a través del barro y del agua. Los baños de lodo son una antigua técnica de curación y purificación para restablecer el equilibrio del cuerpo. Abdellah utiliza este método para lavar su identidad y su ser interior después del pecado, lo que muestra que su construcción identitaria se sitúa en una frontera constante entre transgresión y purificación.

Esta transgresión atañe también a los otros personajes de la película a través de sus comportamientos juzgados supuestamente inmorales como, por ejemplo, el cambio en los roles tradicionales dentro de la familia de Abdellah.

3.3. Papeles tradicionales y relaciones de poderes

Los papeles tradicionales de la familia y de género están presentes en la película, como se ha mencionado anteriormente. Como hemos dicho, existen espacios distintos en la película destinados a lo femenino y lo masculino: en la esfera pública se reserva al padre el reconocimiento mientras que en la esfera privada ejerce la madre la autoridad. En la película, aparecen espacios reservados a cada uno; lo masculino se encuentra aparte del resto de la casa en la habitación del padre y del hermano mayor. Sin embargo, se observa que, en ocasiones, los roles tradicionales se invierten. La madre no aparece como el estereotipo de la mujer musulmana sometida: es una mujer autoritaria y que posee mucho poder dentro de la familia. El director no duda en transmitirlo a través de las imágenes. Mientras la familia está viendo y escuchando en la televisión una serenata, la madre está tumbada de lado en los sofás rodeada de sus hijos. Parece una leona con su manada, protegiendo a los suyos, dejando vislumbrar unos rasgos maléficos que se manifiestan a través de sus miradas y sus órdenes. Su vestido azul remite a esta idea de diabolismo, como explica el sociólogo e islamólogo Bouhdiba Abdelwahab (1976: 349):

Le bleu est d’ailleurs une couleur diabolique: elle est celle des yeux de Satan mais aussi des redoutables Zabaniyas, des intraitables tortionnaires de l’enfer chargés d’y infliger les pires tourments aux impies, aux méchants et aux mécréants [...] Prononcer le mot bleu c’est présenter le malheur. [...] Mais on évitera de regarder les choses bleues car en voir est un fort mauvais présage.

La madre descarga su personalidad autoritaria en esta escena porque se dirige a sus hijos con un tono seco para que bajen el sonido de la serenata. Usa el mismo tono cuando le pregunta a su marido si se ha comprado una camisa nueva. Sus intervenciones están prácticamente seguidas de un silencio de las demás personas, lo que deja escuchar la letra de amor de la canción frente a este ambiente frío. En dicho ambiente, los padres intercambian varias miradas: la madre

tiene una expresión antipática mientras que el padre parece que está esperando algo de su mujer. Además, este color le traerá mala suerte porque en la escena siguiente su marido le pega, lo que muestra que la madre no posee tanto poder como podría parecer. Cada uno de los personajes ejerce su poder en el ámbito que le corresponde, pero el varón al fin y al cabo es siempre el que tiene la última palabra.

En cuanto a nuestro protagonista, este se encuentra entre los dos mundos porque la madre lo obliga a participar en las tareas domésticas cuando es algo normalmente reservado a las mujeres: le hace lavar la ropa e ir a hacer la compra. Asimismo, una de sus hermanas se burla de él “*Il pleure comme une fille*”. Pero al mismo tiempo es el único que entra en la habitación del padre para llevarle la comida. Por tanto, el joven marroquí se encuentra en la frontera entre los dos mundos, lo que refleja la ambigüedad de su identidad.

Por otra parte, la inversión entre los dos mundos se expresa a través de la metáfora de las flores, cuyo espacio se reserva a Abdellah y su padre. Aquí se refugia dos veces Abdellah: la primera, para quitar los pétalos de las flores para saber si un joven adolescente lo quiere; la segunda, para doblar y desdoblar el calzoncillo de su hermano. En cuanto al padre, él encuentra refugio aquí cuando la madre se niega a tener relaciones sexuales el sábado por la noche y después de haberle pegado por un ataque de rabia. En este espacio de la película surgen la reflexión interior de los dos personajes y el enfrentamiento con la verdad que intentan esconder.

La primera parte de la película deja claro que el adolescente marroquí no posee ningún medio para identificarse socialmente como homosexual. Para escapar a su supuesta condición de pecador, según la moral impuesta, no solo se somete a la alienación corporal, sino que también adopta estrategias para mentir al resto. En la segunda parte de la película, aparece 10 años más tarde, mostrando un cuerpo más fornido propio de un hombre adulto. Karim Ait M'Hand, el actor que interpreta su papel, representa a un joven de 25 años que mantiene una relación con un profesor universitario suizo, llamado Jean. El cuerpo del adolescente se ha convertido en un cuerpo de hombre más estoico y fuerte, pero que sigue huyendo de sí mismo y que intenta salir de su país. Actuando así deja entrever otra faceta del protagonista en su proceso de construcción identitaria, como vemos en la escena-eje de la travesía en barca, que merece un análisis propio.

4. LA TRAVESÍA EN BARCA: DE LA TRANSICIÓN IDENTITARIA A LA RUPTURA FUNDAMENTAL

La travesía en barca por el río Oum Rbii es una parte clave de la película. Mientras Abdellah y Jean caminan por la ciudad, los interpela un joven marroquí para que se suban a su barca con el objetivo de dar un paseo hasta un barco encallado en una playa. A partir de este momento empieza una escena de chantaje metafóricamente abrumadora porque representa de manera abierta todo lo que sucede a lo largo de la película: ¿cómo utilizar al otro para sus propios fines? Ningún personaje es inocente y, en esta escena sobre el río, caen las máscaras y se revela el verdadero interés de cada personaje.

4.1. La hipocresía marroquí

El barquero los llama intencionalmente con el objetivo de sacar el máximo dinero posible. Somete a Abdellah al chantaje de abandonarlos en el desierto durante toda la travesía si Jean no ofrece a cambio una cantidad elevada de dinero. Asimismo, no duda en humillar a Abdellah degradándolo – “*Je suis un vrai zemmouri*” –, lo que insinúa que Abdellah no es digno de ser un ciudadano de su país por su orientación sexual. Su postura nos recuerda a la de los dueños de las pateras, que se aprovechan de los y las inmigrantes que quieren cruzar el mar para llegar a Europa, dispuestos y dispuestas a pagar cualquier precio, hasta con sus vidas.

4.2. Denuncia de la relación entre Europa y Marruecos

En esta escena se denuncia también la postura hipócrita de Europa. Jean no habla árabe y por eso le pide a Abdellah que le traduzca las palabras del barquero, como si no lo entendiese. Sin embargo, cabe preguntarse si en realidad el director nos dibuja una mera representación de una Europa que hace la vista gorda frente a los problemas migratorios. Jean está lejos de ser inocente, pues usa a Abdellah para satisfacer sus necesidades sexuales. Es muy consciente de que Abdellah lo necesita para ir a Europa y se recrea en su posición de fuerza.

Abdellah, por su parte, se aprovecha de él para intentar salir de Marruecos. En este aspecto, la barca simboliza el paso, concentra lo factible y la vulnerabilidad del destino humano: si alguien no cumple su parte del trato el rumbo del destino de cada uno de los personajes puede cambiar para siempre.

4.3. El naufragio o la decisión irrevocable

Una vez llegan al barco naufragado, entendemos que Abdellah ha tomado una decisión irrevocable: irse de Marruecos, lo que no carece de simbolismo. Como afirma Gibson Ncube (2014), doctor del Departamento de Lenguas de la Universidad de Stellenbosch, cruzar el mar Mediterráneo es una metáfora de lo que llama el tercer espacio de la identidad sexual que busca el protagonista; es decir, un lugar intermedio entre Europa y Marruecos en la construcción identitaria de Abdellah. El mar encarna la transición, la liminalidad y la frontera en la que el protagonista se encuentra en un punto intermedio. Se caracteriza como la fluctuación de su búsqueda identitaria. Este espacio intermedio:

(...) offre un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identités [...] Ce terrain d'élaboration de stratégies du soi implique une analyse de diverses stratégies discursives et rhétoriques qui se déploient dans la constitution d'un « moi » homosexuel au sein de cet espace interstitiel [...] Le tiers-espace, quoi qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation qui attestent que le sens et les symboles culturels n'ont pas d'unité ou de fixité primordiales, et que les mêmes signes peuvent être appropriés, traduits, réhistoricisés et réinterprétés [...] Il existe donc dans ce tiers-espace un écroulement de la conception binaire de la réalité car il y a l'effacement de toutes les frontières afin d'ouvrir un nouvel espace dans lequel il est possible de concevoir d'innovants récits de la construction liminaire de l'identité et de la sexualité « minoritaire » (Ncube, 2014 :6).

Por consiguiente, esta decisión de cruzar la frontera supone para Abdellah la afirmación de su identidad y la liberación de la alienación marroquí para expresar realmente quién es. No obstante, la salida de Marruecos conlleva dificultades no solo materiales, sino también identitarias.

5. LA SALIDA DE MARRUECOS: LA HUIDA

5.1. La soledad

La escena de la travesía en barca termina con un corte al que sucede otra escena, en la que el protagonista está en el metro de Ginebra dejando su mochila de viaje en consigna. Nuestra primera impresión como público es pensar que Abdellah ha migrado a Europa con la idea de liberarse de la opresión de su país y de que todo va a empezar a mejorar. Sin embargo, el director rompe de manera inmediata con esta idea, ya que nos ambienta en una Suiza fría. Escenifica un lugar oscuro en el que predominan los colores grises y la lluvia, lo que transmite un ambiente poco acogedor y nos remite a la ciudad europea como un sitio hostil. El personaje deambula por las calles sin saber a dónde se dirige y, por si fuera poco, se corta la escena con una imagen del protagonista durmiendo en un banco, seguida de una secuencia en la que el joven se lava en los baños del metro. Por tanto, la situación para Abdellah no ha cambiado entre Marruecos y Suiza, ya que el tema de la errancia vuelve a repetirse en la capital suiza. Abdellah Taïa no busca engañar al público sobre el sueño europeo que pueden tener los inmigrantes, al contrario, crea una atmosfera bastante real y sin ilusión alguna. El apogeo llega cuando la empleada de la administración de la universidad no se preocupa por la situación del protagonista, que se encuentra lejos de su país, sin dinero y sin techo. En este sentido, la película representa la soledad de los inmigrantes al llegar a Europa.

5.2. La dominación europea

La dominación en tierras occidentales y orientales sobre los inmigrantes es un tema que aparece tanto en el libro como en la película. En el libro, el dominio se manifiesta a través de la dependencia económica de Abdellah hacia Jean: “Circulant dans ce ‘nouveau monde’ avec Jean, j’apparaissais aux yeux des autres comme sa chose sexuelle. Je ne pouvais être que ça. C’est lui qui payait après tout. Et, comme lui, tout le monde pouvait m’acheter [...] mais je prenais conscience de cette nouvelle réalité de moi-même qui me dépassait” (Taïa, 2014: 2014).

Cuando pensaba liberarse de la reclusión y alienación, Abdellah se da cuenta de que en Europa existen estereotipos sexuales hacia los inmigrantes marroquíes. En la película, esto se manifiesta también a través del papel de Jean, que

encarna al europeo que disfruta de sus vacaciones en un país pobre como Marruecos (se aloja en un hotel donde deja que Abdellah viva, paga la travesía en barca, etc.). Expone a la población su superioridad económica. Un ejemplo de ello es la escena en que un camarero le sirve el té en el hotel y se queda esperando para ver si el europeo le da propina. Durante estos segundos Jean tiene el poder de elegir si darle el dinero o no. La posición de la cámara insiste en este breve instante, grabando a Jean de espaldas, asomado al balcón y mirando el paisaje como si fuese un rey desde lo alto de su castillo. Detrás, vemos esperar al camarero, en silencio. Al final, decide darle unos billetes, pero el mozo hubiera podido retirarse sin nada. El silencio acentúa lo que muestra la imagen, generando incomodidad en el/la espectador/a.

La dominación europea sobre la población oriental se manifiesta también a través del uso del francés. El protagonista mantiene una relación ambigua respecto al uso de esta lengua. En un primer momento, en su adolescencia marroquí, era el idioma de los ricos y no duda en reprocharle a su hermano que lo use: “Le Français est la langue des riches dans ce pays, il ne faut pas que tu le parles” (Taïa, 2014:43’00). Slimane piensa que no hay nada malo en aprender francés y que puede ser útil para el futuro. A partir de ese momento, como explica Abdellah Taïa al hablar de su película, Slimane es la persona que, de manera inconsciente, va a tener influencia cuando Abdellah elija aprender francés, ya que el protagonista irá a Ginebra para estudiar la literatura francesa. Además, en su estancia en *L’Armée du Salut* lo vemos leer el mismo libro que leía su hermano en la playa, *Le Christ crucifié*⁸ del autor griego Níkos Kazantzákis. El aprendizaje del francés es un nuevo testimonio de la influencia del hermano mayor sobre Abdellah, que lo influye y lo modela involuntariamente.

En un segundo momento, el autor-director afirma que nunca aprendió francés con el objetivo de zafarse de su condición en Marruecos. Para él, es el idioma de la separación entre la sociedad burguesa, el poder derivado del colonialismo, y el sector pobre de la población. Por eso, no lo estudió para huir de su país, sino para luchar contra el poder aplastante del Estado marroquí: “Je me suis dit que cette langue qu’ils sont en train de nous jeter comme des couteaux pour nous tuer, ces couteaux-là, je vais les prendre et bien les aiguiser et bien les retourner contre eux” (Ksouri, 2021).

De este modo, existe una voluntad de combatir la opresión y mostrar que alguien que procede de la clase popular se sitúa al mismo nivel que la clase burguesa. Por esta razón, el francés se transforma no en un medio para conseguir la libertad, sino en un arma para restablecer las relaciones de poder entre los individuos. Abdellah utiliza el francés con la misma intención cuando deja su relación con Jean, quien cree situarse por encima de él, ya que la pareja conoce una relación de fuerza económica a favor del suizo. Esta supuesta superioridad del europeo se deja sentir en la película sin que ninguno de los dos lo afirme, excepto al final, cuando Jean insulta a Abdellah llamándolo “pute”, insinuando que la relación se basaba en un intercambio de sexo por dinero. En esta situación también Abdellah usa el francés como un ‘cuchillo’ para afirmar que su identidad no es inferior a la del europeo: “Alors oui, je suis une pute, une pute. Je suis un arriviste. C’est ça la vérité. Je t’ai utilisé, j’ai profité de toi et j’ai obtenu ce que je voulais, une bourse, un visa. J’ai quitté le Maroc, j’ai quitté ma famille. C’est ça que je voulais et maintenant je suis libre. Libre, tu m’entends. Libre, libre du Maroc, libre de toi, libre de toi” (Taïa, 2014: 1h08’00”).

Actuando así, el protagonista recupera simbólicamente el poder sobre el suizo: a través de sus palabras castiga a su expareja usando su propio idioma. Jean se queda sin palabras y la única respuesta que le da es una bofetada. Este acto lo sitúa en una posición subalterna a Abdellah, ya que su respuesta es la violencia física, no el diálogo. Por ende, asistimos a un intercambio de roles en lo que a prejuicios se refiere: se suele pensar que son las clases marginales quienes usan la violencia en la resolución de conflictos, mientras que las clases altas los resolverían mediante el diálogo. Por lo tanto, la relación de Abdellah con el francés se construye como una lucha emancipadora en la que el dominio de la lengua es en parte social, lo que nos remite a las palabras de Bourdieu (1982 : 41-42): “parler, c’est s’approprié l’un ou l’autre des styles expressifs déjà constitués dans et par l’usage, et objectivement marqués par leur position dans une hiérarchie de styles qui exprime dans son ordre la hiérarchie des groupes correspondants [...] *Les locuteurs dépourvus de la compétence légitime se trouvent exclus en fait des univers sociaux où elle [la langue] est exigée, ou condamnés au silence*”.

⁸Esta novela, publicada en 1950, relata la preparación de la Pasión de Cristo en el pueblo de Lycovryssi situado en Anatolia durante el imperio Otomán en 1922. Los habitantes suelen escenificar cada siete años los acontecimientos precedentes a la muerte de Jesús de Nazaret. Para eso, se atribuyen diferentes papeles a habitantes del pueblo según la responsabilidad del Consejo de ancianos. Manolios, un joven pastor, interpreta a Jesús. Sin embargo, un grupo de griegos expulsados de su pueblo por los turcos llega a Lycovryssi y su presencia divide a los ciudadanos. Las clases superiores lo rechazan mientras que las personas de la clase baja, los apóstoles de Cristo en la escenificación, intentan ayudarles. Su generosidad hacia los recién llegados no para de provocar una serie de dramas hasta la muerte del joven pastor. Este libro pone de manifiesto algo todavía actual y universal dentro de nuestras sociedades contemporáneas.

Adicionalmente, el protagonista, al contrario que en el libro, ya no depende económicamente de Jean en la película. Ha entendido que para vivir plenamente necesita liberarse de él. Por eso, le escribió una carta los meses previos a su llegada a Suiza. En la película se libera totalmente de él en este aspecto, asumiendo encontrarse sin el menor recurso. Por consiguiente, el aprendizaje del francés como arma social debería ayudar a la liberación de nuestro protagonista, si bien el final de la película refleja que la reclusión del personaje sigue presente y le impide construir su identidad.

5.3. La imposibilidad de construcción de su identidad

Aunque el protagonista consiguió atravesar los dos países y encontrarse en Suiza para cursar los estudios que quería, no logra construirse totalmente, ya que ahora tiene que enfrentarse a otras dificultades: primero, la de ser un inmigrante invisible en Suiza; segundo, la nostalgia de su país. El director lo plasma en los últimos minutos de la película cuando entra su compañero en la habitación que comparten en *L'Armée du Salut* y le pide cantar la misma serenata *Ana Lak Ala Toul* de Abdel Halim Hafe que escuchaba en Marruecos con su familia. La letra (“Je suis à toi pour toujours, sois à moi”, “Soy tuy@ para siempre, sé mí@”) expresa claramente que no quiere renunciar a su país y que Abdellah nunca renegará de él, pese al trato que le infligió. Todo lo contrario, luchará por cambiar las normas y para que las personas como él se sientan representadas en Marruecos. Esta secuencia se corta repentinamente con los créditos de cierre, también silenciosos, para demostrar el fracaso de la construcción de su identidad. Para construirse necesitará muchos años, quizás toda su vida.

6. CONCLUSIÓN

L'Armée du Salut es una película revolucionaria en el mundo árabe por su forma de tratar la homosexualidad, pues lo hace reproduciendo el funcionamiento de la sociedad marroquí, es decir, por medio de un silencio opresor. Existe un verdadero tabú y una falta de discurso sobre este tema. El director no busca ofender al público marroquí con sus escenas sobre ‘lo no dicho’ y lo oculto, sino que intenta reflejar de manera real el día a día de un poder que oprime a su población ateniéndose a supuestas normas puras. Durante todo el film seguimos la evolución de la construcción identitaria de Abdellah desde su adolescencia hasta la edad adulta. Nos convertimos en los testigos tanto de la alienación, reclusión y subjetivación de su cuerpo en Marruecos como de su huida a Suiza. En el país europeo tampoco logra liberarse y descubrir quién es, pues se da cuenta de lo importante que es Marruecos en su construcción identitaria. Su proyecto de liberarse y encontrarse termina en fracaso porque toma consciencia de que era un clandestino en su propio país y ahora lo es en Europa. Por todas estas razones, la película demuestra la complejidad de encontrar una verdadera identidad para una persona como Abdellah y como tantas otras en Marruecos, de cara a poder vivir libre y plenamente.

7. ANEXOS

7.1. Anexo 1. Ficha técnica

Ficha técnica

Título original: *L'Armée du Salut*

Año: 2014 (Francia)

Duración: 84 minutos

Director: Abdellah Taïa

Guion: Abdellah Taïa, a partir de la novela *L'Armée du Salut* de Abdellah Taïa (Éditions du Seuil, 2007)

Idiomas: árabe, francés

Fotografía: Agnès Godard

Sonido: Henri Maïkoff, Fanny Martin, Christophe Vingtrinier

Montaje: Françoise Tourmen

Productora: Coproducción Francia-Marruecos-Suiza; Les Films de Pierre, Hugues Charbonneau et Marie-Ange Luciani, Les Films Pelléas, Philippe Martin, Rita Productions, Pauline Gygax et Max Karli.

Género: Drama

Distribuidores: Rezo Films

Reperto: Said Mrini, Karim Ait M'Hand, Amine Ennaji, Frédéric Landenberg, Hamza Slaoui, Malika El Hamaoui, Abdelhak Swilah, Youness Chara, Oumaima Miftah, Souhaila Achike, Houda Mokad, Ibtissam Es Shaimi, Hasna Boulahana, Amal Maarouf, Amin Labsal

7.2. Anexo 2. *Tel Quel*, "Homosexuel, envers et contre tous"



8. BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (2014). "Abdellah Taïa parle de son film *L'Armée du Salut*", Youtube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6KL7v7vPkaw&ab_channel=alablo. [Fecha de consulta: 20/12/2021].
- ADLER, Laure (2016). "Abdellah Taïa : « J'ai compris qu'il fallait que je me tue moi-même »". *Hors-Champs*, France Culture. Disponible en: <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/abdellah-taia-jai-compris-quel-fallait-que-je-me-tue-moi-meme>. [Fecha de consulta: 02/01/2022 2022].
- ARAB, Chadia; GOUYON, Marien y MOUJOURD, Nasima (2018). "Migrations et enjeux migratoires au prisme des sexualités et du genre". *Migrations Société*. 15-26.
- BARLE, Olivier (2014). "*L'Armée du Salut*, d'Abdellah Taïa, Pouvoir errer malgré la violence du monde". *Africine*. Disponible en: <http://africine.org/critique/larmee-du-salut-dabdellah-taia/12198>. [Fecha de consulta: 11/12/2021].
- BLONDEAU, Romain (2014). "*L'Armée du Salut*". *Les Inrockuptibles*. Disponible en: <https://www.lesinrocks.com/cinema/larmee-du-salut-19748-06-05-2014/>. [Fecha de consulta: 11/12/2021].
- BOBER, Sophie (2019). "A. Taïa : « Le combat que je trace est celui de ma mère »". *La Leçon des choses*, France Culture. Disponible en: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-lecon-de-choses/a-taia-le-combat-que-je-trace-est-celui-de-ma-mere>. [Fecha de consulta: 10/01/2022].
- BOUHDIBA, Abdelwahab (1976). "Les Arabes et la couleur". En Jean Poirier y François Raveau (eds.), *L'Autre et l'ailleurs. Hommages à Roger Bastide*. Nice : Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles, 347-354. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ierii_1764-8319_1976_ant_7_1_957. [Fecha de consulta: 28/01/2022].
- BOURDIEU, Pierre (1982). *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.
- BOUYAHYA, Adil (2016). "L'enfermement identitaire dans le cinéma marocain moderne". *European Scientific Journal*, ESJ, 12(35), 422-430.
- BROUÉ, Caroline (2012). "Deux romanciers nous parlent du Maroc : Mathias Enard et Abdellah Taïa". *La Grande Table*, France Culture. Disponible en: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/deux-romanciers-nous-parlent-du-maroc-mathias-enard-et>. [Fecha de consulta: 11/12/2021].
- BROUÉ, Caroline (2014). "Abdellah Taïa et Chloé Robichaud", *La Grande Table*, France Culture. Disponible en: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/abdellah-taia-et-chloe-robichaud>. [Fecha de consulta: 11/12/2021].

BRUETON, Joanne (2020). “Abdellah Taïa’s Literary Palimpsests”. *RELIEF - Revue électronique de littérature française*, 14(1), 49-62. Disponible en: <https://revue-relief.org/article/view/9244>. [Fecha de consulta: 10/01/2022].

BUSNEL, François (2015). “La Grande Librairie. Virginie Despentes, Laurent Gaudé, Jean-Philippe Blondel et Abdellah Taïa”. *France TV*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=UIHzujiyhPg&ab_channel=Vid%C3%A9osRoman [Fecha de consulta: 20/01/2022]

CHEBEL, Malek (2001). *Dictionnaire des symboles musulmans : Rites, mystique et civilisation*. París: Albin Michel.

CHIF-MONCOUSIN, Florentin (2020). “L’écriture de soi, une écriture de l’autre ? Ou comment penser la réconciliation à l’œuvre chez Abdellah Taïa”, *RELIEF - Revue électronique de littérature française*, 14(1), 135-149. Disponible en: <https://revue-relief.org/issue/view/290> [Fecha de consulta: 10/01/2022].

DAHMANI, Khalid y EL BOUZZAOUI, Mohamed (2016). “Abdellah Taïa et l’écriture intimiste: autofiction, déterritorialisation et procès des valeurs normatives”. *Revue Analyses Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*. Disponible en: <https://doi.org/10.18192/analyses.v11i3.1826>. [Fecha de consulta: 15/01/2022].

DAVIES HAYON, Kaya (2020). *Sensuous Cinema: The Body in Contemporary Magrebi Film*. Nueva York: Bloomsbury Academic USA.

DE ROCHEBRUNE, Renaud (2021). “L’Armée du Salut : Abdellah Taïa, sa vie est un film”. *Jeune Afrique*. Disponible en : <https://www.jeuneafrique.com/133610/societe/l-arm-e-du-salut-abdellah-taia-sa-vie-est-un-film/> [Fecha de consulta: 12/01/ 2022].

EL OUARDIRHI, Sanae (2016). “Abdellah Taïa: Corps (dé)voilé, corps fantasmé, corps écrit”, *Revue Analyses Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*. 11. 3. 24-39. Disponible en: <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/issue/view/269> [Fecha de consulta: 23/12/2021].

FOUCAULT, Michel (2001). *Dits et écrits*. París: Quarto, Gallimard.

GENON, Arnaud, BOULÉ, Jean-Pierre (2020). “Abdellah Taïa, La mélancolie et le cri”, *Écritures francophones du Maroc*, *RELIEF, Revue électronique de littérature française*. 173-175. Disponible en: <https://www.revue-relief.org/> [Fecha de consulta: 12/01/ 2022].

GIDDENS, Anthony (2002). *Modernidade e identidade*. Citado en Vera Noriega, José Ángel, Valenzuela Medina, Jesús, Ernesto, (2012). “El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones”. *Psicología & Sociedade*, Hermosillo: Universidad de Sonora. 1-2. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/JBjj3SLFKR7MXYRSFC4m3Pv/?lang=es> [Fecha de consulta: 28/12/2021].

GIMÉNEZ, Gilberto (2004). “Culturas e identidades”. *Revista Mexicana de Sociología*, 66. 77-99. Disponible en: <http://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/58046/51308> [Fecha de consulta: 28/12/2021].

GOUYON, Marien y TAÏA, Abdellah (2013). “L’ethnologie de soi-même’, Du point de vue de l’objet à la construction de l’objet”. *Dire les homosexualités d’une rive à l’autre de la Méditerranée*, Tumultes, Éditions Kimé, 185-204. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2013-2-page-185.html> [Fecha de consulta: 22/12/2022].

HERNÁNDEZ CORROCHANO, Elena (2008). *Mujeres y familia en el Marruecos modernizado*. Madrid: Cátedra y Valencia: Universitat de València.

HERNÁNDEZ CORROCHANO, Elena (2008). “Diferentes perspectivas de estudio de la familia en el norte urbano de Marruecos: un análisis en perspectivas de género”. *Papeles del CEIC*, International Journal on Collective Identity Research.

ICHER, Bruno (2014). “L’Armée du Salut, la mue de la famille”, Libération. Disponible en: https://www.liberation.fr/cinema/2014/05/06/l-armee-du-salut-la-mue-de-la-famille_1011832/ [Fecha de consulta: 20/02/2022].

JEDDI HAOUKICH, Driss (2017). “Especial protección de la mujer y el menor en el código penal marroquí”, tesis doctoral dirigida por Alicia Rodríguez Núñez y Carmen Bolaños Mejía y en el marco del Programa de Doctorado en Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:ED-Pg-DeryCSoc-Djeddi/JEDDI_HOUKICH_Driss_Tesis.pdf [Fecha de consulta: 20/02/2022].

KANE, Coumba (2019). “Abdellah Taïa : ‘Quand j’écris, je ne me sens pas concerné par la censure qui s’exerce sur le corps, le sexe’”, *Le Monde*. Disponible en: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/03/31/abdellah-taia-quand-j-ecris-je-ne-me-sens-pas-concerne-par-la-censure-qui-s-exerce-sur-le-corps-le-sexe_5443904_3212.html [Fecha de consulta: 20/02/2022].

KSOURI, Maya (2021). “Entretien avec Abdellah Taïa, Des/Confinés”, *Institut Français*, Tunis, Institut Français de Tunisie. Disponible en: <http://www.institutfrancais-tunisie.com/desconfinés-entretien-avec-abdellah-taia/>. [Fecha de consulta: 17/01/2022].

MADONIA, Francesco Paolo Alexandre (2016). “Masculinité transnationale et corps mâle dans les romans d’Abdellah Taïa”. *LiCARC - Littérature et culture arabes contemporaines (Le corps masculin déplacé à l’épreuve de la migration)*, 4, 21-34.

MANDELBAUM, Jacques (2014). “L’Armée du Salut : le récit de formation, âpre et cruel, d’un jeune homosexuel marocain”, *Le Monde*, 6 mai 2014.

NAVARRO SOLERA, Ismael (2017). “La transgression poétique et politique par le biais du corps dans l’œuvre autofictionnelle d’Abdellah Taïa”. En Domingo Pujante Gonzáles (coord.), *Désir et sexualité non normatives au Maghreb et dans la diaspora, Expressions maghrébines*, 16 (1). 127-141.

NCUBE, Gibson (2014). “Repenser la construction transméditerranéenne de la sexualité ‘minoritaire’ : Rachid O., Abdellah Taïa et Eyet-Chékib Djaziri”, *La condition minoritaire : jeux poétiques et enjeux sociopolitiques contemporains, DIversité REcherches et terrains*, (5). Disponible en : <http://epublications.unilim.fr/revues/dire>. [Fecha de consulta: 16/01/2022].

TAÏA, Abdellah (2014). *L’Armée du Salut*. Paris: Editions du Seuil.

TERRÓN CARO, Teresa y CÁRDENAS RODRÍGUEZ, Rocío (2011). “La educación familiar desde la perspectiva de la mujer en Marruecos”. En Francisco Javier García Castaño y Nina Kressova (coords.), *Actas del I Congreso Internacional sobre Migraciones en Andalucía*, Granada: Universidad de Granada e Instituto de Migraciones.

VERA NORIEGA, José Ángel y VALENZUELA MEDINA, Jesús Ernesto (2012). “El concepto de identidad como recurso para el estudio de transiciones”. *Psicología & Sociedade*. 272-282. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/JBjj3SLFKR7MXYRSFC4m3Pv/?lang=es>. [Fecha de consulta: 28/12/2021].

VINCENT, Albert (1940). “Frédéric Portal, *Des couleurs symboliques dans l’Antiquité, le Moyen-Âge et les temps modernes*, 1938 [compte rendu]”, *Revue des Sciences Religieuses*. 20. 225.

ZAGANIARIS, Jean (2012). “La question du queer au Maroc. identités séxuées et transgenre au sein de la littérature marocaine de langue française”, *L’Europe méditerranéenne en crise*. 80. 145-161. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2012-1-page-145.html>. [Fecha de consulta: 14/01/2022].

9. FILMOGRAFÍA

TAÏA, Abdellah (2014). *L’Armée du Salut*. Rezo Films.

10. SITOGRAFÍA

ARROUGE, Jean-Claude (2014a). “L’Armée du Salut. La critique du film”, *À voir à lire*. Disponible en: <https://www.avoir-alire.com/l-armee-du-salut-la-critique-du-film>. [Fecha de consulta: 11/12/2021].

ARROUGE, Jean-Claude (2014b). “L’Armée du Salut. Rencontre avec Abdellah Taïa”, *À voir à lire*. Disponible en: <https://www.avoir-alire.com/l-armee-du-salut-rencontre-avec-abdellah-taia>. [Fecha de consulta: 11/12/2021].

L'ARMÉE DU SALUT DE ABDELLAH TAÏA COMO HERRAMIENTA DE APRENDIZAJE DE LA MULTICULTURALIDAD EN CLASE DE FLE

Ainhoa Cusacovich Torres

Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

Las clases de francés normalmente abordan diferentes temas y enfoques, pero siempre incluyen la enseñanza de habilidades lingüísticas y los aspectos socioculturales que rodean los actos de comunicación. El cine constituye un vínculo real entre la parte lingüística, su realización como discurso y la parte cultural, que considera los contextos en los que se realizan los intercambios. Existe un tercer componente que debe ser analizado inevitablemente en el contexto del cine: el posible uso metafórico de ciertos elementos que forman parte del campo visual y sonoro, tales como colores, planos, el uso de los diálogos o su ausencia.

Procederemos a una introducción a las teorías del uso del cine en los cursos de FLE, así como a la aplicación de estas bases metodológicas para la película *L'Armée du Salut* (2013). Todo ello conducirá a la explotación didáctica de documentos audiovisuales para conocer los aspectos socioculturales del mundo francófono magrebí.

2. EL CINE PARA EL ESTUDIO DE FLE

El profesorado de FLE tiende a menudo a centrarse en la parte lingüística, lo que sin duda es insuficiente, ya que la cultura y la civilización son parte inherente a una lengua y su realización como habla. Merlo (2016), en su artículo sobre el aprendizaje de FLE por alumnado italiano, titulado «L'apprenant italien de FLE et le cinéma francophone: un parcours dans les représentations linguistiques entre épi- et méta- linguistique» describe esta propensión a olvidar el componente histórico y cultural: «[...] dans la pratique didactique, la majeure partie de l'énergie déployée est concentrée précisément sur ces aspects linguistiques au détriment de la découverte des différentes réalités socioculturelles liées à la langue enseignée – ce qu'en domaine français on désigne sous le terme de civilisation (Merlo, 2016 : 68)».

Por su parte, Moirand (1982), con el objetivo de incluir los aspectos socioculturales y de “civilización”, realizó estudios sobre las habilidades que se adquieren en lenguas extranjeras y especificó cuatro componentes: lingüístico, discursivo, referencial y sociocultural.

- *Composante linguistique : Elle correspond à la connaissance et à la maîtrise des modèles phonétiques, lexicaux, grammaticaux et textuels du système linguistique.*
- *Composante discursive : Elle est relative à la connaissance et à la maîtrise des différents types de discours et de leur organisation en fonction de la situation de communication.*
- *Composante référentielle : Elle comprend la connaissance et la maîtrise des domaines d'expériences, des objets du monde.*
- *Composante socioculturelle : Elle a trait à la connaissance et à la maîtrise de l'histoire culturelle, des normes d'interaction entre les individus et les institutions (Moirand in Del Olmo, 2014 : 52).*

Evidentemente, el aprendizaje de idiomas no puede centrarse, como ha ocurrido en épocas anteriores, en conceptos exclusivamente lingüísticos. El alumnado debe poder interactuar culturalmente en el idioma meta y comunicar sus emociones y sentimientos de manera efectiva. El mundo de hoy en día implica, además, la interacción de culturas, y la globalización refuerza esta necesidad de compartir y elaborar productos en un contexto colaborativo. En este sentido, la capacidad de interactuar en entornos colectivos resulta una competencia que conviene trabajar con nuestro alumnado, bajo la perspectiva que Del Olmo denomina “co-cultural” (Del Olmo, 2014: 58): «La configuration du monde engendre le besoin d'un «faire ensemble». C'est pourquoi il propose la notion de perspective “co-culturelle”, perspective ayant pour objet le développement de conceptions communes dans le but de permettre l'agir social de l'individu dans un contexte collectif» (*Ibid.*).

La competencia intercultural proporciona los conceptos y herramientas necesarios para la ciudadanía del siglo XXI, preparado para participar en proyectos colaborativos y cooperativos. Se trata de una ciudadanía que argumenta y dialoga, capaz de expresar su interioridad con matices, competente en la transmisión de lo emocional:

In short, at the level of action, intercultural competence provides a foundation for being a global citizen. Intercultural competence has strong active, interactive and participative dimensions, and it requires individuals to develop their capacity to build common projects, to assume shared responsibilities and to create common ground to live together in peace. For this reason, intercultural competence is a core competence which is required for democratic citizenship within a culturally diverse world (Barrett, M., Michael, B., Lázár, I., Mompoin-Gaillard, P., & Philippou, S., 2013: 21).

La práctica de esta interacción y participación activas refuerza una competencia intercultural que resulta esencial en la sociedad actual, en un mundo cada vez más diverso. Por otra parte, el cine presenta un enorme abanico de variaciones sociolingüísticas difíciles de encontrar en los libros de gramática o en los métodos escolares. El uso del cine como herramienta didáctica también tiene la ventaja de acercarse al alumnado en un lenguaje más real que el que se encuentra en otros documentos audiovisuales como entrevistas o documentales, e introduce registros ausentes en estos últimos. Además, su uso no está restringido a estudiantes de nivel avanzado, ya que la imagen y el sonido funcionan como soporte adicional al plano lingüístico, facilitando una comprensión más global de los extractos, al menos en una primera comprensión de estos. Finalmente, el imaginario sociocultural debe desarrollarse de forma simultánea a la adquisición de conocimientos lingüísticos, ya que este imaginario le sirve como contexto sobre el que se asentarán los conceptos relativos al lenguaje. Al respecto, Merlo (2016) utiliza el término “superyó lingüístico” de Boyer (2001):

Pourtant, les connaissances acquises sur les aspects de civilisation devraient justement servir de préalable à un travail plus complexe de sensibilisation à l'imaginaire social et culturel relatif à la langue cible. En effet, cet imaginaire collectif, sorte de surmoi sociolinguistique (Boyer 2001 : 385), est constitué de représentations communautaires, images implicites et codifiées, valeurs ou encore attitudes, en relation avec les diverses identités – sociales, religieuses, ethniques, politiques, etc. – qui cohabitent sur le marché culturel et dont la maîtrise constitue le fondement d'une compétence ethnosocioculturelle elle-même sise au sein de la compétence communicative (Merlo, 2016 : 69).

El cine se convierte, en definitiva, en una herramienta que vehicula el aprendizaje de la cultura, ya que esta cultura supone realmente la representación particular que los individuos construyen del mundo que los rodea. La competencia cultural se presenta como el nudo que une el entorno en el que se desarrolla el ser humano. Del Olmo (2014) enfatiza de este modo el valor de la cultura en el aprendizaje: «Selon la perspective adoptée en anthropologie culturelle, comprendre une culture ce n'est pas seulement observer comment les gens vivent mais aussi concevoir comment ils voient les choses. La culture établit un rapport des individus au monde avec des valeurs, des croyances et structure leur temps, leur espace, leurs relations» (Del Olmo, 2014: 25).

Se trata, además, de una forma de transmitir y percibir emociones, que asumimos como componentes del aprendizaje, que forma parte del sistema de nudos que conforman nuestros recuerdos. Del Olmo explica:

Tout événement, une fois interprété comme émotionnel, est rattaché en mémoire à des nœuds correspondant à des concepts, des traits sensoriels. Le nœud d'une émotion est lié à d'autres nœuds comprenant, par exemple, les réactions de natures physiologiques, comportementales liées à une émotion donnée. En mémoire, les émotions sont associées aux comportements expressifs qui les accompagnent, aux événements qui les ont provoquées chez un individu par le passé (Del Olmo, 2014: 39).

Como apunta la autora, las emociones, unidas al componente cultural, están involucradas en la manera en que el público percibe la obra, pero, además, pueden ser utilizadas como herramientas didácticas. Las emociones influyen de forma positiva en la memorización de conceptos y en la atención que se les presta. Además, tienen un alto poder de motivación y favorecen la cohesión social. Por último, el trabajo con las emociones provocadas por documentos audiovisuales favorece la práctica de la empatía.

Además, los documentos auténticos permiten que se consideren a la vez todos los componentes del idioma de destino y transmiten un aprendizaje holístico, coherente y real.

Los documentos auténticos y, más concretamente, las películas, constituyen así una fuente inagotable de datos ligados a lo afectivo. Hacen nacer en el alumnado sentimientos que fijan lo conceptual en la memoria por su vínculo con lo emocional. Muestran, además, de qué forma una determinada cultura puede vivir las emociones y cómo las expresa. Esta cuestión favorece el desarrollo de la competencia intercultural, favoreciendo aprendizajes como la tolerancia, el diálogo y la cooperación.

3. L'ARMÉE DU SALUT, UNA ADAPTACIÓN LIBRE DE LA NOVELA DE ABDELLAH TAÏA

La película *L'Armée du Salut* (2013) es una adaptación de la novela homónima de Abdellah Taïa, escritor marroquí. Creó el argumento cinematográfico de forma paralela a la novela, dividido en dos partes, la primera de las cuales está ambientada en Marruecos y la segunda, en Suiza. En ella presenta la vida de su personaje principal, Abdellah, a los 15 años en la primera parte y a los 25 en la segunda.

Aunque Taïa afirma no haber seguido de modo fiel el argumento de la novela, lo cierto es que la esencia se encuentra claramente presente en un personaje en conflicto: Abdellah. El joven lucha por encontrar su sitio en dos sociedades herméticas por diferentes razones y de diferente modo: la marroquí y la suiza. El autor disfrutó de la ventaja de conocer la obra en profundidad y las emociones que quería transmitir en ella. Este hecho permite, sin duda, utilizar ciertas metáforas traducibles al universo audiovisual y potenciar aquellas para las que la imagen resulta en ocasiones más efectiva que la palabra. Se presenta, de este modo, en la película, una imagen de aislamiento vehiculada por el silencio y la claridad de su ciudad natal y la frialdad de una Suiza como tierra soñada, pero igualmente gélida.

3.1. El análisis de la película: imagen y sonido como metáfora

En primer lugar, nos proponemos insistir en los elementos que se pueden analizar en la película para orientar al alumnado en este proceso. Siempre que procedemos a estudiar un documento fílmico, lo hacemos por la “necesidad que surge del sentimiento de complejidad” (Jullier, 2012: 7), ya que, las películas suponen creaciones tremendamente complejas. El análisis supone, como describe Jullier, un punto central entre la apreciación, la descripción y la interpretación (*Ibid.*:19), que parte de la observación individual y tiende hacia el descifrado del sentido más universal de la obra.

3.1.1. El color como reflejo de lo sociocultural en la cosmovisión de Taïa

La imagen constituye una red inagotable de información junto con el sonido, analizable y explotable pedagógicamente, con un enorme poder de emoción y motivación. Resulta, en muchos de sus matices, muy metafórica. Jean-Pierre Daniel (2014) nos presenta la idea de los distintos matices que introduce el poder de la imagen: “Les mots se calligraphient, s'impriment, s'affichent et se lisent, tandis que les images se regardent, s'écoutent et disparaissent vingt-quatre fois par seconde” (Daniel, 2014: 52). En muchas ocasiones, de hecho, el color toma un valor metafórico asociado al imaginario colectivo y a los diferentes efectos psicológicos que los colores transmiten. Especifica así Echeverri:

El color, como bien sugiere Eisenstein, tiene entonces variados fines narrativos y estéticos dentro del cine. Aparte del uso neutro —que simplemente refleja los colores presentes en el escenario, sin aportar mayor significación más allá de la semejanza con la realidad—, encontramos diversos tipos de coloraciones y paletas que enriquecen el sentido y el disfrute de películas de muy distintas clases y calibres (Echeverri, 2011: 12).

Lo anodino se nos muestra de forma clara en la película de Abdellah, a través de tonos crema claros y predominantemente marcados por los grises. Como el propio personaje, el tono se mueve en una indeterminación, a caballo entre la niñez y la madurez; los papeles masculinos y femeninos dentro del hogar, entre sus raíces familiares y el ansia de libertad del sueño europeo. El gris es el color de lo desapacible, de lo incómodo. Dice Heller sobre esta tonalidad:

El gris es el color sin fuerza. En él, el noble blanco está ensuciado, y el fuerte negro debilitado. El gris no es el dorado término medio, sino la medianía. (...) El gris es conformista, busca siempre la adaptación, pues el que lo juzguemos claro u oscuro, depende mucho más de los colores que lo rodean que de su propio tono. (...) Uno puede preguntarse con razón: ¿es el gris un color? Teóricamente es incoloro, como el negro y el blanco. Psicológicamente es, de todos los colores, el más difícil de ponderar: es demasiado débil para ser masculino, pero también demasiado amenazante para ser femenino. No es ni cálido ni frío. No es espiritual ni material. Nada hay decidido en el gris: todo en él es tenue. Es el color sin carácter. (Heller, 2008: 269).

El gris es además, unido a la idea de lo anodino, el color vinculado a los secretos, lo que Heller denomina “las zonas grises de lo secreto” (*Ibid.*: 272). En este sentido, estaría estrechamente vinculado con los silencios y la escasez de diálogos, en una estética de austeridad que funciona de modo metafórico, como la aparente simpleza que esconde todo

un universo de reservas e interrogantes. Las imágenes traducen, de este modo, de una forma más precisa, la subjetividad del autor. El propio Taïa insiste en la importancia de estas en una entrevista en la que explica su necesidad de “fabricar el mundo en el que vivía el protagonista”, de “pensar con imágenes y no con palabras” (Taïa *in* Arrougé¹, 2014).

Un análisis de lo cromático y de las metáforas visuales que encontramos a lo largo de la película supondría, pues, un buen trabajo de reflexión e investigación por parte de nuestro alumnado, con preguntas como las propuestas en el anexo 2 del presente artículo, que analizaremos a continuación en los puntos 4.2 y 4.3.

3.1.2. Metáforas visuales: el agua y las flores

El agua y la purificación

Asistimos a lo largo de la película a varias escenas en las que los personajes toman baños, duchas, lavan la ropa o proceden a un ritual de limpieza de algún modo. La necesidad de purificación parece obvia y estos son los raros momentos en los que Abdellah parece estar en paz consigo mismo. La limpieza, especialmente a nivel del cuerpo, parece responder a una necesidad de purificación. Cirlot describe este matiz metafórico de los baños en el siguiente extracto: «La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida» (Cirlot, 1992: 54-55).

En la cultura musulmana, encontramos un matiz similar en todo lo que rodea los rituales previos a la oración, como medio de purificación. Como afirma Vidal Castro:

En conjunto, podría considerarse que todas estas menciones «primarias»² conforman, en cierto modo, una especie de «teología» islámica del agua. Globalmente, podrían agruparse estos contenidos en tres ámbitos:

- el ritual religioso
- la escatología
- la creación del mundo y la relación del agua con Dios.

El primer ámbito se refiere a la instauración del agua como medio de purificación ritual exigida al creyente para efectuar determinadas actividades religiosas, como la oración. (Vidal Castro, 2010: 171).

Las flores como metáfora de las ideas

El universo de la reflexión y el mundo interior también están representados por el espacio donde los hombres se sientan a pensar, rodeados de flores y solos frente a sus pensamientos. Aquí es donde Abdellah perdona a su padre, y aquí también es donde se siente como si estuviera en un confesionario, solo ante su propia verdad.

Todo lo que florece está relacionado con la idea de reflexión. Las ideas, por tanto, se convierten en organismos, plantas, ramas y flores que representan el desarrollo de conceptos. En este sentido, la habitación con la silla rodeada de flores que aparece en la película nos señala un lugar donde avanza el pensamiento. Este aspecto ya ha sido analizado por algunos críticos literarios, como Lakoff (1980) que establece la relación entre el mundo natural y el pensamiento: las ideas “dan fruto”, “florecen” (Lakoff y Johnson, 1980: 86).

3.1.3. El silencio como metáfora de lo oculto.

Varios elementos de la película nos dirigen hacia una “estética de lo oculto”, un conjunto de códigos no verbales que crean la atmósfera de lo no dicho, de los secretos. Uno de los ejemplos más significativos, y que aparece desde el principio de la película, es la imagen de la puerta, cerrada o no. La puerta representa el hogar, la patria y el mundo, según Cirlot: «Umbral, tránsito, pero también parecen ligadas a la idea de casa, patria, mundo. En la antigua

¹ Arrougé, Jean-Claude, 2014, « L'armée du salut - Rencontre avec Abdellah Taïa », entretien sur *À voir à lire*. 6 mai 2014. URL : <https://www.avoir-alire.com/l-armee-du-salut-rencontre-avec-abdellah-taia>

² El autor define como menciones primarias aquellas que “ofrecen información sobre las cualidades del agua en relación con la cosmogonía del islam, su escatología, ritual u otros aspectos religiosos” (Ibid.).

Escandinavia los exiliados se llevaban las puertas de su casa; en algún caso las lanzaban al mar y abordaban en el lugar donde las puertas encallaban; así se fundó Reykjavik en 874» (Cirlot, 1992: 376).

Se trata del mundo cerrado de Abdellah, opuesto al de su hermano Slimane, mucho más abierto, como analizaremos a continuación. La puerta representa la familia, como acabamos de señalar, un concepto muy ligado a la tradición y cultura marroquí. En este sentido, se relaciona también con la comunicación, o su ausencia, figurando como metáfora del secreto y el aislamiento, cuestiones que se vincularían al significado que toma en la película. Como afirma Julien:

Accès au refuge, à la chaleur du foyer, la porte symbolise aussi la communication, le contact avec autrui et avec l'extérieur. Ouverte, elle attire car elle parle d'accueil, invite à la découverte, mais peut également signifier l'emprisonnement, l'isolement. Fermée, elle signifie le rejet, l'exclusion, le secret, mais aussi la protection contre les dangers et l'inconnu (Julien, 1989: 315).

La puerta también nos transmite, así, su mundo secreto: la admiración por su hermano, el miedo y respeto por su padre y la costumbre de la violencia diaria. El sonido se nos presenta como un elemento fundamental a la hora de comprender un extracto de una película, pero también ayuda a crear vínculos emocionales con el alumnado, incluso cuando el nivel de idioma no es muy alto. Nos encontramos frente al mundo de las sensaciones, muy marcado por el estado anímico y la subjetividad del espectador. Además de consistir en un fenómeno puramente físico, en el que la acústica provoca en nuestro oído la recepción de una serie de ondas de sonido, se trata de un elemento vinculado a la historia y la cultura. La música o la propia fonética de cada lengua influyen en la forma en la que percibimos los sonidos y los interpretamos. Se trata, pues, de un aspecto interpretable de infinitas maneras según el receptor y potencialmente generador de sensaciones y emociones en nuestro alumnado. Como ya hemos apuntado en este documento, las emociones son generadoras de motivación en el alumnado, ayudan a la memorización de conceptos y favorecen la práctica de la empatía.

La ausencia de sonido o una reducción significativa en los diálogos resulta igualmente interpretable. La falta de comunicación reina en la mayoría de las escenas de la película donde los personajes guardan silencio sobre lo que piensan, la vida comunitaria es una cuestión de apariencias y de la parte formal, superficial de la sociedad, en que el pensamiento se esconde detrás de las tareas cotidianas. Una vida de apariencias que pronto se revelará, cuando el padre expresa: «c'est samedi soir, on doit être joyeux, monte le son». Asistimos, pues, a una tensión continua que subyace de forma silenciosa, una calma aparente que mece un mundo de prohibiciones, de pudor, de hipocresía y opacidad.

A lo largo de la película observamos una ausencia casi total de diálogo, que enfatiza la imagen, los planos y todo lo no verbal. En lo referente a los planos, aunque encontramos planos generales, sobre todo en escenas que destacan por su componente cultural y ambiental, abundan los primeros planos, o incluso primerísimos planos o planos detalle, que nos hacen enfocarnos en la comunicación verbal y no verbal de los personajes, atendiendo más a su psicología y emociones que a las acciones que realizan. Lo expuesto anteriormente convierte este documento audiovisual en una obra en la que prima la interioridad. Taïa explica en su entrevista la inutilidad de las palabras para explicar la hipocresía de la sociedad marroquí frente a determinados temas, como el de la homosexualidad, que está muy presente en la película:

Eviter les clichés, montrer l'opacité qui imprègne tous les niveaux de la réalité quotidienne du Maroc et qui oblige les individus à se comporter en permanence d'une manière très ambiguë : voilà le vrai projet de ce film. Que l'on soit à l'intérieur de la famille, dans les rues, ou ailleurs, ce sentiment et cette politique de duplicité assez sophistiquée sont inévitables... Pour moi, les mots sont très souvent inutiles, il fallait donc que cette réalité complexe soit dans l'image, exprimée par les images. De même, je me suis éloigné de toute explication psychologisante. Tout est dans le sous-entendu, le non-dit (Taïa in Arrougé, 2014).

4. MARRUECOS Y SUIZA : UN EJEMPLO DE MULTICULTURALIDAD EN EL AULA

A lo largo de la película, somos testigos de un contraste entre la cultura tradicional marroquí y la que encuentra el personaje principal cuando llega a Suiza. La calidez de la familia y los valores de la unidad se desvanecen ante el individualismo presente en Ginebra: los coches, la lluvia y los transeúntes indiferentes presentan un mundo hostil y difícil, contrario al sueño de felicidad que imaginaba el protagonista cuando aún estaba en Marruecos. Se pueden analizar, en este sentido, ciertos elementos que enseñarán al alumnado, no solo habilidades comunicativas y lingüísticas, sino también aquellas que antes habíamos denominado “etnosocioculturales”.

La lengua francesa es considerada, en la película, como la llave de la libertad, para salir de una realidad oscura y amarga. El francés es la lengua ligada a la riqueza y la delicadeza, representada en la película por el personaje de Slimane. Aunque es muy admirado por su hermano, en un momento dado le reprocha: «Le Français est la langue des riches dans ce pays, il ne faut pas que tu le parles». De hecho, asistimos a una tensión constante entre la tradición de la lengua árabe, las raíces y la cultura familiar y la imagen de la “civilización europea”, vinculada al francés, como lengua de pueblos refinados y cultos.

Se pueden analizar otros elementos relativos a la cultura marroquí, como el concepto de familia y los roles de los diferentes miembros que la integran. Hombres y mujeres pertenecen a mundos diferentes, a veces opuestos (Guerrero, 2011), lo que justifica la aparición de la frase «Tu prends le parti de ta mère?», pronunciada por el padre como reproche hacia Abdellah. Este último se convierte, de hecho, en el vínculo entre los hombres y las mujeres, siempre rodeado de una cierta ambigüedad, como le reprochan sus hermanas: «Il pleure comme une fille». La madre, además, lo involucrará en las labores del hogar, lavandería y compras, lo que fortalecerá el rol intermediario del joven. Este hecho se hace evidente cuando su madre le pide que ponga un talismán debajo de la cama de Slimane. Su pertenencia a la familia está marcada por la frase «Slimane est à nous. Il doit rester à nous», lo que refuerza la enorme importancia de los lazos de sangre.

Por último, la magia, ligada al mundo femenino (Vidal Luengo, 2008), se encuentra muy presente en la película y puede admitir también un análisis por parte del alumnado³. La magia también está reflejada en la forma en que se presenta la habitación de Slimane, como un sótano secreto de un ser casi mitológico: el hermano aparece como el salvador, protector de la familia. Aquí es donde entra el talismán y, como acabamos de explicar, la magia siempre está unida a las mujeres. La camarera, según la familia, ha embrujado a Slimane para separarlo y habrá que “invocar un nuevo hechizo” (Taïa, 2014⁴), según explica la madre.

5. ALGUNOS EJEMPLOS DE EXPLOTACIÓN PEDAGÓGICA DE LA PELÍCULA DE ABDELLAH TAÏA

La explotación pedagógica de esta película ofrece posibilidades muy variadas, propondremos tres en las que se trabajan tanto la comprensión de documentos orales como la creación de documentos escritos o la producción oral. Se podrán realizar los tres tipos de actividades dependiendo del nivel de profundidad que queramos lograr en el análisis y de la competencia lingüístico- comunicativa que posea nuestro alumnado, en el caso de la actividad B.

A/ Responder, en un primer momento, al cuestionario de comprensión sobre la película⁵. Esta actividad puede suponer un primer acercamiento al documento audiovisual que facilitará el análisis y la reflexión. Se proponen una serie de preguntas acerca del guión, los personajes y la trama en sentido general que pueden desembocar a un análisis más crítico de las metáforas, que encontramos en el apartado B.

B/ Analizar ejemplos de silencio o lo tácito, mediante la creación de diálogos que no estaban presentes en la película. Podemos cortar la película en escenas y el alumnado se encargará de inventar una “voz en off”, una especie de pensamiento interior de los personajes, que reflejarán por escrito y, después, crearán en forma de locución, añadiendo el audio como sonido a modo de doblaje de la imagen.

Algunas de las escenas sobre las que se podrían realizar las actividades anteriormente citadas en referencia a los silencios son las siguientes:

- a) 7:20- 8:34: le père réfléchit entouré de fleurs.
- b) 15:35- 16: 40: le père est en train de réfléchir après avoir battu sa femme. Abdellah vient avec lui.
- c) 42:16-43:35. Abdellah est allongé sur son lit à l'hôtel, il prend le talisman et le met sous le matelas de son frère.
- d) 48:10-48:40. Abdellah se promène sur la plage avec son petit frère, il croise un inconnu. Imaginez ce que l'inconnu et Abdellah pensent à ce moment là.
- e) 59:35-1:00:12. Abdellah vient de faire un tour en barque avec son ami et le batelier. Qu'est-ce qu'Abdellah est en train de penser à ce moment là?

³ Ellos pueden encontrar los elementos de la película ligados a la magia, como el talismán, o el uso de la palabra “hechizado”. Podrían, también, ofreciéndoles una bibliografía concreta - Guerrero, O. F. (2011), Segarra, M. (1997) y Vidal Luengo, A.R. (2008) -exponer la relación entre mujer y magia en el mundo islámico, si su competencia lingüística se lo permite.

⁴ La frase aparece en el diálogo con la madre entre los minutos 53 y 55 de la película.

⁵ Presente en el apartado 10 de este documento, en la parte de anexos, la titulada : *Questionnaire de compréhension du film*.

C/ Escribe un ensayo de unas 1200 palabras cuyo tema verse sobre algunas citas de la película⁶. Debes incluir una introducción, un desarrollo y una conclusión, y en el desarrollo, vincular la frase a la temática a la que se refiere. Algunos ejemplos serían:

- 1. «C'est samedi soir, on doit être joyeux, monte le son », vie privée et vie sociale, hypocrisie et opacité.
- 2. «Tu prends le parti de ta mère?», hommes et femmes dans la tradition marocaine.

6. CONCLUSIONES

La película constituye una herramienta capaz de conjugar la parte comunicativa del lenguaje con el universo sociocultural de un país o cultura. Por ello se convierte en un soporte útil para vincular lo lingüístico con lo sociocultural, a la vez que conecta con las emociones de nuestro alumnado. La explotación pedagógica de los documentos audiovisuales, y más concretamente la de las películas, nos lleva a un interesante análisis que roza, además, muchos de los recursos estudiados en literatura. Un acercamiento a las metáforas utilizadas en la obra a través del uso del color, determinadas escenas que reflejan arquetipos presentes en el imaginario cultural, o incluso el análisis del contraste entre culturas que se observa en la película, nos pueden conducir a un aprendizaje competencial en numerosos aspectos. Además de la competencia lingüística que se trabaja de base, incidimos en la sociocultural, e incluso la inter e intrapersonal, con la práctica de la empatía.

Se han propuesto tres posibilidades de explotaciones pedagógicas que cubren destrezas de expresión escrita y oral y de comprensión oral, en niveles de profundidad analítica que comienzan en una comprensión de la trama para finalizar en un proceso argumentativo que refleja el choque cultural. De este modo, se parte de competencias puramente lingüísticas, para continuar con las etnosocioculturales, e incluso aquellas que implican lo intrapersonal y lo interpersonal. Enfocar la lengua y cultura extranjeras como una fuente global de conocimientos transversales y competencias nos ayudará a alejarnos del prejuicio del aprendizaje gramatical y de vocabulario, tan incompleto en una sociedad globalizada que requiere capacidades de cooperación y colaboración.

7. BIBLIOGRAFÍA

Blanchet, Philippe (1998). *Introduction à la complexité de l'enseignement du Français Langue Etrangère*. Leuven: Peeters Publishers.

Cirlot, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

Daniel, Jean-Pierre (2014). "L'art du récit cinématographique". *Cahiers pédagogiques*, N°512, 51-53.

Del Olmo, Claire (2014). *La Dimension émotionnelle véhiculée par le cinéma dans l'enseignement - apprentissage du Français langue étrangère: considérations sur la trilogie cognition-émotion-culture*. Toulouse: Université Toulouse le Mirail - Toulouse II.

Echeverri Jaramillo, Andrea (2011). "Cine y Color - Más allá de la realidad". *Revista La Tadeo*, n°76, 9-28.

Fernández Guerrero, Olaya (2011). "Las mujeres en el Islam: una aproximación". *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 35, 267-286.

Heller, Eva (2008). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gráficas 92.

Huber, Josef y Reynolds, Christopher (eds.) (2013). *Développer la compétence interculturelle par l'éducation*. Estrasburgo : Conseil de l'Europe. <https://rm.coe.int/developing-intercultural-enfr/16808ce258>.

Julien, Nadia (1989). *Dictionnaire des symboles de tous les temps et tous les pays*. París: Marabout/ Belgique: Allier.

Jullier, Laurent (2012). *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*. París: Flammarion.

Lakoff, George y Johnson, Mark (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Editorial Cátedra, Colección Teorema.

Macaire, Dominique (2012). "Le film en cours de langue : un support pluridimensionnel", en Mariella Causa, Martine Derivry-Plard, Brigitte Lutrand-Pezant & Jean-Paul Narcy-Combes (dir.), *Les Langues dans l'enseignement supérieur – Quels contenus pour les filières non linguistiques ?* Paris : Editions Riveneuve, p. 185-203.

⁶ Este tipo de actividad sería exclusivamente válida para niveles MCER a partir de B1, pues las destrezas comunicativas que se requieren son avanzadas.

Merlo, Jonathan (2016). “L'apprenant italien de FLE et le cinéma francophone : un parcours dans les représentations linguistiques entre épi- et méta- linguistique”, en Elisa Ghia, Giulia Marucci y Fiorella Distefano, *Dallo schermo alla didattica di lingue traduzione: otto lingue a confronto*. Siena: Università per Stranieri di Siena, Edizioni ETS, p. 61-88.

Moirand, Sophie (1982). *Enseigner à communiquer en langue étrangère*. Paris: Hachette.

Segarra, Marta (1997). *Mujeres magrebíes: la voz y la mirada en la literatura norteafricana*, Barcelona: Icaria Editorial.

Vidal Castro, Francisco (2010). “Inicio de la creación y origen de la vida: sobre la cosmogonía del agua en el islam”, *Cuadernos del CEMYR*, nº18, 167-185.

Vidal Luengo, Ana Ruth (2008). “Mujeres en la frontera entre el bien y el mal: brujas y hechiceras en la *sîra*”, en Lola Serrano-Niza y María Beatriz Hernández Pérez, *Mujeres y religiones. Tensiones y equilibrios de una relación histórica*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, p. 179-208.

Sitografía

Arrougé, Jean-Claude, “ L'armée du salut - Rencontre avec Abdellah Taïa”, entrevista en *À voir à lire*. 6 de mayo de 2014. URL : <https://www.avoir-alire.com/l-armee-du-salut-rencontre-avec-abdellah-taia> [Fecha de consulta: 04/09/2021].

Site du Centre national de la cinématographie et de l'image animée. URL : <http://www.cnc.fr/web/fr/ecole-et-cinema> [Fecha de consulta: 03/08/2021].

Filmografía

Taïa, Abdellah (2014), *L'Armée du Salut*, Rezo Films.

ANEXO 1 : Questionnaire de compréhension du film

- 1- Le thème général de ce film est :
- 2- Quel est le problème d'Abdellah ? Décrivez son attitude.
- 3- Quelles sont ses conséquences ?
- 4- Comment se comporte son entourage ?
 - *Son père :
 - *Sa mère :
 - *Son frère :
- 5.- Cochez la bonne réponse et justifiez avec vos propres mots :
Le sentiment d'Abdellah pour son père est le respect. VRAI FAUX
Justification :
- 6.- Commentez cette citation et donnez votre opinion :
« C'est samedi soir, on doit être joyeux, monte le son ».
« Tu prends le parti de ta mère ? » (Le père à Abdallah)

ANEXO 2 : Analyse : son et image comme métaphore

1. Quels sont, dans le film, les exemples de non-dit ? Pourquoi, à votre avis, le réalisateur a-t-il décidé de ne pas se concentrer sur les dialogues mais plutôt sur les images ?
2. Repérez des exemples de personnages qui se sentent seuls.
3. Analysez la métaphore de la porte dans le film.
4. L'eau comporte un sens métaphorique dans le film. Quelle est le symbolique des bains et douches ?
5. Quelles sont les gammes de couleurs présentes dans le film ? Est-ce que, à votre avis, l'utilisation des tonalités grises a une composante métaphorique ?

ANEXO 3 : Conclusions, partie socioculturelle.

1. Faites des recherches sur le titre, *L'Armée du Salut*. À quelle institution fait référence ce nom ? Quelle est la relation avec l'intrigue du film ?
2. Quelles sont les différences présentées dans le film sur la culture marocaine et l'européenne montrées sur la partie « Maroc » et « Suisse » respectivement ? Est-ce qu'elles ont des caractéristiques communes ?