



1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA ESCRITURA DEL DESIERTO EN *L'ENFANT*
DE SABLE DE TAHAR BEN JELLOUN

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
FRANCESAS

PRESENTA:

MARÍA CONCEPCIÓN MELINA BALCÁZAR MORENO





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis abuelos Francisca y Lucio, María Concepción y Eduardo

Agradecimientos

Para realizar este trabajo recibí la valiosa ayuda de Esther Cohen, mi asesora, gracias a quien conocí una manera diferente de escribir y de pensar. Agradezco a mis sinodales Haydée Silva, Laura López, Marie Paule Simon y Ernesto Priego, por su lectura atenta y apoyo.

Quiero agradecer también a mis padres, a mi hermano, a mi tía y a mis abuelos, sin quienes no hubiera podido llevar a cabo este trabajo. Me gustaría agradecer igualmente a mi pareja, Miguel Ángel Leal y a mis amigos, Ingrid Ramírez, Hugo Alejándrez y Diana Mérida por haber estado siempre conmigo.

Introducción

*Ton pays émigre partout, comme la langue.
Le pays émigre et transporte ses frontières.*

Paul Celan

Hablar de literaturas magrebies implica abordar la diversidad de lenguas, de formas, tradicionales, modernas y contemporáneas, la relación entre oralidad y escritura. Hablar de literaturas magrebies francófonas implica hablar de la lengua materna y de la imposición del francés, ya que estas literaturas nacieron en un contexto colonial de dominación. La colonización en Argelia (1830-1962) y los protectorados en Marruecos (1912-1956) y en Túnez (1881-1956) produjeron heridas, mutilaciones y una sensación de despojo. Los escritores no tuvieron otra opción más que asumir y dejar atrás la anomalía del uso del francés, transformando en el lugar de la creatividad lo que en un principio era un factor de bloqueo y sometimiento.

Las literaturas magrebies francófonas plantean numerosos problemas respecto a la lengua, a la apelación misma de francofonía,¹ a las literaturas nacionales² pero, sobre todo, con respecto a la escritura misma. Como señala Tahar Ben Jelloun, en el solo hecho de

¹ En el presente trabajo, se prefiere el empleo del sustantivo "francofonía", así como del adjetivo "francófono", en lugar de denominaciones como "de lengua francesa" o "de expresión francesa", debido a que estas últimas son formas eufemísticas, que en muchas ocasiones se usan para evitar las connotaciones problemáticas del término "francofonía" y de sus derivados. Por ello, "francofonía" conserva aquí tanto su sentido etimológico, "que habla en francés" (por extensión "que escribe en francés"), como las connotaciones políticas, jurídicas, económicas y sociales, que de alguna forma, quizá espectralmente, están en juego en las literaturas francófonas.

² La noción de "literatura nacional" ha sido muy cuestionada debido a que presupone el uso de una lengua nacional que funcione como eje para la formación de la identidad, sin embargo, dicha noción ignora la realidad lingüística de los países que conforman la región del Maghreb y establece fronteras arbitrarias, pues nación y lengua no coinciden necesariamente.

escribir, ya sea en árabe o en francés, reside el problema real de las literaturas magrebies, puesto que en un pueblo en gran parte analfabeta, escribir resulta una alienación.³

A pesar de la relación conflictiva que sostiene con la oralidad, la escritura significa una toma de posición determinante, ya que, en el contexto francófono, escribir es tomar la palabra, testimoniar. A este respecto, la noción de escritura desarrollada por Barthes permite extender el espectro de lo literario: "*l'écriture est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie de son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'histoire.*"⁴ De esta forma, la escritura francófona busca establecer un vínculo con la sociedad, con lo humano.

En *L'Enfant de sable* (1985) de Tahar Ben Jelloun, la escritura retoma las formas de la tradición oral marroquí, que funcionan en la novela como un desestabilizador de la escritura y, de esta forma, de la memoria misma.

La posición literaria y política del grupo de la revista *Souffles*, al que Ben Jelloun se unió a finales de los años 60, predomina en *L'Enfant de sable*, en donde el anticonformismo, lo revolucionario y la innovación formal, mediante lo que Mohammed Khaïr-Eddine llamó una "guerrilla lingüística", influyen en la elección de la historia y en la configuración del relato.

Sin embargo, es la experiencia de la tradición y de la francofonía lo que se encuentra al origen de la novela. Abdellatif Laâbi, fundador de *Souffles*, señalaba que uno de los fundamentos de la joven literatura marroquí era "lo vivido generador" (*le vécu*

³ Tahar Ben Jelloun *apud* Jean Déjeux, *Maghreb. Littératures de langue française*, p. 188.

⁴ Roland Barthes, "Qu'est-ce que l'écriture?", p. 14.

générateur). La importancia de lo vivido, de la experiencia radica en que impide que la escritura sea arbitraria, es decir, motivada únicamente por una cuestión estética, ya que surge de una fuerte necesidad de expresión. Si bien, en el caso de Ben Jelloun, lo vivido es al principio de su producción literaria autobiográfico, en su producción narrativa posterior, la experiencia que genera al texto es la del otro, la de aquel que no puede tomar la palabra. En *L'Enfant de sable*, llevar en sí mismo la voz del otro aparece entonces como una exigencia ética y como un acto político.

La toma de palabra involucra, por su inserción en el contexto francófono, a la colectividad marroquí, en primera instancia, ya que la escritura es una afirmación frente al espectro del colonizador y frente a los mecanismos de poder, internos y externos, que tienden a anular la presencia. Pese a que lo vivido generador provenga, de acuerdo con Laâbi, del surgimiento de una literatura joven, el retomar la experiencia, ya sea la propia o la del otro, está relacionado también con la tradición oral, sobre todo con el arte del cuentacuentos.

En esta novela, la tradición y la modernidad interactúan aunque no de manera armoniosa, debido a que trazan en el texto caminos opuestos. Como es sabido, gran parte de la literatura marroquí francófona emprende el regreso a los orígenes,⁵ al periodo anterior al protectorado que se concibe como un paraíso perdido. En *L'Enfant de sable*, se encuentra en cierta medida esta preocupación, que se manifiesta mediante la inclusión del cuentacuentos y de la narración tradicional.

Sin embargo, este movimiento hacia las raíces se presenta acompañado a lo largo de todo el relato de un movimiento de "desterritorialización", es decir, de un distanciamiento

⁵ Vid. Tahar Ben Jelloun, *Harrouda* (1973); Abdelkebir Khatibi, *Amour bilingue* (1983); Edmond Amran El Malch, *Retour d'Abou El Haki* (1990); Nina Bouraoui, *L'Age blessé* (1998).

voluntario e irreductible de los orígenes. Ahora bien, estos movimientos opuestos, ¿hacia dónde llevan el texto? ¿Hacia el sinsentido y la locura, como gran parte de la crítica sobre esta novela se empeña en señalar? O bien, ¿hacia el vacío?, ¿hacia la errancia sin fin en el desierto, vivida como una fatalidad histórica?

Habría que preguntarse más bien de qué manera esta interacción funciona en la novela y cuáles son las repercusiones que tiene dentro de la literatura marroquí francófona. El presente trabajo se propone seguir estos dos movimientos que esbozan en la novela de Ben Jelloun una propuesta de escritura y de lectura, que va más allá de ese llamado nuevo compromiso, que está ligado a ideologías establecidas y a una búsqueda imposible de la identidad perdida.

En principio, se estudiará la relación entre oralidad y escritura que confronta dos formas generalmente vistas como opuestas, la narración tradicional y la novela.⁶ Posteriormente, se analizará el papel que desempeña el cuentacuentos en la novela, así como su relación con la historia que narra y las implicaciones éticas que ésta conlleva. Finalmente, se abordará la metáfora del desierto y su relación con la experiencia de la francofonía y así con la identidad, metáfora que sienta las bases de una nueva forma de escritura. De igual manera, se tratarán las relaciones de poder entre las lenguas, entre los hombres y las mujeres, relaciones que intervienen en la configuración del relato.

En este análisis, se tomaron como punto de partida principalmente los trabajos de Walter Benjamin sobre la narración tradicional, de Deleuze y Guattari sobre la literatura

⁶ Sin embargo, es necesario precisar que en la región del Maghreb, así como en el llamado mundo árabe, la oralidad ha coexistido con la escritura desde largo tiempo atrás. Tal vez, *Las mil noches y una noche* ejemplifiquen esta coexistencia: el núcleo del corpus fue originalmente oral y siglos después transcrito, pero en la producción posterior la oralidad y la escritura participaban en la formación de las historias. Sin embargo, se encuentran también en el corpus historias que no tienen un sustrato oral.

menor y el devenir, y de Gérard Genette sobre el espacio y la metáfora. La reunión de autores tan diferentes entre si está motivada por la naturaleza misma de la novela, ya que se trata de una forma que se construye como una reflexión sobre la memoria, la toma de palabra, la identidad, la francofonía.

Capítulo 1

Narración y escritura: “las raíces no perdonan”⁷

En la mayoría de lo consultado para este trabajo sobre *L'Enfant de sable*, se pone énfasis en dos de sus aspectos: el carácter “escandaloso” de la historia (carácter que hasta cierto punto cultiva la novela) y el carácter “auténtico” de la misma. El énfasis que se ha puesto en estos aspectos ha dado lugar a numerosas lecturas que abordan al personaje no como un efecto de sentido, sino como a una persona, lo cual ha servido para hacer una crítica que se centra en el trato a las mujeres en el Islam, dejando de lado los problemas planteados por la novela y, en ocasiones, la novela misma. Sin embargo, el hecho de que la historia sea verídica no debe ignorarse puesto que tiene repercusiones en la estructura de la novela. En este sentido, los estudios de Walter Benjamin sobre la narración permiten analizar el papel que desempeña la historia desde una perspectiva diferente.

Desde sus primeras páginas, *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun se presenta al lector como un enigma. Una historia incompleta llega hasta nosotros gracias a la voz silenciosa de varios narradores, que asumen la difícil tarea de completarla. La novela se basa en un hecho verídico: un rico comerciante que no ha tenido “más” que siete hijas y que vive humillado por ello, desafía el destino y decide que su próximo hijo será un hombre. Pero, perseguido

⁷ Estas palabras fueron tomadas del texto de Tahar Ben Jelloun “Les racines” (1999), publicado en un número del *Magazine Littéraire* dedicado a los escritores marroquíes.

por la fatalidad, su mujer da a luz a otra niña. Firme en su decisión, la cría como se hace con un niño en la tradición islámica y la convierte en su ansiado heredero.

Ben Jelloun tomó la historia de la nota roja y la incorporó a su novela eliminando gran parte del sensacionalismo que llevaba consigo. La parte de sensacionalismo que conserva permite crear ese asombro en los oyentes y lectores, que asegurará a la historia un lugar en su memoria. Este asombro es redoblado por la curiosidad de conocer lo que "realmente" pasó, ya que las explicaciones y el análisis psicológico que comportaba la noticia fueron suprimidos. Así, lo que era en un principio información, destinada al olvido por su naturaleza misma, adquiere en la novela una forma que hace posible su transmisión, en primera instancia, dentro de la ficción.

Esta historia posee una "amplitud de vibración" de la cual carece la información que, como señala Benjamin, "cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva."⁸ De esta forma, la historia de Ahmed, el núcleo duro a partir del cual se construye la novela, escapa a lo efímero del hecho del que proviene, mediante una forma que se caracteriza por su "continente concisión", es decir, una forma que lleva siempre un enigma en sí, al no establecer entre los acontecimientos de la historia relaciones de causa-efecto, que mantendrá el interés en ella y la protegerá del olvido: "*Compagnons! La scène est en papier! L'histoire que je vous conte est un vieux papier d'emballage. Il suffirait d'une allumette, une torche, pour tout renvoyer au néant, à la veille de notre première rencontre. Le même feu brûlerait les portes et les jours. Seul notre personnage serait sauf! Lui seul saurait trouver dans le tas de cendres un abri, un refuge et la suite de notre histoire.*"⁹

⁸ Walter Benjamin, "El narrador", p. 117.

⁹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, p. 126.

Este fragmento es interesante porque pone de manifiesto la problemática existente en la relación entre oralidad y escritura. Si el personaje sobrevive a la destrucción del texto no es porque tenga un referente real, sino porque gracias a la narración adquiere un lugar en la memoria de quien ha escuchado su historia. En la conservación de la historia interviene el carácter inquietante del hecho que se retoma en la novela, ya que lleva al oyente o lector a elaborar una serie de especulaciones y continuaciones de la historia.

La historia es transmitida por la narración, la cual no habría que entender aquí sólo como la enunciación de la que se ocupa la narratología, sino como ese arte desfalleciente del que habla Walter Benjamin en su ensayo sobre "El narrador". Si bien es cierto que, como lo indica Gérard Genette, la especificidad única de lo narrativo reside en el modo y no en su contenido,¹⁰ en el caso del *Enfant de sable*, este contenido constituye también la especificidad de la narración.

En esta novela, se presenta ese gusto por narrar historias que intenta continuar con la labor de los cuentacuentos tradicionales. En su búsqueda de nuevas formas de expresión, Ben Jelloun recurre en gran medida a la tradición oral: "*Je voulais être en rupture avec la narration traditionnelle. On était traversé par beaucoup de courants, et j'essayais d'être dans une nouvelle tradition qui venait d'ailleurs, qui venait du Maghreb, mais qui ne voulait pas non plus être un roman folklorique ou exotique. En même temps, je voulais emprunter certaines méthodes aux tendances nouvelles de l'écriture européenne.*"¹¹

El hecho de que las formas de la tradición irrumpen en el texto al mismo tiempo que las nuevas técnicas narrativas es emblemático de la relación paradójica en que interactúan

¹⁰ Vid. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 12.

¹¹ Tahar Ben Jelloun, "Deux cultures, une littérature", *Magazine littéraire*, p. 108.

lo tradicional y lo moderno, pues la narración que proviene de la tradición oral marroquí funciona como elemento desestabilizador del relato.

El interés de Ben Jelloun en retomar una noticia de la nota roja radica en la experiencia que puede extraerse de una historia vivida. Como señala Benjamin, la narración se funda sobre "la facultad de intercambiar experiencias", es decir, sobre la inmersión de lo narrado en la vida del comunicante, que permite recuperar la experiencia contenida en la historia, en lugar de limitarse a la sola transmisión del acontecimiento. La narración se construye entonces con "una materia viva", que por haber sido vivida asegurará su supervivencia: el narrador "toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la toma, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia."¹²

Una verdadera narración, incluso si es escrita, proviene del contar de los numerosos narradores anónimos que la han formado y que así la han llevado hacia otros horizontes. En *L'Enfant de sable*, el narrador heterodiegético¹³ que comienza el relato cede la palabra al personaje del cuentacuentos -Si Abdel Malek- quien pone énfasis en la compenetración existente entre él y la historia de Ahmed, sin la cual su narración no sería posible: "*Moi, je ne raconte pas des histoires pour passer le temps. Ce sont les histoires qui viennent à moi, m'habitent et me transforment. J'ai besoin de les sortir de mon corps pour libérer des cases trop chargées et recevoir des nouvelles histoires. J'ai besoin de vous. Je vous associe à mon entreprise.*"¹⁴

¹² Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 115.

¹³ De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, el narrador heterodiegético se define por su "no participación en el mundo narrado," por su ausencia. El narrador heterodiegético, a diferencia del homodiegético, sólo tiene una "función vocal", es decir, es el vehículo de las voces de los personajes. *Íbid.* Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 141-143.

¹⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, p. 16.

El personaje-narrador del cuentacuentos funciona aquí como el doble metafórico del escritor quien, en una puesta en abismo constante, indica al lector su proyecto: sumergir la historia del otro en nosotros mismos, y transmitirla, impregnada de nosotros, a los demás para que la cadena continúe. En esto consiste la tarea del narrador.

Esta empresa está también motivada por la situación en que se encuentra el escritor francófono con respecto a su lugar de origen. Los elementos tradicionales desempeñan un papel importante en las literaturas negroafricanas y árabes francófonas debido en gran parte a "la vocación monumental" que se asigna a la literatura y que la lleva a conservar y difundir el patrimonio de la tradición.¹⁵ Ben Jelloun es consciente de esto y pone en el centro de su proyecto narrativo una figura emblemática de dicha tradición, la del cuentacuentos, integrándola así al gran archivo de la literatura. Ahora bien, en la novela se plantea otra posibilidad de conservación de las formas tradicionales, que da mayor amplitud a esta empresa.

En el capítulo 14, tras haber sido reemplazado por la modernidad de una fuente musical de donde surgen los chorros de agua bajo la impulsión de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven,¹⁶ el cuentacuentos desaparece y tres integrantes de su público retoman el hilo de la historia. Uno de ellos relata la muerte del cuentacuentos, la cual es ejemplar de la suerte que amenaza a la narración tradicional: "*Le conteur est mort de tristesse. On a trouvé son corps près d'une source d'eau tarie.*"¹⁷ Así como la fuente de agua que se ha secado, el flujo vital de la palabra deja de correr abruptamente.

Sin embargo, dentro del universo diegético, el relato plantea la posibilidad de continuar la historia aun a pesar de la muerte del narrador, ya que la palabra se conserva en

¹⁵ *Ibid.*, Dominique Combe, *Poétiques francophones*, p. 47.

¹⁶ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, p. 135.

¹⁷ *Ibid.*, p. 136.

germen en una parte de su audiencia. Este pasaje puede verse como la construcción de la recepción ideal del texto, en donde la historia no sólo es archivada, sino que perdura en la memoria de quien la lee, a condición de que sea incorporada a su propia experiencia. De esta forma, una verdadera narración lleva en sí su continuación incluso más allá del soporte material de lo escrito. Es así como los personajes plantean la posibilidad de abandonar la escritura: "*notre histoire piétine. Sommes-nous capables de l'inventer? Pourrions-nous nous passer du livre?*"¹⁸ Dejar de lado la escritura implica negarle la tutela de la memoria, que ya no residiría en ella, sino en el cuerpo de quien cuenta.

Paradójicamente, esta narración que sobrevive a lo escrito aparece dentro de uno de los factores que, de acuerdo con Walter Benjamin, ha provocado su desaparición: la novela, que a diferencia de la narración, se caracteriza por su "dependencia esencial del libro".¹⁹ Al no pertenecer a la tradición oral y al no integrarse a ella, la novela se separa de la palabra - su lugar de origen - y por lo tanto ya no es susceptible de ser transmitida, sino sólo de ser reproducida. Así, la soledad se convierte en el marco tanto de su creación como de su recepción.

En *L'Enfant de sable*, Ahmed encarna otro doble metafórico del autor y la situación en que escribe repercute de igual forma en la configuración del relato. Escribe apartado del mundo y de los otros en un cuarto situado en lo alto de la casa de sus padres, a donde se retira para consignar en un gran cuaderno su diario íntimo y un relato del cual sólo él tenía las llaves.²⁰ Tanto el diario como el relato fueron concebidos en este aislamiento, lo que a su vez determina en gran medida la recepción de la historia.

¹⁸ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, p. 42.

¹⁹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 115.

²⁰ Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 9.

La soledad de la lectura permite la apropiación devastadora de la materia con que está hecha la novela, "una materia seca", vaciada de toda experiencia y de la que no queda nada al haber sido consumida totalmente por el lector quien busca "calentar su vida helada al fuego de una muerte de la que lee."²¹ La novela está consagrada a un héroe y a una odisea y por esto mismo gira en torno a lo que Benjamin llama el "sentido de la vida", que sólo se concreta con la muerte del personaje o, en su defecto, con el final de la historia.

No obstante, este sentido de la vida, que pugna por realizarse y que parece concretarse cada vez que desaparece el personaje o el cuentacuentos, no puede concretarse dada la naturaleza misma de la historia: "*Mais je vois dans vos yeux l'inquiétude. Vous ne savez pas où je vous emmène. N'ayez crainte, moi non plus je ne le sais pas. Et cette curiosité non satisfaite que je lis sur vos visages, sera-t-elle apaisée un jour? Vous avez choisi de m'écouter, alors suivez-moi jusqu'au bout... le bout de quoi? Les rues circulaires n'ont pas de bout.*"²²

Al provenir de la narración, la historia de Ahmed hace de la novela una calle circular, en donde el fin queda siempre postergado. Así, el final abierto de la novela impide que se alcance el sentido de la vida, latente en el lector desde el inicio del relato. Un final en donde el personaje no muere y la historia no termina, pues el cuentacuentos plantea la posibilidad de que quien escuche o lea la narración la continúe. Pese a que la historia escrita de Ahmed haya sido borrada por la luna y sólo haya quedado el libro donde estaba consignada, se abre al mismo tiempo la posibilidad de volver a escribirla y, tal vez, de volver a contarla.

²¹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 127.

²² Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 21.

De esta forma, la estabilidad de lo escrito es cuestionada mediante la inserción del cuentacuentos, quien sólo deja al lector de la novela la arena de la historia, un material inestable que contiene un número infinito de construcciones potenciales.

En *L'Enfant de sable* se confrontan dos maneras de abordar una historia, la del cuentacuentos y la del lector de novelas. Si la historia de Ahmed no termina, se debe en gran medida a la figura del cuentacuentos quien, a diferencia del lector de novelas, "permite que las suaves llamas de la narración consuman por completo la mecha de su vida."²³ El cuentacuentos es en efecto aquel que en lugar de devorar la narración, de adueñársela por completo, es consumido e integrado "a la preciosa obra de una larga cadena de causas semejantes entre sí".²⁴ Consumida lentamente por la narración, su vida no desaparece sino que se incorpora a ella y se prolonga en el tiempo, así como él, sin dejar de ser él mismo, acogió en sí la voz de los narradores que lo antecedieron.

Como se lee en las primeras páginas de la novela, el cuentacuentos pone énfasis en el proceso que tuvo que pasar para acceder realmente al diario de Ahmed, que él llama el "libro del secreto":

*Ce livre, je l'ai lu, je l'ai déchiffré pour de tels esprits. Vous ne pouvez y accéder sans traverser mes nuits et mon corps. Je suis ce livre. Je suis devenu le livre du secret; j'ai payé de ma vie pour le lire. Arrivé au bout, après des mois d'insomnie, j'ai senti le livre s'incarner en moi, car tel est mon destin.*²⁵

Estas palabras, que podrían ser consideradas como sólo una de las fórmulas empleadas en la tradición oral para captar la atención del público, adquieren un significado

²³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 134.

²⁴ Paul Valéry *apud* Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 120.

²⁵ Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, pp. 12-13.

diferente al interior de la novela. Encarnar es en este contexto incorporar la historia del otro en la vida propia, para así volver a darle vida.

Pero ¿cómo entender esta “vida” que se conserva en la narración? Se puede hablar de vida en la narración si se considera la materia de que está hecha como una “materia viva”, que es tal porque procede de la experiencia de alguien y porque retoma las experiencias de quienes relatan. No obstante, en la novela, se plantea otra posibilidad de vida, la de la narración misma.

El cuentacuentos habla continuamente de lo que para él, y de esta forma para toda una tradición, es una historia proveniente de la narración:

*Les histoires qu'on raconte sont comme des lieux. Elles sont habitées par ceux à qui elles ont appartenu dans les temps lointains, pas forcément ce qu'on appelle des esprits. Une histoire, c'est comme une maison, une vieille maison, avec des niveaux, des étages, des chambres, des couloirs, des portes et fenêtres, des greniers, des caves ou des grottes, des espaces inutiles. Les murs en sont la mémoire. Grattez un peu une pierre, tendez l'oreille et vous entendrez bien des choses!*²⁶

Con esta espacialización del tiempo, los diferentes momentos de la narración de una historia se conciben como estratos, como niveles de una casa. Esta inscripción en el tiempo natural, y no en el cronológico, da vida a la narración, vida que representa aquí la posibilidad de su supervivencia.

En su ensayo “La tarea del traductor”, Benjamin insiste en no limitar la noción de vida a lo meramente natural, sino que habría que extenderla a otros ámbitos:

Con objetividad nada metafórica hay que concebir la idea de la vida y de la prolongación de la vida de las obras de arte. [...] Antes bien, el concepto de vida no se considerará debidamente sino cuando se atribuya vida a todo

²⁶ Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 206.

aquello de lo que hay historia, y que no es sólo su escenario. Pues al fin y al cabo, el ámbito de la vida ha de determinarse partiendo de la historia, no de la naturaleza: y peor podría determinarse partiendo de una naturaleza tan inestable como el sentimiento o el alma.²⁷

La vida de la narración se da entonces por su inscripción en lo histórico, que en este contexto no se refiere a una explicación demostrable, causal, sino al curso del mundo.

La relación que se establece entre la narración y la vida no deja de tener repercusiones en la manera de pensar la escritura. En *J. Enfant de sable*, la importancia que se da al cuerpo humano difiere de la que le concede gran parte de la narrativa contemporánea, que ve en el cuerpo un objeto predominantemente erótico.

No obstante, en esta novela no se aborda el cuerpo sólo como un elemento de erotismo o de ambigüedad sexual, sino que se le considera sobre todo por el nexo que sostiene con la voz y la palabra. Como señala Paul Zumthor: "*Un corps est là, qui parle: représenté par la voix qui émane de lui, partie la plus souple de ce corps, et la moins limitée puisqu'elle dépasse de sa dimension acoustique, très variable et permettant tous les jeux.*"²⁸ Todos los personajes son conscientes de este poder de la voz y por ello buscan en lo escrito sus resonancias, tal es el caso de Ahmed, quien al leer las cartas de su amigo anónimo busca encontrar su voz.

El cuentacuentos hace surgir en su cuerpo la voz del manuscrito, se llena de sus vibraciones y la transmite a su público. De ahí el énfasis que pone en su relación física con el diario. Así, al final de la novela, la mujer que le confía la historia de Ahmed le habla en

²⁷ Walter Benjamin, "La tarea del traductor", p. 337.

²⁸ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 14.

estos términos: “*A présent cette histoire est en vous. Elle va occuper vos jours et vos nuits. Elle creusera son lit dans votre corps et votre esprit.*”²⁹ La historia proviene del cuerpo del protagonista y pasa al cuerpo del cuentacuentos gracias a esa persistencia de la voz en lo escrito.

En la novela, se busca la voz, y de esta forma el cuerpo, que subyace bajo la escritura y lo impreso. Como señala Walter Ong en su libro *Oralidad y escritura*: “en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía les es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados.”³⁰ En lugar de separar lo oral de lo escrito, *L'Enfant de sable* intenta explicitar la relación que existe entre éstos.

Gracias a la recuperación de lo oral, la palabra impresa deja de ser un objeto para ser palabra viva, acontecimiento, es decir, único e irrepetible, y recuperar así lo humano que subyace en ella. De esta forma, por la incorporación de la narración en la novela, el cuerpo vuelve a ser el lugar de donde surge no sólo la palabra oral sino también la escrita. Por otra parte, el cuerpo del cuentacuentos se presenta entonces con todos los rasgos que lo caracterizan -su voz, sus gestos, sus movimientos-, los cuales dan otra dimensión a la novela al combinarse, mediante el artificio, con las técnicas narrativas del novelista.

La importancia que se atribuye al cuerpo a lo largo de la novela nos lleva a considerar las palabras de Valéry que, en un contexto muy diferente, hacen referencia a “esa vieja coordinación de alma, ojo y mano”, que Benjamin identifica como el rasgo principal del

²⁹ Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 208.

³⁰ Walter Ong, *op. cit.*, p. 17.

narrador.³¹ Esta coordinación es la del artesano de la palabra, quien ocupa un lugar importante entre los oficios de las sociedades de tradición oral, como lo es la marroquí, de la cual proviene Ben Jelloun.

Al cuentacuentos se le compara con el alfarero quien deja sus huellas en la vasija que moldea pero en el caso del cuentacuentos las huellas que deja en la narración se superponen a las de los narradores que lo antecedieron. Así, en *L'Enfant de sable*, cada narrador personaje deja algo de sí en la historia de Ahmed, al mismo tiempo que recupera y conserva lo relatado por el propio protagonista y por el cuentacuentos:

*Salem, Amar et Fatouma (...) tous trois âgés et désœuvrés (...) Ils étaient les plus fidèles au conteur. Ils ont eu du mal à accepter la brutalité avec laquelle tout fut interrompu. Salem, un Noir, fils d'un esclave ramené du Sénégal par un riche négociant au début du siècle, proposa aux deux autres de poursuivre l'histoire.*³²

Cada uno de estos personajes retoma la historia de Ahmed de acuerdo con su personalidad, por lo que el relato toma direcciones insospechadas: Salem elabora una narración disparatada y pomográfica; Amar, una narración intelectual con implicaciones políticas; Fatouma, una narración mística contada de tal forma que parece ser la de su propia vida. Se produce entonces una lucha entre las perspectivas que orientan el relato hacia direcciones tan diversas como contradictorias. Esta lucha evidencia la diseminación del texto que une, en una sola técnica narrativa, la tradición y la modernidad.

Aun cuando que cada uno moldea la narración según su manera de ser, ésta no deja de ser lo suficientemente impersonal para que cualquiera pueda interesarse en ella y, al mismo tiempo, aportar lo más propio de sí. No obstante, no habría que entender lo "impersonal" como preexistente y fijo, sino como "colectivo", aun cuando se trate de una

³¹ *Ibid.* Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 133.

³² Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 136.

creación en conjunto artificial, ya que es finalmente el autor solo quien desarrolla los puntos de vista que aparecen en la novela.

Es así como Amar, uno de los narradores delegados, plantea la siguiente pregunta a los otros personajes narradores: "*Mais je pose la question: en quoi cette histoire inachevée a pu nous intéresser à ce point, nous autres, désœuvrés ou désabusés?*"³³ Pese a que no se da una respuesta explícita en la novela, ya que esta pregunta se dirige más bien al lector, lo que plantea este personaje pone en evidencia la manera en que interactúan lo individual y lo colectivo en la narración. Así como nadie se adueña de la narración, nadie permanece indiferente ante ella pues lo que refiere siempre puede concernir a quien la escucha.

Este sentirse involucrado pone de manifiesto la relación que tanto el cuentacuentos como aquellos que toman su lugar sostienen con su material, la vida de Ahmed. Como Benjamin señala al abordar la obra de Lesskow, la tarea de todo verdadero narrador consiste "en elaborar las materias primas de la experiencia, la propia y la ajena, de forma sólida, útil y única",³⁴ tal y como lo hacen Si Abdel Malek y los personajes narradores. Sin embargo, la inclusión de estas tres características tiene repercusiones en la construcción de la novela misma.

Si bien es cierto que *L'Enfant de sable* pierde la unicidad que la narración tradicional le otorga ya que, por tratarse de una novela, su reproducción es inevitable, podría conservar la unicidad de la palabra oral mediante la lectura. Aunque esta lectura no sería la que habitualmente se hace de una novela, es decir, una lectura que necesita de un final y que

³³ Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 160.

³⁴ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 134.

“consume” la historia, tendría que ser cercana a la que realiza el cuentacuentos: una lectura performativa y corporal.

Si el cuentacuentos da una forma transmisible a la experiencia del protagonista se debe en gran parte a que retoma el contar de los narradores que lo precedieron. De esta manera, al incorporarla a esa “cadena de causas semejantes entre sí”, lleva la narración a sus raíces, que se encuentran, como lo indica Benjamin, en los “sectores artesanos”.³⁵

En efecto, la parte más importante de la tarea del narrador es la relación artesanal que sostiene con su material, la experiencia del otro, y mediante la cual da una utilidad a la narración. Así, lo artesanal permite, tanto a la narración como a la novela, establecer un vínculo con la vida cotidiana de quien escucha o de quien lee, e incluso encontrar una aplicación. La lectura que se propone en *L'Enfant de sable* permitiría al lector de novelas salir de su soledad para poder vincularse plenamente con el otro y, en cierta medida, también consigo mismo.

³⁵ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 127.

Capítulo 2

La “orientación hacia lo práctico”: ¿para qué se cuenta una historia?

*Marque d'un signet rouge la première page du livre
car la blessure est inscrite à son commencement.*

Edmond Jabès

La “orientación hacia lo práctico”³⁶ es, de acuerdo con Benjamin, lo que caracteriza a la narración tradicional, ya que impide que la narración sea arbitraria o gratuita. Las historias no se cuentan sólo por el placer de hacerlo debido a que, aun cuando aparentemente no tengan relación con lo que ocurre, surgen en realidad de una necesidad de consejo.³⁷ Sin embargo, la narración sólo encuentra una utilidad en la vida de quien escucha o lee, mientras éste no olvide la materialidad de la voz o de la escritura que la construye. Si por el contrario se considera a la palabra únicamente como un medio, en lugar de considerarla como un “estar-en-la-lengua”, lo útil se vuelve utilitario.

En *L'Enfant de sable*, el relato sigue esta orientación hacia lo práctico, que retoma la experiencia del otro para extraer de ella la sabiduría que se entreteje en ella. Sin embargo, este saber no se enuncia de una forma clara, sino que se presenta como un contenido por descifrar.

En un pasaje clave de la novela, el cuentacuentos hace explícita a su audiencia la manera en que habrá de escucharse la historia de Ahmed: “*Soyez patients; creusez le tunnel de la*

³⁶ Walter Benjamin, “El narrador”, p. 114.

³⁷ *Vid.* Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, p. 16.

question et sachez attendre [...] le livre a sept portes percées dans une muraille [...] Je vous donnerai au fur et à mesure les clés pour ouvrir ces portes. En vérité les clés, vous les possédez mais vous ne le savez pas, et, même si vous le savez, vous ne sauriez pas les tourner."³⁸ Poseer las "llaves" para tener acceso al relato hace de quien escucha o lee el depositario de la palabra, es decir, narrador en potencia de la historia que escucha. Por otra parte, al subrayar que no se puede prescindir de la guía del narrador, se afirma que no se puede relegar la voz que narra, es decir, la presencia del otro.

Ahora bien, cabría preguntarse a propósito de esta cita para qué se reúne la gente a escuchar la historia de alguien más. El interés del público del cuentacuentos reside en que éste tiene consejos para ellos. El "consejo es sabiduría entretendida en los materiales de la vida vivida",³⁹ y por sabiduría habría que entender aquí no sólo conocimiento, sino una conducta que, surgida de ese conocimiento, se revela en la práctica.

No obstante, la experiencia que retoma el cuentacuentos en su narración no proviene de alguien que al escribirla busque pedir o dar consejo, como sucedería en un contexto tradicional. Por el contrario, Ahmed, el protagonista, escribe, recluso en una habitación elevada, su diario íntimo, que es desviado de su propósito original al ser leído en la plaza pública. La sabiduría que emana de la historia de Ahmed es entonces indirecta, así como los consejos que los narradores delegados dan a partir de ella, debido a que el personaje es incapaz de narrar su historia, y sólo aislado puede contarla.

La unión paradójica de lo público y de lo privado, así como de lo colectivo y de lo individual, pone de manifiesto la relación problemática entre la tradición y la modernidad, en lo que concierne al vínculo establecido con el otro. La incapacidad de poder contar su

³⁸ Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 13.

³⁹ Walter Benjamin, "El narrador", pp. 114-115.

propia historia es una manifestación de esa “menguante comunicabilidad de la experiencia”, que de acuerdo con Benjamin coincide en el tiempo con el apogeo de la novela. Aunque dentro de *L'Enfant de sable* se intenta vencer dicha incomunicabilidad, por lo que lo autobiográfico se vuelve público, la relación de lo individual y lo colectivo no deja de oponer dos formas de pensamiento.

A este respecto, es interesante revisar brevemente dos de las aproximaciones al texto que han estado en pugna en la crítica literaria en estas últimas décadas. Por una parte, se encuentra el énfasis dado al relato en detrimento de la historia. Desde este enfoque, la novela no es, como señala Jean Ricardou, la escritura de una historia, sino la historia de una escritura.⁴⁰ Ahora bien, pese a la fuerte influencia que han tenido las técnicas antinarrativas de la nueva novela en la literatura magrebi francófona,⁴¹ *L'Enfant de sable* se escribe en gran parte como una contestación a esta manera de concebir la escritura, ya que, en esta novela, la historia desempeña un papel fundamental en la configuración del relato.

Esta importancia concedida a la historia responde a un “querer decir” que significa principalmente voluntad de afirmación, ya que en este contexto la toma de palabra es determinante. Como lo indica Susan Rubin Suleiman en *Le Roman à thèse: “le fait est qu'on se méfie énormément, aujourd'hui, de toute littérature qui « veut dire » quelque chose et de toute critique qui lit la littérature comme un « vouloir dire »*.”⁴² Ignorar esta voluntad de decir sería negar la especificidad del texto magrebi francófono. Por ello, la historia de *L'Enfant de sable* participa en la toma de palabra al centrarse en la experiencia de una mujer que vive circunstancias extremas de opresión.

⁴⁰ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, p. 30.

⁴¹ *Ibid.* Dominique Combe, *Poétiques francophones*, pp. 98-100.

⁴² Susan Rubin Sulciman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, p. 27.

En la obra de Ben Jelloun, este querer decir busca dar una presencia a lo marroquí, una expresión "propia" en una lengua extranjera. Paralelamente a la lucha por el reconocimiento de una presencia marroquí, este querer decir entra en relación con aquellos que dentro de la sociedad marroquí misma no tienen voz ni presencia.

Por ello, el autor continúa en *L'Enfant de sable* una de las preocupaciones mayores de sus primeros trabajos narrativos: tomar la palabra por quienes no pueden hacerlo. En *Harrouda*, Ben Jelloun escribe a propósito de la conversación imaginaria que sostiene con su madre:

Il fallait dire la parole dans (à) une société qui ne veut pas l'entendre, nie son existence quand il s'agit d'une femme qui ose la prendre.

Cette prise de parole est peut-être illusoire puisqu'elle s'énonce dans le langage de l'Autre. Mais le plus important dans ce texte n'est pas ce que la mère dit, mais qu'elle ait parlé. La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme.

La prise de la parole, l'initiative du discours (même si elle est provoquée) est un manifeste politique, une réelle contestation de l'immuable.⁴³

Cabría preguntarse por qué el hablar por quien no puede hacerlo se presenta aquí como una obligación ineludible. La obligación de tomar la palabra por el otro surge en parte por la importancia que desde un principio se ha otorgado a la función política y social del escritor, dentro de la literatura magrebi francófona. Si bien dicha obligación se encuentra motivada por una búsqueda de nuevas formas de expresión que permitan combatir todo conformismo estético, lo más importante en esta empresa es participar en el reconocimiento de la diferencia.

⁴³ Tahar Ben Jelloun. *Harrouda*. p. 175.

La reivindicación que busca conseguir no concierne solamente a la tradición oral, sino que intenta vincularse con la "tradición de los oprimidos".⁴⁴ Esto puede verse en gran parte de la producción novelística anterior de Ben Jelloun, en donde toma la palabra por otros: los niños, los prisioneros políticos, los inmigrantes magrebíes en Francia, las mujeres. Sin embargo, en esta novela, la diferencia se lleva al extremo con el personaje de Ahmed. La ambigüedad de Ahmed lo aleja completamente, tanto de los hombres como de las mujeres, y el protagonista lleva esta diferencia radical, que debe permanecer oculta, como una herida. El relato, tanto del cuentacuentos como del escritor, surge para romper ese silencio, para hacer justicia a esa herida.

En la primera página de la novela se lee lo siguiente: "*Il y avait d'abord ce visage allongé par quelques rides verticales, telles des cicatrices creusées par des lointaines insomnies [...] On pouvait y lire ou deviner une profonde blessure qu'un geste maladroit de la main ou un regard appuyé, un oeil scrutateur ou malintentionné suffisaient à rouvrir.*"⁴⁵ El hecho de que en las primeras líneas de la novela se hable de la herida en el cuerpo del protagonista es significativo, ya que es como un eco de la herida que se encuentra al inicio de la obra de Ben Jelloun, como se ve en su primera novela, *Harrouda*: "*L'entretien avec ma mère [...] est un texte vécu, une coupe opérée dans mon écoute; ce qui n'a pas été sans violence ni sans consentir la sanction qui en découle: une première blessure.*"⁴⁶ En su producción literaria se observa el paso de la herida propia –la circuncisión y la conversación con la madre– a la herida del otro.

⁴⁴ Vid. Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", p. 182.

⁴⁵ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, p. 7.

⁴⁶ Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, p. 175.

La herida es la memoria que se lleva en el cuerpo de una violencia vivida. Sin embargo, las heridas que se presentan en el texto funcionan como fuerza creadora. La escritura no comienza entonces, como afirma Gérard Genette, por “una fuerza vacía”, que paradójicamente llena a la literatura y que adquiere su belleza del hecho de “no tener nada que enseñar al lector”.⁴⁷

La herida, pese a que se hace en *un* cuerpo, no se posee, como tampoco se posee el grito que se desprende de ella:

Je suis allée à La Mecque, plus par curiosité que par foi [...] J'avais en moi, dans ma poitrine, une chose consignée, déposée par des mains familières, j'avais retenu un cri, long et douloureux, je savais que ce n'était pas le mien; j'avais l'intuition que c'était à moi que revenait la décision de pousser ce cri, [...] ce cri prisonnier dans ma cage thoracique était celui d'une femme. [...] Je me sentais tout à fait capable de fendre par ce cri la foule et le ciel, de rendre ainsi justice à l'absent [...] J'avançais dans la foule, le torse gonflé, enceinte de ce cri; je savais qu'en poussant de toutes mes forces j'arriverais à l'expulser de mon corps, à me délivrer et aussi à délivrer l'être qui me l'avait confié [...] Avec la dispersion des pèlerins je n'eus pas le besoin de crier [...] Je quittais La Mecque sans regret et m'embarquai sur le premier bateau.⁴⁸

Depositario del grito del otro, portador de su herida, el narrador busca hacer justicia al “ausente”, a quien aun estando ahí no es tomado en cuenta, como es el caso de las mujeres en el Islam. Pese a la urgencia por liberarse de la carga que resulta llevar el grito de los oprimidos, quien narra, en este caso Fatouma, narradora delegada, no lo “expulsa” de sí, ya que se efectúa un cambio en la forma de considerar su misión: no se puede “hacer justicia al ausente” callando su grito, ni cicatrizando su herida, sino conservándolos.

⁴⁷ Gérard Genette, “La littérature comme telle”, p. 253.

⁴⁸ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, pp. 166-167.

No obstante, esta toma de palabra que busca hacer justicia es artificial, en el sentido que, como señala Ben Jelloun, "se enuncia en el lenguaje del otro", es decir, en el lenguaje de un hombre que no vive la opresión del silencio, ya que ocupa un lugar privilegiado dentro de la sociedad marroquí. Pese a que la experiencia del otro no es ajena, en el hablar por quien no puede hacerlo se insinúa un peligro: incorporar la voz del otro en la propia, con lo que toda alteridad quedaría anulada.

Para sortear este peligro, una exigencia se impone: ser el *médium* de la voz del otro. La distinción hecha por Benjamin entre *medio* y *médium* es reveladora de la relación que sostiene el cuentacuentos con la narración y el escritor con el relato. Quien narra es el médium *en* donde pasan las voces de los narradores anteriores y las experiencias que sus voces recogen, de tal forma que no se convierte en el medio para llegar a un fin, sino en el lugar donde el grito y la palabra del otro se sumergen para poder ser recuperados. Sin médium no hay transmisión de la experiencia, y ésta es otra razón por la cual el cuentacuentos ocupa un lugar privilegiado al interior de la novela. En cierta medida el escritor debe ser a su vez el lugar de la palabra.

En *L'Écrivain public* (1983), se encuentra un elemento fundamental en la poética de Ben Jelloun: su cuestionamiento a la noción de autor. Este relato inicia con un capítulo llamado "Confession du scribe", en donde el escribano revela los secretos de su oficio: "J'ai le cœur fragile et les larmes faciles. Je ne démissionne pas de mon poste de scribe, mais je me fais simple narrateur et même si ma main tremble, je reste assis et j'écoute."⁴⁹ En las sociedades tradicionales, un escribano público redacta las cartas, llena los formularios y las peticiones de quienes no saben escribir. Pero para Ben Jelloun, es también aquel que presta su voz y pluma a quienes no tienen la palabra. Este personaje funciona, al

⁴⁹ Taluz Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, p. 12.

igual que el cuentacuentos del *Enfant de sable*, como *alter ego* del autor, quien decide dejar a un lado lo personal y optar por lo público, entendido aquí como lo “colectivo”.

Ahora bien, en *L'Enfant de sable*, lo individual es colectivo dentro de la ficción por la intervención del cuentacuentos y fuera de ella por la relación del escritor con el escribano tradicional. Sin embargo, la asociación que se efectúa en la novela entre el cuentacuentos y el escritor dista mucho de ser armónica. El narrador artesano está incorporado a la vida de la comunidad, su lugar es la plaza pública,⁵⁰ lo cual se opone a la situación del escritor de novelas, quien permanece separado de la sociedad en “la habitación elevada” de la reclusión.⁵¹ Así, en una construcción en abismo, eco del cuento de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan”, *L'Enfant de sable* podría ser el relato que escribe el personaje en el mismo cuaderno en que lleva su diario: “*le grand cahier où il consignait tout: son journal intime, ses secrets [...] et aussi l'ébauche d'un récit dont lui seul avait les clés.*”⁵² De esta forma, *L'Enfant de sable*, en tanto que novela, surge del aislamiento, de la inestabilidad del espacio, de la falta de raíces.

Al contener dos formas radicalmente opuestas, la novela se modifica y en lugar de precipitarse hacia el final de la historia para completar el sentido de la vida, propone una forma útil para el lector. En efecto, el hecho de incluir la narración tradicional en la estructura de la novela da utilidad a una forma que de lo contrario estaría condenada a

⁵⁰ En *L'Enfant de sable*, el cuentacuentos recibe comida de la comunidad a cambio de su historia: “*Avant de partir, un gamin lui remit un pain noir et une enveloppe. Il quitta la place d'un pas lent et disparut à son tour dans les premières lueurs du crépuscule.*” p. 14

⁵¹ *Ibid.*, Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, pp. 7-14.

⁵² *Ibid.*, p. 9.

consumirse. Dicha utilidad aparece, como señala Benjamin, bajo la forma de una moraleja, de un proverbio o de una regla de vida.⁵³

¿Para qué contar la historia de Ahmed? Como lo dice el cuentacuentos, una historia no se narra sólo para pasar el rato, sino para dar la palabra al otro y para extraer de su experiencia la sabiduría que contiene. Sin embargo, el saber de esta historia difiere por mucho del que proviene de la tradición, ya que se trata de un saber paradójico que rechaza la sencillez de la forma tradicional, a la cual hace compleja.

Una doble regla de vida se desprende entonces de esta naturaleza dual, cuyo primer aspecto se refiere a las raíces, entendidas aquí como el origen. El capítulo noveno que desde su título, "*Bâtir un visage comme on élève une maison*", se sitúa en esta perspectiva, condensa la necesidad del retorno al origen en un enunciado breve: "*Que dit la nuit? Retourne à ta demeure!*"⁵⁴ En este punto de la novela, el regreso a la morada significa regresar a uno mismo. La morada, lo que permanece por estar arraigado, aparece así como el lugar mítico al que hay que volver, como la respuesta a la pregunta "¿quién soy?", es decir, el retorno tranquilizador a lo mismo.

Sin embargo, el segundo aspecto de esta regla de vida aparece paralelamente llevando la novela hacia una dirección distinta. El capítulo octavo comienza con la historia de un guerrero terrible, Antar, cuyo poder y fuerza hacían que fuera respetado y temido por todos, pero a su muerte se descubrió que se trataba en realidad de una mujer: "*On lui érigea un mausolée sur le lieu de sa mort; aujourd'hui c'est un saint ou une sainte; c'est le marabout de l'errance; c'est lui que vénèrent les êtres qui fuient, ceux qui partent de chez*

⁵³ *Ibid.* Walter Benjamin, "El narrador", p. 114.

⁵⁴ Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 94.

eux parce qu'ils sont rongés par le doute, recherchant le visage intérieur de la vérité."⁵⁵

Este relato es significativo porque contrapone la errancia a la morada y el título de esta parte, "*Rebelle à toute demeure*", constituye la otra cara del saber que se presenta al lector.

La errancia aparece aquí bajo la forma de interrogación radical, de rebeldía frente a toda certidumbre, frente a todo conformismo. No obstante, siempre está presente ese origen, tal vez ilusorio, al que se busca regresar, lo cual cerraría el círculo de la narración con un final que no permitiría la continuación de la historia. Pero llevar en sí la palabra del otro exige un "inacabamiento" perpetuo. *L'Enfant de sable* puede encontrar un eco en esa exigencia contenida en la poesía de Edmond Jabès: "*faire un chemin [...] pour ne pas borner son désert, fermer son livre et cicatriser son cri.*"⁵⁶

Esta regla de vida paradójica revela la particularidad del saber de la novela: si bien se trata de sabiduría, ésta no es "consistente", es decir, acumulada, sino una forma vacía en donde la tradición es sólo un espectro.⁵⁷ La experiencia que se busca transmitir es una forma sin contenido.⁵⁸ "*La vie –quelle vie? une étrange apparence faite d'oubli- avait dû le malmener, le contrarier ou même l'offusquer.*"⁵⁹ Se trata entonces de una regla de vida que, por la paradoja que la constituye, anula su contenido. La vida del personaje se cristaliza así en una imagen que alía lo artificial (la "apariencia") con la vacuidad del olvido: "*Etrange d'être porteur d'une mémoire non accumulée.*"⁶⁰

⁵⁵ Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁶ Jacques Derrida, "Edmond Jabès et la question du livre", p. 104.

⁵⁷ *Ibid.* Walter Benjamin, "Una carta sobre Kafka", p. 207.

⁵⁸ En relación con este aspecto, es importante revisar el estudio hecho por Diana Cynthia Magaña, *Las imágenes literarias del vacío en L'Enfant de sable* que, pese a sus conclusiones apresuradas, proporciona ejemplos valiosos al respecto.

⁵⁹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, p. 7.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

En gran parte, la historia de Ahmed pone de manifiesto un conflicto latente en la literatura magrebi francófona: la confrontación de las tradiciones ancestrales con el mundo moderno. De ahí la importancia de esa búsqueda de la identidad que realiza el personaje, quien lleva en sí la disyuntiva que enfrenta la francofonía: el rechazo a la especificidad cultural y la asimilación a la cultura francesa o la esquizofrenia que surge de la imposibilidad de reunir armoniosamente lenguas y universos incompatibles: "*Comment [...] être francophone « et » arabe, berbère, flamand... quand l'alliance résonne comme une véritable contradiction dans les termes, à tel point que la conjonction « et » prend ici la valeur d'un « mais » adversatif? Comment être double ?*"⁶¹ Vacío y contradicción parecen predominar en la experiencia de la francofonía, y el incluir la narración tradicional acrecienta la contradicción al no poder concretar una unión armoniosa.

El problema de la identidad, lejos de ser sólo un tema, se presenta como un movimiento doble, tal vez paradójico, que construye, al mismo tiempo que destruye la novela. En *L'Enfant de sable*, como puede observarse, la confrontación de la narración tradicional con la novela no se presenta como un enriquecimiento, sino como una desertificación: "*Depuis que je me suis retiré dans cette chambre, je ne cesse d'avancer sur les sables d'un désert où je ne vois pas d'issue, où l'horizon est à la rigueur une ligne bleue, toujours mobile*".⁶² El desierto aparece entonces como una representación del vacío vivencial del personaje y posiblemente este vacío sea también el del propio escritor magrebi francófono.

⁶¹ Dominique Combe, *Poétiques francophones*, p. 134.

⁶² Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 88.

Capítulo 3

Hacia una escritura del desierto

Emporter lentement, progressivement la langue dans le désert.

Gilles Deleuze y Félix Guattari

En el capítulo anterior, se abordaron las particularidades de la experiencia del personaje, en la cual el desierto desempeña un papel importante. Si bien el desierto representa el vacío vivencial del protagonista, y de esta forma el del escritor francófono, su función no se limita al nivel temático pues, mediante la metáfora, la novela adquiere en su estructura las características de la arena del desierto. Como señala Luz Aurora Pimentel, "el proceso de metaforización, en todas sus fases, puede transformar e *m-formar* un texto narrativo tanto en su textura verbal (por medio de metáforas aisladas o hiladas) como en su estructura (la organización y / o articulación de las secuencias narrativas acusa en esos textos las mismas fases y relaciones del proceso de metaforización)."⁶³ En *L'Enfant de sable*, las metáforas empleadas son principalmente espaciales, siendo la del desierto la más constante y significativa. La metáfora del desierto actúa como una fuerza de transformación tanto del relato, como de la noción de novela.

Además de esta función estructural, la metáfora espacial funciona también como un mecanismo del pensamiento,⁶⁴ que en el contexto específico de la literatura magrebi francófona se centra principalmente en la relación problemática entre lo tradicional y lo moderno, relación que se conecta directamente con el problema de la identidad.

⁶³ Luz Aurora Pimentel, "La metáfora en la proyección del espacio diegético", p. 100.

⁶⁴ *Vid.* Gérard Genette, "Espace et langage", p. 108.

Ahora bien, pese a la relación que sostiene a nivel simbólico con el imaginario de varias culturas, la metáfora del desierto se encuentra determinada, en esta novela, por una situación histórica, la incursión violenta de la francofonía,⁶⁵ por lo que no puede estudiarse sólo como una decisión estética pues en ella lo ético y lo político están en juego. Lo ético se refiere aquí a la regla o principio de vida que se esboza a lo largo de la novela y que hace de la escritura y la lectura propuestas un deber hacia el ausente y el oprimido. En cuanto a lo político, éste concierne a las relaciones de poder que se establecen entre las lenguas y entre los seres humanos, en especial entre el hombre y la mujer, ya que la condición de las mujeres en Marruecos determina en gran medida la configuración del relato.

Tahar Ben Jelloun, en tanto que escritor magrebi francófono, ha sido separado de sus raíces —que aparecen representadas en esta novela por la oralidad, asociada a la lengua materna—, a las cuales no puede regresar plenamente a pesar de que intenta restablecer un vínculo con ellas. Paralelamente a este intento por regresar al origen, se produce en su escritura un movimiento de “desterritorialización”,⁶⁶ es decir, un distanciamiento irreductible de la territorialidad primitiva del árabe dialectal, que lo lleva a acrecentar voluntariamente dicha distancia en lugar de vivirla como una imposición. A partir de esta situación, dos metáforas espaciales se sostienen simultáneamente a lo largo del relato, el desierto y la casa, encontrando en él una síntesis paradójica.

Como se ha visto, la novela sigue dos movimientos contradictorios, por una parte, el regreso a la tradición mediante la inclusión de la narración tradicional y, por otra, la

⁶⁵ Abdelkebir Khatibi, “*Coupée de ses racines, que peut dire cette littérature maghrébine sinon son errance et sa déraison sur un sol qui l’engloutira?*” *L’Enfant de sable* parece responder a esta pregunta con la apropiación de ese corte y de su violencia. “Palimpseste”, p. 145.

⁶⁶ *Ibid.* Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 29.

desterritorialización como experiencia fundamental de la francofonía. En el capítulo “*La porte du jeudi*”, se presentan estas dos direcciones mediante la participación del cuentacuentos, quien introduce la metáfora del desierto:

Amis du Bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire. Cette histoire a quelque chose de la nuit : elle est obscure est pourtant riche en images : [...] Certains d'entre vous seront tentés d'habiter cette nouvelle demeure [...] Je sais, la tentation sera grande pour l'oubli : il est une fontaine d'eau pure qu'il ne faut approcher sous aucun prétexte, malgré la soif. Car cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige. Nos pas inventent le chemin au fur et à mesure que nous avançons ; derrière, ils ne laissent pas de trace, mais le vide, le précipice, le néant. Alors nous regarderons toujours en avant et nous ferons confiance à nos pieds. Ils nous mèneront aussi loin que nos esprits croiront à cette histoire. [...] Une fois arrivés à la septième porte, nous serons peut-être les vrais gens du Bien.⁶⁷

El camino del desierto, que se traza y desaparece a medida que se avanza, representa la situación lingüística del escritor magrebí francófono, quien se sumerge en una lengua que le es extranjera e impuesta con la conciencia de que lo aleja irremediamente de su lengua materna. Si bien la elección del francés como lengua de escritura está condicionada por la historia del Maghreb, el escritor no intenta adueñarse de la lengua del otro, por el contrario, decide permanecer en ella como un extranjero, alejándose así tanto de su lengua materna como de la lengua en que escribe. Es aquí, en este doble distanciamiento, donde se da la desterritorialización.

⁶⁷ Tahar Ben Jelloun. *L'Enfant de sable*, pp. 15-16.

En este fragmento, la metáfora del desierto hace evidente además la manera en que está construida gran parte de la novela: toda forma que se crea, se deshace después como si estuviera sometida a la inestabilidad de la arena. Si bien la inestabilidad del espacio es característica de la escritura francófona, debido a que no posee un "suelo" lingüístico, este hecho no debe interpretarse a partir de una perspectiva determinista, en donde la inestabilidad es una consecuencia ineludible de la diglosia que vive el escritor francófono. Para entender mejor la función de la inestabilidad del espacio en la novela, se estudiarán a continuación las transformaciones que sufre la representación del relato a lo largo de la novela.

Paralelamente a la metáfora del desierto, se crea la metáfora de la historia como una casa:

*Les histoires qu'on raconte sont comme des lieux. Elles sont habitées par ceux à qui elles ont appartenu dans les temps lointains [...] Une histoire, c'est comme une maison, une vieille maison, avec des niveaux, des étages, des chambres, des couloirs, des portes et fenêtres, des greniers, des caves ou des grottes, des espaces inutiles. Les murs en sont la mémoire. Grattez un peu une pierre, tendez l'oreille et vous entendrez bien des choses!*⁶⁸

Como se vio en el primer capítulo, las historias conservan la experiencia de quien las vivió, una experiencia cotidiana, que por ser cercana, pasa desapercibida la mayoría de las veces. Sin embargo, la memoria de esta casa-historia no es estable, no reside en un lugar fijo, es decir, un espacio que alberga, sino en un escenario de teatro:

Le livre est ainsi: une maison où chaque fenêtre est un quartier, chaque porte une ville, chaque page est une rue, c'est une maison d'apparence, un décor de théâtre où on fait la lune avec un drap bleu tendu entre deux fenêtres et une ampoule allumée. [...] Nous allons habiter cette grande maison. [...] Nous, nous serons à l'intérieur

⁶⁸ Tahar Ben Jelloun. *L'Enfant de sable*, p. 206.

*des murs dans la cour, dans la place ronde, et de ce cercle partiront autant de rues que de nuits que nous aurons à conier.*⁶⁹

El único espacio por habitar es entonces una casa de apariencias, sin cimientos, que puede desaparecer de un momento a otro.⁷⁰ Si bien el lugar de la memoria no es estable, esto no quiere decir que la memoria corra el peligro de desaparecer, pues reside en lugares móviles, como son las plantas de los pies o las paredes de una casa sin cimientos. Como se verá más adelante, si la memoria es móvil, es para escapar a los intentos de establecimiento, que terminarían con la experiencia viva que comporta. Esta memoria en movimiento se opone entonces a la memoria oficial, que posee la "pesadez" característica del aparato de Estado.

Por otra parte, la asociación que se hace de la casa con el escenario de un teatro también pone de manifiesto el carácter artificial de la historia: por medio del artificio, la morada se desterritorializa y continúa extendiéndose, como la casa andaluza en el sueño del trovador ciego: "*L'image de cette femme me visite de temps en temps dans un rêve qui se transforme en cauchemar. Je me mets à courir derrière elle et me trouve dans une grande maison andalouse où les chambres communiquent [...] Quand je veux quitter la maison qui est un labyrinthe, je me trouve dans une vallée, puis dans un marécage, puis dans une plaine entourée de miroirs, ainsi de suite à l'infini.*"⁷¹

El laberinto, ya sea mediante la metáfora de la casa o del desierto, se encuentra al origen de la construcción de la novela: "*un livre, du moins tel que je le conçois, est un labyrinthe fait à dessein pour confondre les hommes, avec l'intention de les perdre et de les*

⁶⁹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, pp. 108-109.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁷¹ *Ibid.*, p. 183.

ramener aux dimensions étroites de leurs ambitions."⁷² Pero este libro-laberinto no es una configuración gratuita, ya que se presenta más bien como una estructura útil, comprometida con la literatura y con el hombre mismo. En este sentido, la relación intertextual que sostiene la novela con la poesía árabe, de la que aparecen numerosas citas, le permite marcar un paralelismo con el desierto interno del lector, quien se embarca en un peregrinaje dentro del texto y dentro de sí mismo.

Es sobre todo por una preocupación humanista que *L'Enfant de sable* se presenta al lector como una prueba, cuya complejidad busca obligarlo a vencer el miedo a perderse, a adentrarse en las arenas del relato.⁷³ La búsqueda de una forma que combata el conformismo se encuentra esbozada desde uno de sus primeros trabajos narrativos. En *Moha le fou Moha le sage*, se plantea el enfrentamiento con el laberinto como una exigencia ética, es decir, como la adhesión a esa exigencia de vida que va en contra de todo conformismo. Por esto, Ben Jelloun rechaza un "espacio-refugio" que comporta indicaciones cómodas, propias de una geometría de la sensatez, y propone una "topología desconcertante", un espacio no euclidiano que produzca vértigo al lector.⁷⁴

Con cada una de estas transformaciones, la novela se pone en movimiento acercándose así a la noción de "texto móvil", que desde su primera novela plantea el autor: "*le parallèle textuel n'est pas imaginaire; il s'inscrit (s'écrit) dans le même corps. Ce corps s'est peut-être morcelé (multiplié ou divisé), mais il a gardé intactes ses cicatrices (tatouages), son*

⁷² Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, p. 178.

⁷³ En su novela *Moha le fou Moha le sage*, Ben Jelloun prefigura su noción de lectura: "*Ames sombres, incapables d'être perverses, incapables de se perdre dans un quelconque labyrinthe.*"

⁷⁴ *Id.* Gérard Genette, "Espace et langage", pp. 101-102.

*étendue et son regard. Il cesse de (se) citer, il trace.*⁷⁵ Como señala Ben Jelloun, el texto no está separado del cuerpo pues lo que ocurre a este último afecta la materialidad del texto; de esta forma, a un cuerpo que se multiplica, corresponde un texto que se hace múltiple y se propaga. La novela deja de ser autoreferencial, (de "citarse") para "trazar", para ir hacia otras direcciones.

L'Enfant de sable encarna así el paralelo textual del cuerpo del protagonista, que como éste se encuentra "en fuga": "*Depuis quelques années, je ne suis qu'une errance absurde. Je suis un corps en fuite.*"⁷⁶ El cuerpo del protagonista y el del texto trazan una "línea de fuga", que no consiste en huir del mundo, sino en hacerlo huir, en desplazarlo de sus certidumbres. No obstante, la lucha que sostiene el personaje y la novela no funciona mediante la confrontación, por el contrario, es mediante la fuga, entendida como un movimiento de desterritorialización, como se puede resistir a los "agenciamientos molares".⁷⁷

Errar en el desierto es una forma de combatir las "líneas de segmentaridad dura",⁷⁸ es decir, las clasificaciones e imposiciones del Estado y de la sociedad que atraviesan al sujeto, en el caso del protagonista, así como las de la institución de la literatura, en el caso del texto. Sin embargo, errar en el desierto se lleva a cabo dentro de la novela como una toma de posición frente a la tendencia generalizada de la crítica que ve en la errancia una fatalidad histórica. Así, la novela toma deliberadamente el camino del desierto para

⁷⁵ Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, p. 47.

⁷⁶ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, p. 179.

⁷⁷ Para el presente trabajo, se tomó las traducciones de Pre-textos de las obras de Deleuze y Guattari, en donde se traduce la noción de "agencements molaires" como "agenciamientos molares". Esta noción se refiere a las instituciones que detentan el poder, así como a sus mecanismos, los cuales funcionan mediante una disposición reticular.

⁷⁸ *Id.* Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Trois nouvelles, ou « qu'est-ce qui s'est passé ? »".

oponerse a lo que se le impone como destino: emprender incesantemente ese regreso imposible a los orígenes.

Este error en el desierto se presenta en primera instancia como el error que lleva a la verdad, y en este sentido la anécdota en que se basa el relato es reveladora. Si el padre de la protagonista decide hacer de ella un hombre, es para oponerse a los designios del destino aun cuando sabe que comete un error. Por su parte Ahmed lleva hasta las últimas consecuencias el error de su padre al casarse con su prima Fátima, pues con ello hace suyo el error que de otra manera seguiría viviendo como algo impuesto. Errar es aquí avanzar en el sentido mismo del error, en lugar de ir a contracorriente, en una oposición estéril.⁷⁹

Errar en el desierto corresponde también al movimiento de la interrogación. En *L'Enfant de sable*, el problema de la identidad aparece bajo la forma de la pregunta ¿quién soy?, pregunta que se repite de manera casi obsesiva a lo largo de la novela, lo cual es interpretado por ciertos trabajos críticos sobre la obra de Ben Jelloun como la búsqueda sin fin de la identidad perdida.⁸⁰ Sin embargo, si la escritura toma el camino del desierto no es para ir en busca de una identidad para siempre perdida, de una identidad que, por un ideal de unidad, es concebida sólo en términos de "idéntica" a sí misma. La escritura aborda el problema de la identidad desde una perspectiva diferente, pues al ir hacia el desierto no intenta encontrar el paraíso perdido de los orígenes, por el contrario, se adentra en el desierto, en tanto que espacio del error y de la pregunta, para fundar una nueva libertad.

⁷⁹ Vid. Maurice Blanchot. "Kafka y la exigencia de la obra", p.71.

⁸⁰ Vid. Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*; Mansour M'Henni et al., *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*; Ridha Bourkhis, *Tahar Ben Jelloun: la poussière d'or et la face masquée. Approche linguistique*; Jean Déjeux, *Maghreh. Littératures d'expression français*; Marc Gontard, *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*.

Ahora bien, ¿en qué consistiría esta nueva libertad? A lo largo de la novela, el personaje es presentado como un andrógino: ya sea que se le designe como "Ahmed-Zahara" o como "el hombre con senos de mujer" o bien como "la mujer mal rasurada". En estas designaciones, la identidad del personaje sigue estancada en el agenciamiento molar hombre y mujer, el cual no le permite ser: "*Etre femme est une infirmité naturelle dont tout le monde s'accommode. Etre homme est une illusion et une violence que tout justifie ou privilège. Etre tout simplement est un défi.*"⁸¹ Pero tal vez el título de la novela dé al personaje el nombre que se ajusta más con lo que en realidad es: la ambigüedad de la designación "*enfant*" se impone en la novela al cuestionar la necesidad de hacer una diferenciación entre los sexos. Por ello, el personaje conserva tanto su ambigüedad o indefinición sexual en esta novela como en su continuación, *La Nuit sacrée*.⁸²

La palabra "*enfant*" connota también lo inacabado, y de esta forma la posibilidad de un devenir: "*J'ai au moins toute la vie pour répondre à une question: Qui suis-je? Et qui est l'autre? Une bourrasque du matin? Un paysage immobile? Une feuille tremblante? Une fumée blanche au-dessus d'une montagne? Une giclée d'eau pure? Un marécage visité par les hommes désespérés? Une fenêtre sur un précipice? Un jardin de l'autre côté de la nuit? Une vieille pièce de monnaie? Une chemise recouvrant un homme mort?*"⁸³ Es importante destacar que la interrogación sobre la identidad propia se presenta aquí acompañada de la interrogación sobre la del otro. La respuesta a esta pregunta no define al yo y al otro por oposición sino que tiende a eliminar las fronteras entre ellos mediante una larga serie de metáforas que hace de la identidad una multiplicidad.

⁸¹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, p. 94.

⁸² *Ibid.* *La Nuit sacrée*, pp. 186-189.

⁸³ *Ibid.*, p. 55.

En este sentido, la noción de “rizoma” elaborada por Deleuze y Guattari es reveladora del cambio de perspectiva que se efectúa en el relato en lo concerniente a la identidad: “*Le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états*”.⁸⁴ Una de las características más importantes del rizoma consiste en que no puede reducirse a lo Uno, puesto que es un movimiento que se dirige hacia el exterior para establecer relaciones de multiplicidad. En efecto, un rizoma no conecta necesariamente puntos que tengan la misma naturaleza, ya que puede poner en relación regímenes de signos muy diferentes entre sí.

En la novela, la identidad deja de ser pensada como unidad, como “idéntica a sí misma”, para constituirse en un sistema sin centro. Si el nombre del personaje es inestable y si su identidad se forma mediante la acumulación de maneras de nombrarlo (“*enfant de sable*” y “*homme*” y “Ahmed” y “Lalla Zahara” y “Ahmed-Zahara”) es para evitar caer en jerarquías, ya que éstas son una manifestación de las líneas de segmentaridad dura que el personaje, y de esta forma el relato, trata de combatir. Esta acumulación de designaciones funciona como un rizoma, es decir, como una circulación de estados que sustituye la lógica del verbo “ser” por la lógica de la conjunción “y”, lógica que hace del personaje un “inter-ser” al hacerlo pasar entre las categorías duales.

Sin embargo, la sola inestabilidad del nombre no hace del personaje una multiplicidad, sino que ésta se forma también a partir de las relaciones que establece el cuerpo del protagonista con el relato y, en especial, con el espacio. El cuerpo del protagonista y el espacio sostienen una relación rizomática que deja de lado la unidad para

⁸⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Rhizome”, p. 31.

substituir la por dimensiones y direcciones movilizadas, las cuales extienden la situación de ese cuerpo oprimido al espacio del texto magrebi francófono.⁸⁵

La condición necesaria para fundar esa nueva libertad del desierto se encuentra en dejar de ser para poder devenir, en salir de uno mismo para entrar en el proceso que lleva a la multiplicidad: "*Cette bête est cet endroit! « Le chien maigre court dans la rue, ce chien maigre est la rue », crie Virginia Woolf. Les relations, les déterminations spatio-temporelles ne sont pas de prédicats de la chose, mais des dimensions, des multiplicités.*"⁸⁶ Como en el caso de la narrativa de Woolf, el espacio del relato se ve afectado por la expansión del cuerpo del personaje, ya que decir "Ahmed es el relato" o, de forma más precisa, "Ahmed es el desierto del relato" es más que una metáfora *in praesentia*, es una subversión de la ontología en el sentido que transgrede las fronteras entre un ser y otro.

Ahora bien, ¿para qué establecer una relación rizomática entre el cuerpo del personaje y el espacio? Como es sabido, en la literatura magrebi francófona, todo acto de escritura es político, por lo que la fuga, el devenir y la multiplicidad cumplen en el relato algo más que una función estética, al convertirse en los medios para combatir las líneas de segmentaridad dura que atraviesan a los hombres. Como señala Gilles Deleuze, el "peligro de la segmentaridad dura [...] aparece por todas partes. No sólo concierne a nuestras relaciones con el Estado, sino a todos los dispositivos de poder que trabajan nuestros cuerpos, a todas las máquinas binarias que nos atraviesan, a todas las máquinas abstractas que nos sobrecodifican".⁸⁷ El cuerpo del personaje y del relato trazan a lo largo de la novela vías para combatir estas máquinas binarias que intentan "arraigar" al hombre.

⁸⁵ *Ibid. idem.*

⁸⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible", p. 321.

⁸⁷ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, p. 156.

En efecto, las raíces aparecen en *L'Enfant de sable* tanto con connotaciones positivas como negativas, y son estas últimas las que se cuestionan. En el caso del personaje, el proceso de transformación que sufre empieza por la ruptura con la pesada tradición familiar que impone a cada sexo un papel inamovible. Si bien Ahmed reconoce las ventajas de vivir como hombre y decide vivir como tal, posteriormente se da cuenta de que ésa es también una servidumbre. No obstante, después de ese paso por la virilidad, Ahmed no puede recuperar por completo su cuerpo de mujer. El personaje entra entonces en relación con otros cuerpos, guiado por el deseo, primordialmente sexual, situación que lo lleva a cuestionar los agenciamientos molares y a entrar en un devenir: "*Je marche pour me dépouiller, pour me laver, pour me débarrasser d'une question qui me hante et dont je ne parle jamais: le désir. Je suis las de porter en mon corps ses insinuations sans pouvoir ni les repousser ni les faire miennes.*"⁸⁸

En el caso del relato, el deseo también actúa en su construcción pues funciona como fuerza desestabilizadora. En este sentido, el título de un estudio crítico sobre la obra del autor es revelador, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouissement du désir narratif*, ya que pone de manifiesto la importancia estructural del deseo en su obra. De acuerdo con este estudio, el objeto del deseo narrativo sería el contenido magrebí original, ese tiempo considerado como paradisiaco, que precedió a la colonización, y la satisfacción de este deseo consistiría en encontrar este contenido.⁸⁹ Desde esta perspectiva, el texto magrebí aparece motivado por la búsqueda de sí mismo, búsqueda que será siempre infructuosa.

Sin embargo, el deseo en la novela no se reduce a esa búsqueda insaciable de los orígenes, ya que su búsqueda se concentra en construir nuevas formas de escritura que sean

⁸⁸ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, p. 88. En relación con este aspecto, ver también *idem.*, p. 99.

⁸⁹ Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouissement du désir narratif*, p. 9.

realmente emancipadoras. En el contexto literario, la línea de segmentaridad dura que atraviesa al texto magrebi francófono es precisamente la designación de "francófono" ya que presupone no sólo cierta lectura del texto, sino también cierta escritura pues, como señala Abdelkebir Khatibi, los estudios críticos sobre la literatura marroquí tienden a anclarla en lo que él denomina como: "*un régionalisme et une masse de clichés idéologistes et humanistas qui courent les rues.*"⁹⁰

El conflicto de la lengua materna y la lengua extranjera, que se relaciona con un conflicto mayor, el vínculo con lo occidental, así como la búsqueda de nuevas formas de escritura han llevado a considerar a las llamadas literaturas postcoloniales como el lugar privilegiado de un nuevo compromiso (*engagement*). Sin embargo, estas consideraciones se hacen sin preguntarse de qué forma podría efectuarse y en relación con qué se establecería este compromiso. Sin duda, el compromiso de la literatura magrebi francófona no puede consistir en el simple enunciado pedagógico de una causa, es decir, en un estado rudimentario del compromiso, que actúa aún conforme a cierta ideología de la producción literaria, que se basa en un mensaje preestablecido por comunicar y que se conforma con reproducir ese mensaje.⁹¹

En este sentido, la noción de "literatura menor" desarrollada por Deleuze y Guattari pone énfasis en aspectos que permitirían salir del regionalismo y de las ideologías establecidas, ya que hace de lo menor una exigencia de escritura que concierne no sólo a las literaturas postcoloniales, sino también a la literatura de cualquier región. Una literatura menor no es, como podría pensarse, aquella que se hace en una lengua menor, sino la que

⁹⁰ Abdelkebir Khatibi, "Lettre-Préface" in Marc Gontard, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, pp. 7-8.

⁹¹ Vid. Marc Gontard, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, pp. 11-27.

una minoría hace dentro de una lengua mayor.⁹² La distinción que se realiza aquí entre lengua mayor y menor debe entenderse en términos políticos, más que en términos cualitativos o cuantitativos, pues lo que está en juego son las relaciones de poder que se establecen entre las lenguas y al interior de las mismas.

Para Deleuze y Guattari, lo menor no designa exclusivamente lo relacionado con las minorías, sino que designa "las condiciones revolucionarias de toda literatura al interior de las llamadas literaturas grandes (o establecidas)".⁹³ La literatura magrebi francófona se encuentra en esta situación con respecto a la literatura francesa; no obstante su sola situación no la hace revolucionaria: la revolución en una literatura menor sólo es posible mediante un trabajo arduo del texto. La importancia de *L'Enfant de sable* radica en que se construye como una "máquina de minoría",⁹⁴ es decir como un agenciamiento colectivo de enunciación pues, como se vio en los capítulos anteriores, mediante la inclusión del cuentacuentos en la novela, la voz de quien cuenta lleva en sí la de quienes lo precedieron, así como las voces de quienes vivieron lo narrado.

Para entender de qué manera se incorpora lo menor en la novela, es necesario regresar al papel que desempeña la historia. Como se estudió en el primer capítulo, la elección de la historia está en parte determinada por la intención de recuperar la experiencia vivida por alguien para extraer de ella una utilidad. Ahora bien, en este caso, el hecho de que la experiencia que se recupera sea la de una mujer a la que se le obliga a vivir como hombre es significativo porque pone de manifiesto la dimensión política de la novela, ya que lo que está en juego es la cuestión del cuerpo femenino, en cuanto a su relación con el poder predominantemente masculino en Marruecos y a la violencia social

⁹² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, pp. 29-50.

⁹³ *Idem*, p. 33.

⁹⁴ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, pp. 137-138.

que sufre. Como se observa a lo largo de la novela, la mujer es despojada de su cuerpo y, de esta forma, de su voz.

En este sentido, las transformaciones corporales del protagonista son reveladoras de la situación de minoría que se adopta voluntariamente en el texto. Durante gran parte de la novela, el cuerpo del protagonista se encuentra atrapado en las máquinas duales que oponen lo masculino a lo femenino, primero por decisión del padre y luego por decisión propia, adopta la condición de hombre por todos los privilegios que ésta trae consigo. Con la muerte del padre, Ahmed trata de reencontrar su cuerpo de mujer, lo cual no realiza completamente. Ahora bien, lo que está aquí en cuestión no es la identidad sexual, sino el adoptar una posición no privilegiada que permita establecer un compromiso con el ausente, aquel que no tiene voz, así como sentar las bases de una nueva forma de escritura.

El texto entra en un devenir-mujer, es decir, pasa por la situación de minoría en que se encuentra la mujer con respecto al hombre para hacer de ella un principio activo en la escritura. Una escritura que produce “átomos de feminidad capaces de recorrer e impregnar todo un campo social, de contaminar a los hombres y de tomarlos en este devenir.” Esta escritura es un nuevo compromiso, pero que rechaza las formas establecidas, fijadas por cierta ideología para emprender una búsqueda formal, que es acción en sí misma y que trata de inscribirse en lo colectivo.⁹⁵

De acuerdo con Deleuze y Guattari, tres son las características de la literatura menor: un “fuerte coeficiente de desterritorialización”, su “carácter político” y el valor colectivo de toda enunciación que se realiza en ella. En *L'Enfant de sable*, la desterritorialización rompe con la imposición histórica del francés y lleva a la escritura a tomar el camino del

⁹⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari. “Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible”, p. 338.

desierto, camino que aparece aquí como una forma de combatir las imposiciones de la institución, ya sea literaria o estatal.

No obstante, en la manera de abordar lo colectivo radica quizás la importancia de la novela, debido a que se conjunta la problemática de la relación entre francofonía y tradición. Lo colectivo se vincula con el cuentacuentos y la plaza pública, es decir, con el reestablecimiento del vínculo con el otro, mediante la recuperación y politización de la experiencia. Lo colectivo se relaciona también con la experiencia de la francofonía, en la cual la escritura es una toma de palabra que rebasa lo individual. Por ello, *L'Enfant de sable* hace de la tradición, de lo ancestral, una cuestión del porvenir.

Conclusiones

¿Para qué contar la historia de Ahmed? La narración no es arbitraria, no responde a ese "oscuro proyecto de forma"⁹⁶ en donde lo único por decir es la experiencia de una escritura que trata de seguir los movimientos de la memoria. En *L'Enfant de sable*, la experiencia de la escritura y de la memoria aparecen motivadas por una toma de posición frente al silencio como mordaza y frente a las heridas que se le infligen al cuerpo humano. En esta novela, la experiencia de la escritura pasa por la experiencia del cuerpo oprimido, de la voz silenciada y de la presencia negada.

Narrar la historia de Ahmed conlleva una búsqueda estética intensa de una forma que transmita la experiencia del otro. Pero en el contexto francófono, narrar aparece además como una exigencia ética y como un acto político. Se narra para combatir las certidumbres propias, se narra para dar un consejo, una lección de vida a quien escucha pero, sobre todo, se narra para hacer justicia al ausente.

La escritura se vincula con la noción de justicia y con la noción de memoria, ya que una manera de hacer justicia consiste en no olvidar al ausente, en darle una presencia mediante la incorporación de su voz, de su grito, de su herida en el propio cuerpo. ¿Cómo leer las marcas del horror, de la injusticia sin manifestar reacción alguna? No sólo la escritura establece un compromiso de justicia y memoria con el ausente, con el oprimido,

⁹⁶ Vid. Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*.

sino que la lectura a su vez se involucra en ese compromiso mediante la actualización del texto.

Se escribe entonces en nombre de una justicia infinita, que no se satisface nunca y que, en el texto, queda como una herida. En el plano de la ficción, cada vez que se cuenta la historia de Ahmed se reaviva la herida y se impide que se olvide la injusticia que le dio origen; en el plano extratextual, cada lectura hace que se recuerde la situación de opresión que viven las mujeres en Marruecos. La narración hace de la memoria un asunto del presente y de esta forma la vincula con el porvenir.

Ahora bien, en la novela, el problema de la justicia y la memoria no se plantea sólo en términos de escritura. Como se ha visto, el papel de la oralidad es determinante en la configuración del relato y se encuentra estrechamente relacionado con la justicia y la memoria. El cuentacuentos encarna en su cuerpo la historia de Ahmed, la cual, mediante el recurso a la narración tradicional, adquiere vida propia, ya que se conserva como una narración en potencia en el cuerpo de quien escucha o lee.

La historia dentro de la tradición oral es una cuestión de memoria, gracias a ella se transmite la sabiduría que se extrae de la experiencia del otro. Pero para que se dé la transmisión, es necesario un trabajo arduo de la forma. La construcción de la novela responde entonces a la exigencia de una forma que no sólo da cuenta de la injusticia, sino que también abre el camino hacia una escritura que haga justicia mediante la transmisión de la experiencia del otro.

¿Cómo transmitir esta experiencia? Uno de los mecanismos empleados en *L'Enfant de sable* consiste en hacer de la memoria algo móvil, incluso huidizo, inestable. Otra forma es plantear la memoria como una cuestión del porvenir, algo por hacer. La memoria no es pasiva, es un acto de palabra, oral o escrito.

Como se vio a lo largo de este análisis, el espacio y el movimiento desempeñan un papel fundamental en la novela, ya que mediante éstos se plantea el problema de la relación entre la tradición y la modernidad. Lo que en principio parece ser la oposición de un movimiento que va hacia el pasado, correspondiente a la tradición como nostalgia, y un movimiento que va hacia el porvenir, correspondiente a la modernidad como progreso, se transforma en la novela en una propuesta de escritura, es decir, en una tarea del porvenir. En efecto, si esta relación es importante es por el cuestionamiento que hace del lugar que ocupa el texto literario dentro de lo que podría denominarse la colectividad contemporánea.

Aunque *L'Enfant de sable* continúa en gran parte las preocupaciones estéticas y políticas del grupo de la revista *Souffles*, no se centra en la "guerrilla lingüística" que este grupo practicaba, como una suerte de venganza contra el espectro del colonizador o bien como una búsqueda incesante de la identidad marroquí anterior al protectorado, a pesar de que se la considera perdida para siempre. La importancia de esta novela de Ben Jelloun radica en el planteamiento de una cuestión importante: ¿de qué manera el texto literario puede integrarse en la vida de la colectividad (marroquí) contemporánea?

Mediante el recurso a la tradición oral, *L'Enfant de sable* intenta hacer que el texto literario forme parte de la vida de la sociedad (marroquí en primera instancia, aunque existe también un intento para que el texto marroquí rebase los localismos y pueda tener repercusiones en otros lugares). Por ello, busca conectar una historia extraída de la nota roja con la vida de quien escucha o lee al darle una forma práctica, una utilidad.

Sin embargo, este proyecto de una escritura útil, con injerencia en la vida de la colectividad se da en una situación paradójica, debido a que el texto marroquí francófono tiene en Marruecos un público extremadamente limitado. Como lo indica Guy Ossito a

propósito de las literaturas negro-africanas francófonas, estas literaturas aún no se han integrado a la sociedad africana, a causa de sus modalidades de existencia, y si a pesar de que hay un consenso en reconocerles un papel social, se encuentran muy lejos de obtener el beneficio de las condiciones necesarias para que ejerzan plenamente ese papel.⁹⁷

Pese a esta limitación, la novela se inscribe en un movimiento sostenido por las literaturas magrebíes francófonas, la búsqueda de la reivindicación, del reconocimiento de la diferencia. De ahí que el bilingüismo tienda a ser considerado como una apertura a la diferencia, como el mismo Ben Jelloun ha insistido en señalar.

Conjuntamente a la reflexión sobre la identidad, la novela aborda la cuestión de la de la diferencia en relación con el aparato de Estado. El texto se dirige hacia el otro, en una suerte de abandono de sí mismo, como ocurre en la correspondencia entre Ahmed y su amigo anónimo: escritura diferida por antonomasia, dirigida a un espectro. Sin embargo, la reivindicación de la diferencia no lleva consigo un aislamiento, por el contrario, abre la posibilidad de ir hacia esa alteridad radical sin, por lo tanto, convertirla en lo mismo.

Es quizá desde esta perspectiva como habría que entender la francofonía de *L'Enfant de sable*, puesto que ésta no se limita al hecho de escribir en francés. La novela de Ben Jelloun propone una escritura francófona diferente, que haga del desierto una cuestión del porvenir, "un espacio de libertad, entendido como un espacio de libertad concreta, es decir, de transformación posible."⁹⁸

⁹⁷ Guy Ossito, *L'Idéologie dans la littérature negro-africaine d'expression française*, pp. 213-215.

⁹⁸ Michel Foucault, *Dits et écrits*, pp. 448-449.

La situación lingüística de *L'Enfant de sable* tiene repercusiones en la lectura misma, ya que plantea una lectura ética, en el sentido de que el lector debe adentrarse, como indica el cuentacuentos, en las arenas del relato para salir de sí mismo e ir hacia la alteridad del texto marroquí francófono: *"Cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel. Nos pas inventent le chemin au fur et à mesure que nous avançons; derrière, ils ne laissent pas de trace, mais le vide, le précipice, le néant."*⁹⁹

Un texto sin un "suelo lingüístico", que debería haber sido escrito en árabe, pero que se escribe en una lengua extranjera, impuesta por el protectorado francés, un texto del que se hace un estudio crítico en una lengua geográficamente alejada, como es el español de México. El presente trabajo se desterritorializa a su vez para ir hacia el texto francófono, para señalar y seguir las direcciones que traza, a pesar de las limitaciones lingüísticas y culturales que la diferencia impone.

⁹⁹ Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, pp. 15-16.

Bibliografía

Bibliografía básica

BARTHES, Roland, "Qu'est-ce que l'écriture?", *Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, Paris, 1953.

BENJAMIN, Walter, "El narrador", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1991.

——— "La tarea del traductor", *Teorías de la traducción. Antología de textos*, ed. Dámaso López García, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996.

——— "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1991.

——— "Una carta sobre Kafka", *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1999.

BEN JELLOUN, Tahar, *L'Écrivain public*, Le Seuil, Paris, 1983 (col. "Points" n° 428).

——— *L'Enfant de sable*, Le Seuil, Paris, 1985 (col. "Points", n° 7).

——— *Harronda*, Denoël, Paris, 1973.

——— *Moha le fou Moha le sage*, Le Seuil, Paris, 1978 (col. "Points. Série Roman" n° 8).

——— *La Nuit sacrée*, Le Seuil, Paris, 1987 (col. "Points" n° 113).

- BLANCHOT, Maurice, "Kafka y la exigencia de la obra", *El espacio literario*, Paidós, Buenos Aires, 1969.
- COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Hachette, Paris, 1995.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975 (col. "Critique").
- "Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible", *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris, 1980 (col. "Critique").
- "Rhizome", *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris, 1980 (col. "Critique").
- "Trois nouvelles ou 'Qu'est-ce qui s'est passé?'"', *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris, 1980 (col. "Critique").
- DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire, *Diálogos*, trad. José Vázquez Pérez, Pre-textos, Valencia, 1980.
- DERRIDA, Jacques, "Edmond Jabès ou la question du livre", *L'Écriture et la différence*, Le Seuil, Paris, 1967 (col. "Points Essais" n° 100).
- ELBAZ, Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits*, t. IV, Gallimard, Paris, 1994.
- GENETTE, Gérard, "Espace et langage", *Figures*, Le Seuil, Paris, 1966 (col. "Points Essais" n° 74).

- “Figures”, *Figures*, Le Seuil, Paris, 1966 (col. “Points Essais” n° 74).
- “La Littérature comme telle”. *Figures*, Le Seuil, Paris, 1966 (col. “Points Essais” n° 74).
- “Littérature et espace”, *Figures II*, Le Seuil, Paris, 1969 (col. “Points Essais” n° 100).
- GONTARD, Marc, *Violence du texte. Études sur la littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1981.
- MAGAÑA, Diana Cynthia, *Las imágenes literarias del vacío en L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun*, UNAM, tesina de licenciatura de Letras Modernas Francesas, México, 1994.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI/UNAM, México, 2001.
- *El relato en perspectiva*, Siglo XXI/UNAM, México, 1998.
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura*, FCE, México, 1999.
- OSSITO, Guy, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, L'Harmattan, Paris, 1986.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1963 (col. “Critique”).
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Le Seuil, Paris, 1967.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Le Seuil, Paris, 1983 (col. “Poétique”).

Bibliografía complementaria

ÁVILA, Claudia Carolina, *La subyugación del rol femenino en L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun*, UNAM tesina de licenciatura de Letras Modernas Francesas, México, 2001.

BEN JELLOUN, Tahar, *Les Amandiers sont morts de leurs blessures*, Le Seuil/Maspero/La Découverte, Paris, 1998 (col. "Points", n° 543).

——— *L'Auberge des pauvres*, Le Seuil, Paris, 1995 ("Points", n° 746).

——— *Cette aveuglante absence de lumière*, Le Seuil, Paris, 2001.

——— *La Reclusion solitaire*, Le Seuil/Denoël, Paris, 1995 (col. "Points", n° 161).

BLANCHOT, Maurice, "La question la plus profonde", *Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.

BOURKHIS, Ridha, *Tahar Ben Jelloun: la poussière d'or et la face masquée. Approche linguistique*, L'Harmattan, Paris, 1995.

COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989 (col. "Écriture").

DANCOURT, Michèle, "L'Espace labyrinthique du texte: labor/intus", *Poésie. Orphée dans le labyrinthe*, Paris, octobre de 2000, n° 84.

DEJEUX, Jean, *Maghreb. Littératures d'expression français*, Arcantère, Paris, 1993..

GENETTE, Gérard, "Focalisation", *Nouveau discours du récit*, Le Seuil, Paris, 1983 (col. "Poétique").

- "Personne", *Nouveau discours du récit*, Le Seuil, Paris, 1983 (col. "Poétique").
- "Perspective", *Nouveau discours du récit*, Le Seuil, Paris, 1983 (col. "Poétique").
- GONTARD, Marc, *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1991.
- LÓPEZ, Laura, *Literatura francófona: África*, t. 3, FCE, México, 1997 (col. "Tierra Firme").
- M'HENNI, Mansour *et al.*, *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, L'Harmattan, Paris, 1993.
- TETU, Michel, *La Francophonie. histoire, problématique, perspectives*, Hachette, Paris, 1988.

Índice

Agradecimientos.....	2
Introducción.....	3
Capítulo 1	
La narración y la escritura: “las raíces no perdonan”.....	8
Capítulo 2	
La “orientación hacia lo práctico”: ¿para qué se cuenta una historia?.....	22
Capítulo 3	
Hacia una escritura del desierto.....	33
Conclusiones.....	49
Bibliografía.....	54