

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA DUALIDAD, LA TRANSTEXTUALIDAD Y LA CONSTRUCCIÓN

LABERÍNTICA

DE LA NOVELA *L'ENFANT DE SABLE* DE TAHAR BEN JELLOUN

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS

(LETRAS MODERNAS EN LENGUA FRANCESA)

PRESENTA

CLAUDIA CAROLINA AVILA FIGUEROA

ASESORA: DOCTORA LAURA LÓPEZ MORALES



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.

AGRADECIMIENTOS

Por su cariño y por toda la generosidad de su magisterio, mi gratitud para la Dra. Laura López Morales.

Asimismo a los miembros del jurado Dra. Claudia Ruiz García, Dra. Rosalba Lendo Fuentes, Dra. Ana Elena González Treviño y al Mtro. Ricardo Ancira González por sus valiosas observaciones y apoyo.

Muchas gracias por su cariño, ayuda y orientaciones humanas y académicas a Adriana Avila, Hari Nair, Rito Terán, Cristina Avila, Georgina Avila, Carlos Rodea, Samuel Heredia, Jorge Badillo, Tania Reyes, Juan Ramón Sordo, Leticia Torres, Nicole Laforest, Mohamed Benhadria, Rachid El Kattabie, Abdelkrim Djoumadi e Iván Gamboa.

A la maestra Jñanadakini por su disciplina y bondad, a Rosario Solís con admiración, a Silvana Azar, Amaranta Rodríguez y Gerardo Grobet, por su gran trabajo gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
--------------------	---

CAPÍTULO 1

EL LABERINTO: DISEÑO ARQUITECTÓNICO DE LA NOVELA

1.1. La estructura del laberinto en la novela	10
1.2. Consideraciones preliminares sobre la figura del laberinto.....	12
1.3. El laberinto en el entramado de la novela.....	13
1.4. La escritura y sus tiempos.....	15
1.5. Los lugares y el tiempo	24
1.6. El cuerpo de Ahmed	28

CAPÍTULO 2

LA INTERTEXTUALIDAD Y LAS RELACIONES DE TRANSTEXTUALIDAD EN EL RELATO

2.1. El concepto de intertextualidad en la literatura	30
2.2. Metodología para la traducción del capítulo 17 de <i>L'enfant de sable</i> en el marco de la intertextualidad.....	36
2.3. Análisis de las categorías de la transtextualidad en <i>L'enfant de sable</i>	38
a) La intertextualidad	38
b) La paratextualidad	40
c) La metatextualidad	42
d) La architextualidad	42
e) La hipertextualidad	44
2.4. Jorge Luis Borges “el trovador ciego”: personaje de Ben Jelloun	45
2.4.1. Borges: El bardo y el clarividente.....	46

CAPÍTULO 3

LA ALTERIDAD

3.1.	La alteridad y la identidad	53
3.2.	La identidad desde la psicología.....	55
3.3.	La identidad como dualidad.....	56
3.3.1.	La alteridad desde <i>El origen de la tragedia</i> en relación con la literatura.....	63
3.3.2.	El doble	66
a)	Ahmed-el padre	67
b)	Ahmed- Fatima	69
3.3.3.	El contrario: Ahmed-las hermanas y Ahmed-la madre	70
3.3.4.	El desdoblamiento: Ahmed-Zahra	71
3.4.	Objetos representativos de la dualidad simbólica en <i>L'enfant de sable</i> y las obras de Borges	72
3.4.1.	La moneda	72
3.4.2.	El espejo.....	75
3.4.3.	El diario de Ahmed: voz y representación del cuerpo	77
IV	TRADUCCIÓN	80
V	CONCLUSIONES	101
VI	BIBLIOGRAFÍA	107

INTRODUCCIÓN

El creciente interés por las literaturas africanas de expresión francesa en América Latina radica en la afinidad que une a ambas regiones en cuanto al planteamiento de problemas propios del subdesarrollo. Llama la atención lo que atañe a la transgresión de los derechos humanos que continúa siendo motivo de discusión en los Congresos Federales de los países emergentes¹.

En este marco destaca la obra de Tahar Ben Jelloun, escritor marroquí de expresión francesa que ha gozado de enorme reconocimiento internacional, no sólo por su calidad literaria, sino por la feroz crítica que sin reservas ha manifestado acerca de asuntos prioritarios que afectan a su país y a la región del Magreb árabe. Se trata de temas como el racismo; la inmigración ilegal; la práctica del Islam y sus efectos en Estados teocráticos, particularmente relacionados con violaciones a los derechos de las mujeres. Esto explica porqué Ben Jelloun es el escritor francófono más traducido en el mundo. Tan sólo la novela *L'enfant de sable*, objeto de este trabajo, ha sido traducida a 43 idiomas.

La traducción del capítulo 17 de dicha novela: “Le troubadour aveugle”, realizada en el Seminario “Problemas de la traducción literaria en inglés y francés”, nos permitió identificar una poética sustentada en la apropiación, por parte de Ben Jelloun, de la voz de

¹ Era necesario ir más allá de lo anecdótico, como es necesario ir más allá de la historia que ocurrió en Marruecos entre 1971 y 1991. Una vez más, debo precisar que esta novela tiene la ambición de hablar a todo el mundo, a todos los que han conocido un sistema injusto y horrible. Escribir un libro así es participar en la lectura de las páginas negras de la historia antes de pasarlas, para que tanto horror no se reproduzca, sea en Marruecos, Argentina, Chile o África.

Entrevista a Tahar Ben Jelloun realizada por Nuria Azancot en 2001 sobre la novela *Cette aveuglante absence de lumière* (Seuil 2001). Obra inspirada en el testimonio de un ex prisionero, Aziz Binebine, que pasó 18 años en una penitenciaría de alta seguridad (*bagne-mouroir*) de Tazmamart por haber participado en el intento de golpe de Estado de Sijir en 1972.

http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/935/Tahar_Ben_Jelloun

Jorge Luis Borges. A partir de tal modelo, el autor marroquí construye una obra caracterizada por recursos literarios como la intertextualidad y la transtextualidad; la concurrencia de numerosas voces narrativas que configuran la construcción especular² de la novela; así como por las tres formas de alteridad identificadas, con las cuales Ahmed, el protagonista, multiplica su personalidad en busca de una identidad femenina. Así, *L'enfant de sable*, representa un laberinto de reescrituras.

Dada la importancia de la traducción, que forma parte de este trabajo, conviene señalar que su propósito no ha sido el análisis de las peculiaridades lingüísticas o atolladeros gramaticales encontrados. Los comentarios y notas que la sustentan tienen como función demostrar documentalmente su intertextualidad con relación a la obra de Borges, lo que nos condujo a delimitar nuestras líneas de investigación. Tales líneas están correlacionadas y son mutuamente incluyentes, por lo que la división en capítulos propuesta obedece sólo a un principio de orden. Antes de proceder a su exposición, es pertinente señalar aspectos relevantes sobre la trayectoria de Tahar Ben Jelloun y su obra, así como un marco histórico social general del régimen islámico.

Trayectoria de Tahar Ben Jelloun

Ben Jelloun nació en Fez, Marruecos, en diciembre de 1944, año en el cual este territorio aún se hallaba bajo el dominio de la metrópoli francesa. Destaca el hecho de que Tahar

² En el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin esta figura retórica es llamada estructura abismada (o construcción en abismo, “mise en abîme”, narración primaria, narración de primer grado, narración secundaria, narración de segundo grado). Consiste en el desarrollo de una acción dentro de otra acción. Esto ocurre cuando el personaje de la historia relatada toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro espacio, en otro tiempo, y quizá con otros protagonistas, convirtiéndose así en un personaje narrador de una narración secundaria o de segundo grado. De este modo, los participantes del proceso de lo enunciado actúan simultáneamente como participantes en un nuevo proceso de enunciación. En este trabajo consideramos pertinente llamarla estructura especular, por la imagen del juego de espejos que reflejaría una estructura semejante, conveniente en el contexto de la obra. En adelante siempre usaremos este término en tal sentido. *Diccionario de retórica y poética*.

nació musulmán, estudió en la escuela coránica de su comunidad y no fue sino hasta los seis años que ingresó a una escuela primaria franco-marroquí bilingüe.

Este contexto acentúa el valor crítico de *L'enfant de sable*, cuyo tema central es el poder, su instrumentación y sus efectos en distintos estratos de una sociedad musulmana patriarcal. En el primer nivel se sitúa el derecho islámico, que demanda a sus sujetos una composición familiar subordinada al nacimiento de varones, a efecto de hacerla acreedora a derechos, el de la sucesión en este caso. Después se ubica al padre que, en este escenario jurídico y social, habrá de quebrantar los derechos de sus hijas, particularmente los de la última.

Conocer la actitud contestataria de Ben Jelloun ante el poder permitirá profundizar la comprensión de *L'enfant de sable*. Cuando estudiaba filosofía en Rabat, Tahar participó en manifestaciones estudiantiles, lo que le costó la interrupción de sus estudios para ser enviado durante 18 meses, entre julio de 1966 y enero de 1968, a dos campos disciplinarios del ejército. Se sospechaba que había participado en la organización de las grandes manifestaciones de marzo de 1965³.

El mismo año de su liberación, Ben Jelloun inicia su actividad como profesor en el Liceo Charif Idrissi en Tetuán, donde fue el primer profesor de filosofía. Posteriormente es trasladado al Liceo Mohamed V en Casablanca, donde apenas pudo desarrollar su actividad docente a causa de numerosas huelgas estudiantiles. En junio de 1971 se traslada a Francia como consecuencia de la arabización de la enseñanza de la filosofía, actividad

³ Durante el reinado de Hassan II se ubica un periodo de represión y arrestos ocurridos en Marruecos, conocidos extraoficialmente como los años de plomo (1960-1999). Se caracterizan por la desaparición de las garantías del Estado de Derecho, así como por el terror de Estado contra disidentes o personas consideradas potencialmente peligrosas o perjudiciales para el orden político vigente. Se llevaron a cabo represiones extremadamente violentas de manifestaciones y otras formas de protesta ciudadana. Los casos más notables son los de la revuelta del 23 de marzo de 1965, los disturbios de Casablanca en junio de 1981, los disturbios de Marrakech en 1984 y los disturbios de Tetuán de 1984.

para la cual no estaba preparado. El reconocimiento de no poder desenvolverse en un ámbito arabizado, siendo árabe, y la distancia que toma respecto de su país, como reacción contra las decisiones tomadas por un militar en ese ámbito de la enseñanza⁴, procuran el ambiente ideal para que Ben Jelloun analice y dé a conocer en su obra conflictos de su país derivados de su relación con Francia, así como los que afectan a la condición femenina.

La sociedad magrebí y el islam

Le point par lequel se couche le soleil o Magreb es un término astronómico árabe con el cual se identifica la zona geográfica que comprende los territorios de Argelia, Marruecos y Túnez, además de Libia y Mauritania. Países que hoy conforman la Unión del Magreb Árabe. Este territorio se caracteriza por haber sido el objetivo de numerosas conquistas,

⁴Un jour j'apprends par le journal de 13 h. de la RTM que le général Oufkir a décidé d'arabiser l'enseignement de la philosophie à partir de la rentrée de septembre 1971. Un général qui se mêle de culture et d'enseignement, c'est pas bon signe. Ce qu'il voulait c'est rendre les textes jugés subversifs hors de portée des élèves marocains, lesquels devaient se contenter d'apprendre la pensée islamique. Devant cette agression, j'ai décidé de quitter l'éducation nationale et j'ai tout fait pour reprendre mes études à la Sorbonne à Paris où je débarquai un 11 septembre, avec dans mon cartable une plaquette de poésie publiée par les éditions Atlantes que dirigeait Laabi plus un début de roman (Harrouda). Je compris que mon salut viendrait de l'écriture. Je compris que je ne pouvais m'en sortir que par la littérature.

Un día supe por el noticiero de las 13 h. de la RTM que el general Oufkir había decidido arabizar la enseñanza de la filosofía a partir del regreso a cursos en septiembre de 1971. Un general que se mezcla con la cultura y la enseñanza no es señal de buen augurio. Lo que él quería era poner los textos juzgados como subversivos fuera del alcance de los estudiantes marroquíes, los cuales debían conformarse con aprender el pensamiento islámico. Ante esta agresión, decidí abandonar la educación nacional e hice todo por retomar mis estudios en la Sorbona de París donde llegué un 11 de septiembre, llevaba en mi portafolios un librito de poesía publicada por ediciones Atlantes que dirigía Laabi y el comienzo de una novela (Harrouda). Entendí que mi salvación vendría de la escritura. Entendí que sólo podía salir de allí por la literatura. (Todas las traducciones del francés que figuran en este trabajo son nuestras).

Suis-je un écrivain arabe? Posté le 28-11-2004. (*Le Nouvel Observeur*, 11 janvier 2001). Sitio oficial de Tahar Ben Jelloun: <http://www.taharbenjelloun.org/accueil.php>

Conviene señalar que, tras 44 años de duración del protectorado francés en Marruecos (1912-1956) y una vez lograda la independencia, se puso en marcha una etapa de reivindicación de la identidad nacional y el árabe pasó a ser la única lengua oficial del país.

invasiones y colonizaciones de cartagineses, romanos, tribus bárbaras y piratas de todas clases, pues, derivado de su importancia geoestratégica ha sido una región privilegiada y paradójicamente vulnerable.

En la historia moderna del Magreb es significativa la ocupación francesa en sus modalidades de protectorado y colonia⁵. Así, en 1830, para detener el vandalismo e instaurar la paz social en esta zona, Francia establece -según su propia versión- una colonia en Argelia. Posteriormente en 1881, implanta un protectorado en Túnez, que en 1912 se extiende a Marruecos. Se trata de más de un siglo de ocupación francesa que marca la identidad de esas naciones, por haberlas colocado en una posición de subordinación ante las decisiones políticas de la metrópoli.

Hasta mediados de los años 50 y 60, época en la cual estos países conquistaron su independencia, Francia dictaba las políticas de carácter económico y político que debían acatar. La metrópoli consiguió que su modelo de exportación e implantación del francés, lo convirtiera en la lengua vehicular del conocimiento y la promoción social, sumado al exterminio de las lenguas nativas. Sólo mediante la apropiación de los modelos de vida del colonizador y de su lengua, reconocidos como socialmente adecuados, el colonizado podía acceder a un estado de “civilización”.

Sin embargo, este poder que aspiraba a controlar totalmente a los países ocupados fue atomizado por la presencia del islam. El arraigo a la doctrina musulmana impidió que Francia pudiese implantar de manera sistémica sus modelos de organización. En virtud de *El Corán* como rector de todos los actos de la vida del musulmán, la cultura original fue preservada.

⁵ La instauración de un protectorado permite la conservación de algunas autoridades propias de los pueblos autóctonos ocupados, en tanto que la colonia se caracteriza por el dominio y administración totales por una potencia extranjera.

La denominación política que legitima al islam se llama teocracia, según la cual el Estado musulmán se encuentra dotado de un cuerpo jerárquico de ministros encargados de representar a Dios y administrar el orden y la justicia, mediante un sistema de normas y castigos agrupados en *El Corán*, libro revelado por Dios al profeta Mahoma⁶.

L'enfant de sable ocurre en Marruecos durante la ocupación francesa. El relato de una historia familiar revela un complejo trasfondo de desigualdad y violencia contra las mujeres. Contenido que no es casual en la obra Ben Jelloun. Al respecto, conviene citar lo que el propio autor señala en una entrevista publicada en su sitio oficial en la internet:

*Mon itinéraire est à la fois lent et cohérent... Depuis toujours j'écris sur le même thème, celui de la violence de la vie. Mes premiers livres parlaient de la condition de la femme dans mon pays, puis j'ai abordé la question des relations entre l'homme et la femme dans la société marocaine musulmane, traditionnelle.*⁷

Además de estos aspectos, a continuación desarrollamos una breve sinopsis de la novela, así como el esquema del trabajo.

Sinopsis de la novela

El patrimonio de una familia musulmana integrada sólo por descendencia femenina debe distribuirse entre los hermanos del padre que hayan concebido varones, pues su régimen jurídico prohíbe a las mujeres ser acreedoras a una herencia. Ahmed Souleïmane, patriarca de una familia constituida por siete hijas, bajo la presión de este desprestigio social,

⁶ Mahoma es el nombre del Profeta al que fue revelado el Corán, libro sagrado del Islam. Mohamed, transliteración del árabe, nació en La Meca hacia 570/571 y murió en Medina en 632 (actualmente Arabia Saudita).

⁷ Entrevista publicada en el sitio oficial de Tahar Ben Jelloun en la Internet. <http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php>. Mi itinerario es lento y coherente al mismo tiempo... Desde siempre escribo sobre el mismo tema, el de la violencia de la vida. Mis primeros libros hablaban de la condición de la mujer en mi país, luego abordé el asunto de las relaciones entre el hombre y la mujer en la sociedad marroquí musulmana, tradicional. (Todas las traducciones del francés que figuran en este trabajo son mías).

concibe la idea de intentar un nuevo embarazo con la resolución irrevocable de que será un varón.

Así, el octavo nacimiento será el de una mujer a quien su padre habrá de imponer el nombre de Mohamed Ahmed⁸. Asimismo, le asignará un género, un sexo y un travestismo, despojándola de su identidad en favor de la perpetuación del poder masculino y del bienestar económico. Este acto deriva en un conflicto personal que tiene numerosas vertientes de alcance humano y social. Es significativo señalar que esta historia tiene su origen en un hecho de la vida real.

En su infancia, Ahmed se someterá a numerosas “mutilaciones”⁹ de orden físico, psicológico y afectivo para que su cuerpo esconda su naturaleza de mujer y, de este modo, mantenga la herencia y se haga cargo de los negocios familiares con el éxito que, supuestamente, sólo puede esperarse de un varón.

Con el tiempo, esta mujer desfigurada contrae matrimonio con otra mujer oculta, discapacitada, negada por una enfermedad: Fatima, su *alter ego*. Como resultado de esta unión y confrontación con su doble, con lo femenino que está oculto, Ahmed iniciará su ordalía para reinventarse o morir.

El ambiente ideológico de la novela es asfixiante y coercitivo, sensaciones a partir de las cuales Ahmed escribe un diario de vida que luego será relatado oralmente y, por este medio, reinventado por diferentes narradores, con el cual se construirá gradualmente una voz propia que, sin embargo, nunca terminará por ser femenina. Cada uno de los

⁸ Mohamed: nombre del Profeta fundador del Islam. Ahmed significa “El bendito”, es una derivación de Mohamed.

⁹ Se trata de atropellos y mutilaciones tanto de las vivencias afectivas como del desarrollo corporal, por ejemplo, se cita en el diario de vida del personaje, que su madre le colocaba vendas alrededor del pecho para impedir el crecimiento de los senos.

narradores pretende ser el poseedor legítimo del diario de Ahmed, ostenta un parentesco o bien, insinúa ser el propio protagonista.

El secreto de la historia es la revelación de la verdadera identidad de Ahmed, así como de su destino final. La concurrencia de diferentes voces y versiones alrededor de este asunto configura una complicada red narrativa que confiere a la obra su estructura especular. Una de estas voces corresponderá a Jorge Luis Borges, personaje de la novela. Recurso con el cual Ben Jelloun construye una superestructura transtextual que sirve de andamiaje y explicación a la poética de la novela. A partir de estas propiedades narrativas se configura un laberinto caracterizado por tiempos, lugares, versiones de la historia y personajes que se superponen.

El análisis de estos elementos configura la estructura del trabajo, que se explica enseguida.

Estructura del trabajo

Nuestro propósito, aunque literario, se encuentra vinculado con aspectos psicológicos y filosóficos, disciplinas sin cuyas herramientas de estudio sería casi imposible abordar la novela desde esta propuesta, a la que corresponden tres ejes:

1. La alteridad: consiste en el análisis del proceso de multiplicación de los contactos de Ahmed con la realidad, en la cual confronta su representación social de varón con su naturaleza femenina. Hasta tomar conciencia del despojo de su personalidad Ahmed vive social e íntimamente bajo las siguientes formas de alteridad:

- 1.1 El doble: Ahmed-el padre y Ahmed-Fatima

- 1.2 El contrario: Ahmed-las hermanas y Ahmed-la madre

- 1.3 El desdoblamiento: Ahmed-Zahra

2. La transtextualidad: *L'enfant de sable* es un texto abierto y polifónico que se construye mediante la apropiación de la poética y de la voz de Jorge Luis Borges. Este modelo se logra con base en la utilización de la paráfrasis, la alusión, la imitación y la interpretación, entre lo más relevante.

Conviene recordar que Borges pertenece al linaje de autores que no ocultan su gratitud con el universo disponible de ideas y formas literarias. En tanto que defensor de la literatura como arte ecuménico, reconoce que la creación literaria no es un hecho contingente, sino el resultado del devenir de la historia de la literatura.

3. El laberinto, arquitectura de la novela, se conforma por la red de voces, tiempos, lugares y, sobre todo, emociones por las que Ahmed habrá de transitar en busca de su identidad en el marco de la reapropiación de la voz de Borges.

L'enfant de sable representa la compleja figura del laberinto y, paralelamente, la del infinito, estructuras simétricas e intercambiables con el mundo interior de Ahmed.

CAPÍTULO 1 EL LABERINTO: DISEÑO ARQUITECTÓNICO DE LA NOVELA

- Qui es-tu? [...]
- Tu sais bien qui je suis, alors laisse-moi passer.
- Ce que je sais bien t'importe peu! Mais je veux t'entendre te prononcer sur qui tu es vraiment... Je ne veux pas de nom, je désire l'invisible, ce que tu caches, ce que tu emprisonnes dans ta cage thoracique.
- Je ne le sais pas moi-même... Je sors à peine d'un long labyrinthe où chaque interrogation fut une brûlure..., j'ai le corps labouré de blessures et de cicatrices... Et pourtant c'est un corps qui a peu vécu... J'émerge à peine de l'ombre...¹⁰

1.1. La estructura del laberinto en la novela

Esta primera aproximación a *L'enfant de sable* nos permitirá tener una perspectiva global, cuyo punto de partida es la figura del laberinto. Símbolo que configura el relato y le confiere una identidad y un sentido referencial únicos respecto de la obra de Jorge Luis Borges. Conviene señalar que, además de este signo, la novela de Tahar Ben Jelloun contiene numerosos componentes arquetípicos y simbólicos afines con la obra del escritor argentino, que abordaremos en capítulos subsecuentes.

Entre los recursos literarios que caracterizan *L'enfant de sable* se encuentran el discurso poético sostenido y la verosimilitud de situaciones en las que Ben Jelloun alterna el sueño y la fantasía con la realidad. Es notable la riqueza de las descripciones, no sólo de espacios característicos de las intrincadas redes del laberinto, sino también de las emociones e intercambios entre los personajes.

¹⁰ Tahar Ben Jelloun, - ¿Quién eres? [...] – Tú sabes bien quién soy, así que déjame pasar. – ¡Lo que yo sé te importa poco! Pero quiero oír que te pronuncies sobre quién eres en verdad... No quiero un nombre, deseo lo invisible, lo que escondes, lo que aprisionas en tu caja torácica. – Ni yo misma lo sé... Apenas salgo de un largo laberinto donde cada interrogación fue una quemadura..., tengo el cuerpo socavado de heridas y cicatrices... Y sin embargo es un cuerpo que ha vivido poco... Emerjo apenas de la sombra. *L'enfant de sable*, p. 113-114

El laberinto es la forma que tiene la historia y el modo en que el protagonista se interroga sobre sí mismo. Configura la ruta de sus emociones y es el recorrido que sitúa una y otra vez al lector ante una pregunta de apariencia simple formulada por Ahmed: “Qui suis-je? Et qui est l’autre?”¹¹. Para cuya respuesta concurren elementos narrativos que entretejen un relato donde se distinguen las voces y los ecos de numerosos relatores, que en sus intentos por consolidar una sola historia confunden al lector y lo adentran en el laberinto de la novela:

La identificación subjetiva a la que conduce la narración no es otra que una “identificación narrativa”. Ello quiere decir que la narración identifica al sujeto en un ámbito eminentemente práctico: el del relato de sus actos. Sin narración no hay, pues, identificación posible ni del individuo ni de las comunidades, a no ser que toda identificación subjetiva se pierda en la serie episódica de las acciones, haciendo imposible toda identidad subjetiva, o se confine en una ilusión sustancialista que no dará cuenta de la diversidad.

Por el relato, sin embargo, es posible responder a la pregunta por un sujeto, por un hombre, por una identidad, pero de forma “narrativa”.¹²

Además de las voces narrativas que se despliegan en la historia, el tiempo se atomiza y confluye; los lugares se mezclan también en la realidad de la novela. Esta es la forma en que la obra se conforma y aprehende. Las superposiciones locativas y temporales condicionan paralelamente la presencia simbólica del laberinto en la personalidad de Ahmed. De tal manera que la secuencia narrativa es simétrica e intercambiable con la propia vida del personaje en sus simultáneas alteridades.

Así, el trazado del mundo interior de Ahmed y de quienes lo rodean toma la forma de microlaberintos. Ramificaciones de un gran todo aún más confuso que imprime en sus rostros, en los espacios que habitan, en sus impresiones visuales, olfativas y, en sus sueños, la impronta de un caos deliberado, afín con el orden de la novela.

¹¹ Tahar Ben Jelloun, ¿quién soy yo y quién es el otro?. *L'enfant de sable*, p. 55

¹² Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 27-28

Estas características son inteligibles a partir de un elemento mediador fundamental en la narración: la voz de Jorge Luis Borges, con la cual Ben Jelloun ofrece al lector, además del laberinto, otras claves para discurrir su historia, sujeta a la contingencia del símbolo y del sueño, así como a la individualidad de cada lector.

Una vez identificado el laberinto como figura y símbolo representativo de la estructura y contenido de la novela, lo que corresponde a una necesidad primaria de este trabajo; su propósito nos compromete con el encuentro de la experiencia literaria y humana que llene de sentido tal forma y concepto.

L'enfant de sable no sólo es una novela, también es un documento que denuncia, entre otros problemas, el abandono de la mujer en una sociedad musulmana, incapaz de garantizarle seguridad y bienestar en su estructura familiar. Las tradiciones impiden, total o parcialmente, al género femenino una supervivencia social digna e independiente. Resulta aún más desconsolador que, si bien Ben Jelloun ubica dichas condiciones en el contexto histórico de la ocupación francesa, hoy es posible constatar su supervivencia. Una vez sentado este panorama, comenzaremos nuestro análisis haciendo algunas precisiones necesarias relativas al laberinto.

1.2. Consideraciones preliminares sobre la figura del laberinto

Para validar el sentido de la palabra laberinto como símbolo de reconocimiento universal, se puede tomar como base el psicoanálisis. Esta disciplina ha propuesto interpretaciones de símbolos culturales y mitos religiosos, con el propósito, la mayoría de las veces acertado, de hallar un significado y una ulterior explicación general del yo y de la cultura en Occidente.

Para tal efecto, es preciso reconocer en Sigmund Freud al científico que desarrolló un sistema de interpretación de las representaciones oníricas a partir de su relación con símbolos universales. Confiar en tales trabajos es pertinente, aun cuando su sentido sea variable de un individuo a otro, de acuerdo con su bagaje histórico, social y cultural, así como de su historia personal.

La relación simbólica parece ser un resto y un signo de antigua identidad. Puede asimismo observarse que la comunidad de símbolos traspasa en muchos casos la comunidad del idioma, como ya lo afirmó Schubert en 1814, algunos símbolos son tan antiguos como el idioma: otros, en cambio, son de creación actual (por ejemplo, el dirigible, el zeppelin). El sueño utiliza, como ya indicamos, este simbolismo para la representación disfrazada de sus ideas latentes. Entre los símbolos así utilizados, hay, ciertamente, muchos que entrañan siempre, o casi siempre, la misma significación.¹³

A este planteamiento sobre bases autorizadas, añadimos el análisis que Paolo Santarcangeli llevó a cabo sobre este signo en *El libro de los laberintos* (1999). La figura del laberinto, poseedora de numerosos significados, prioritariamente de carácter simbólico y místico-religioso, comporta por sí misma la solemnidad del rito de iniciación, el desafío ante el conocimiento de un secreto y la revelación de un misterio. A continuación detallamos aspectos del laberinto relevantes en relación con la novela.

1.3. El laberinto en el entramado de la novela

La maison garde une façade sereine, à l'écart de cette agitation interne. Nous, nous serons à l'intérieur des murs dans la cour, dans la place ronde, et de ce cercle partiront autant de rues que de nuits que nous aurons à conter pour ne pas être engloutis par le flot des histoires qui, en aucun cas, ne devront mêler leur eau avant que l'aube ne pointe! Nous aurons quelques moments de répit pour respirer et nous souvenir¹⁴

¹³ Sigmund Freud, "La interpretación de los sueños" en *Obras completas*, tomo I, p. 559-560

¹⁴ Tahar Ben Jelloun, La casa mantiene una fachada serena, apartada de esta agitación interna. Nosotros estaremos al interior de los muros, en el patio, en la plaza circular, y de este círculo saldrán tantas calles como noches tendremos para contar y para no ser engullidos por la marejada de historias que, ¡en ningún caso, deberán mezclar su agua antes que despunte el alba! Tendremos algunos momentos de descanso para respirar y recordar. *L'enfant de sable*, p. 109.

La naturaleza de la historia de Ben Jelloun, semejante a un laberinto; es reescrita en el diario de Ahmed y contada, al menos, por seis narradores más. El laberinto reproduce todas las peripecias de la vida. Doblega a los personajes ante su realidad, los confunde en cada una de sus paradas¹⁵, los mueve a hacer elecciones que, por erradas, contribuyen a complicar sus problemas y su consiguiente salida. Ahmed recorre con angustia un laberinto que lo ubica en los límites de lo que es y de lo que podría llegar a ser. Situación que involucra también la experiencia del lector.

Desde los tiempos de Platón, el laberinto pervive como figura del lenguaje y como imagen arquetípica de la confusión. En Occidente no se le puede disociar de la aventura de Teseo o de la condena del Minotauro. Estos mitos tienen la función de “proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia”¹⁶. En este caso, los mitos señalados describen la vida y anuncian el destino del héroe de esta historia.

Por lo anterior, la lectura de *L'enfant de sable* dibuja recorridos circulares¹⁷ que conducen al lector por una amplia gama de impresiones: desde la sensación viva hasta el recuerdo de un sueño. La novela testimonia diálogos con muertos, despierta la conciencia ante el encuentro de la voz y el cuerpo de Ahmed que se busca a sí mismo, esperanzado. De este modo, el personaje intenta hallar su tiempo de origen para crear una mujer en su forma esencial, inventar un cuerpo y encontrar un destino femenino:

¹⁵ Me refiero al término “parada” en el mismo sentido que Saint Arcangeli en *El libro de los laberintos*. Dentro de un laberinto hay encrucijadas en las cuales hay que parar para hacer una reflexión y decidir en qué dirección continuará la búsqueda de la salida.

¹⁶ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, p. 14

¹⁷ *L'enfant de sable*, cuya imagen de circularidad se manifiesta en la propia forma y contenido de la novela, también refiere directamente al cuento de Borges “Las ruinas circulares” en el capítulo 17.

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!¹⁸

Cada narrador representa un laberinto. Cada uno de ellos crea en su relato una escritura secreta contenida en un espacio de infinitas dimensiones e interpretaciones. Por esto, resulta pertinente desarrollar por separado los aspectos de la novela en los cuales encontramos la figura del laberinto que, además del que encarna el propio Ahmed, son la escritura, los lugares y el tiempo.

1.4. La escritura y sus tiempos

`[...] J'étais parti, chassé de la grande place. J'ai marché longtemps dans les plaines et les siècles. Tout est là... dieu est témoin...´ Il s'arrête un moment, fixe le grand cahier, l'ouvre, tourne les pages: elles sont vides. En les examinant de près on constate qu'il y a encore des traces d'écriture, des bouts de phrases à l'encre pâle, des petits dessins anodines au crayon gris. Il poursuit: `Le livre est vide. Il a été dévasté. J'ai eu l'imprudence de le feuilleter une nuit de pleine lune. En l'éclairant, sa lumière a effacé les mots l'un après l'autre. Plus rien ne subsiste de ce que le temps a consigné dans ce livre..., il reste bien sûr des bribes..., quelques syllabes..., la lune s'est ainsi emparée de notre histoire...´¹⁹

Esta cita muestra elementos representativos del recorrido por el laberinto y de la estructura especular y circular de la novela. La voz del *conteur* reproduce la del *grand cahier* o diario de vida de Ahmed y éste retorna para encontrar, nuevamente, correspondencia con

¹⁸ Tahar Ben Jelloun, Pero veo inquietud en sus ojos. No saben a dónde los llevo. No tengan miedo, yo tampoco lo sé. Y esa curiosidad no satisfecha que leo en sus rostros, ¿será un día sosegada? Ustedes eligieron escucharme, entonces síganme hasta el final..., ¿el final de qué? ¡Las calles circulares no tienen fin! *L'enfant de sable*, p. 21.

¹⁹ Tahar Ben Jelloun, `[...] Me fui, expulsado de la gran plaza. Caminé mucho tiempo en las planicies y los siglos. Todo está aquí... Dios es testigo...´ Él se detiene un momento, fija el gran cuaderno, lo abre, da vuelta a sus páginas: están vacías. Examinándolas de cerca constata que todavía hay trazas de escritura, finales de frases en tinta pálida, pequeños dibujos anodinos en tinta gris. Prosigue: `El libro está vacío. Ha sido devastado. Tuve la imprudencia de hojearlo una noche de luna llena. Iluminándolo, su luz borró las palabras, una tras otra. Ya nada subsiste de lo que el tiempo consigné en este libro..., seguro sólo quedan restos..., algunas sílabas..., la luna se apoderó así de nuestra historia...´ *L'enfant de sable*, p. 201.

la experiencia del protagonista. También describe el errar de los personajes por los lugares y los tiempos de la historia en busca de su identidad y de lo que es propio de ésta. En el caso del *conteur* será un relato, lo que corresponde a un hombre que cuenta historias. Para Ahmed es todo lo que pertenece a un ser humano: su vida. Finalmente, en una categoría de objetos, la historia requerirá sus palabras.

Además del valor y carácter que Ahmed necesita para realizar un recorrido semejante, debe resistir un efecto de deterioro que sufre su cuerpo, en la misma forma que le ocurre al *grand cahier*. Resultado de una relación simbólica de tipo recíproco, pues su diario lo duplica y lo desdobra. Condición que se explica a partir de lo que Santarcangeli señala sobre el rizoma como una de las formas del laberinto. Esto fundamenta también el valor de la iniciación de estos personajes y justifica el devenir del contenido y estado físico de Ahmed y del libro en menoscabo. Finalmente, sienta un precedente necesario para la resolución del conflicto en la novela:

El rizoma es como un libro en el que tras cada lectura se altera el orden de las letras y se produce un texto nuevo. Ahora bien, mientras que la idea del rizoma es muy reciente, la del libro de tal hechura es antiquísima y podemos encontrarla en la tradición cabalista (aun cuando los cabalistas seguían creyendo en una estructura final del libro, que habría tenido que adaptar el proyecto inicial de la creación)²⁰

Considerar esta configuración del *grand cahier*, nos conduce al establecimiento de relaciones fundamentalmente paratextuales y architextuales²¹ respecto de “El libro de arena”, parte de un volumen de cuentos de Jorge Luis Borges reunidos bajo el mismo título. Esto confirma que la novela se extiende más allá de los límites de su escritura. Conviene señalar que, por razones de carácter sagrado, los conocimientos depositados en

²⁰ Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, p. 16

²¹ Profundizaremos en estas relaciones en el Capítulo 2 del presente trabajo. Asimismo, conviene consultar la cita 23 del capítulo de referencia, que trata sobre el infinito número de páginas de “El libro de arena”.

los libros que pertenecen a la tradición cabalística poseen esta condición aun cuando Borges no menciona en su cuento que, el vendedor de biblias, el segundo poseedor conocido del libro de arena, fuese un iniciado²². Al establecerse esta relación simétrica entre ambos relatos, por extensión, se comprende el carácter sagrado que progresivamente adquieren tanto el diario de vida de Ahmed como sus presuntos y sucesivos poseedores, así como la estructura del laberinto en la de la novela.

Sin embargo, no sólo en las transformaciones del *grand cahier* se reconoce el rizoma. En la superestructura narrativa de *L'enfant de sable*, Ben Jelloun construye un laberinto de voces, tiempos y lugares que se entraman y configuran simultáneamente una imagen especular. Cada voz ostenta una legitimidad, multiplica la historia de Ahmed, lo que no demerita a ninguna, pues todas participan en una misma unidad de propósito.

Si fuera posible representar gráficamente las intervenciones de los narradores, se observaría a modo de una organización orquestal los distintos planos de una espiral que en seguida se explica.

La novela se inicia con la voz de un narrador omnisciente que describe a Ahmed, al *conteur* y a sus oyentes. Es un dios que presencia y narra desde un tiempo sin tiempo. Su relato, prioritariamente en *imparfait*, permite descubrir una historia ubicada en lo legendario e improbable. En el segundo plano de la espiral el narrador omnisciente presenta al *conteur*:

²² En este relato Borges, el protagonista, adquiere con un extraño individuo un libro de peso inusitado cuyo título es *Holy Writ*, quien a su vez lo compró en India a un hombre de la casta más baja por unas cuantas rupias y la Biblia. El intocable le dijo que su libro se llamaba El libro de Arena, “porque ni el libro ni la arena tienen principio ni fin”. Borges intenta encontrar la primera y la última página, pero todos sus intentos están destinados al fracaso, ya que la numeración de las páginas es siempre variable. Se obsesiona con el libro, que se posesiona de su vigilia y de su sueño. Piensa quemarlo pero teme que su combustión también sea infinita. Finalmente se deshace de él, escondiéndolo en la Biblioteca Nacional de la calle México por donde, señala, evitaba pasar.

La suite mes amis, vous ne pouvez pas la deviner. Notre conteur prétend lire dans un livre qu'Ahmed aurait laissé. Or, c'est faux! Ce livre, certes existe. Ce n'est pas ce vieux cahier jauni par le soleil que notre conteur a couvert avec ce foulard sale. D'ailleurs ce n'est pas un cahier, mais une édition très bon marché du Coran²³

La incertidumbre es otro de los elementos persistentes que definen, como al laberinto, este relato, tanto por el número de narradores como por las diferencias en el contenido de sus versiones. Cada voz se apoya en un argumento legítimo en su realidad; por ejemplo, la razón que justifica al *conteur* es que pagó con su vida por leer el libro y por revelar a la concurrencia de la plaza el secreto de un ser excepcional.

El tiempo que identifica esencialmente el relato del *conteur* es el presente, que lo acerca a su público y a la cotidianidad de éste; también usa el *imparfait* para significar la obtención del *cahier* en el pasado, en el tiempo que el humano reverencia, el de la historia y las leyendas que no pueden ser corroboradas. En tanto que seduce y atrae a sus escuchas, el personaje tiene recursos como el de mimetizarse al utilizar un vocabulario en la forma que presuntamente lo hace Ahmed o, el ostentarse como brujo con las singulares capacidades y tonos del narrador omnisciente. Dice tener el poder de mirar a través de los muros y escuchar con claridad lo que ocurre al interior de una casa, sostiene que es capaz de vislumbrar los sentimientos del protagonista:

Nous sommes à présent entre nous. Notre personnage va se lever. Nous l'apercevons et lui ne nous voit pas. Il se croit seul. Il ne se sent pas épié. Tant mieux. Écoutons ses pas, suivons sa respiration, retirons le voile sur son âme fatiguée. Il est sans nouvelles de son correspondant anonyme²⁴

²³ Tahar Ben Jelloun, Amigos míos, ustedes no pueden adivinar lo que sigue. Nuestro *conteur* pretende leer en un libro que Ahmed habría dejado. Pues bien, ¡es falso! Ese libro, en efecto, existe. Pero no es el viejo cuaderno amarillento por el sol que nuestro *conteur* ha cubierto con ese pañuelo sucio. Además no es un cuaderno, sino una edición muy barata de *El Corán*. *L'enfant de sable*. p. 70.

²⁴ Tahar Ben Jelloun, Ahora que estamos entre nosotros. Nuestro personaje va a levantarse. Lo vemos y él no nos ve. Se cree solo. No se siente espiado. Tanto mejor. Escuchemos sus pasos, sigamos su respiración, retiremos el velo de su alma fatigada. No tiene noticias de su correspondiente anónimo. *L'enfant de sable*. p. 109.

En el tercer nivel de esta estructura narrativa especular se sitúa el hermano de Fatima, personaje que irrumpe en el relato del *conteur* para dar lectura a lo que llama “el verdadero diario de Ahmed”. Se inicia un juego de voces que se alternan, en el cual este narrador cita fragmentos del diario y de los intercambios epistolares del protagonista con el corresponsal anónimo. Tal procedimiento enmascara la subordinación del Ahmed que, no sólo es narrativa, perfila también de manera velada la negación de su derecho a tomar la palabra. En seguida se cita un ejemplo de este procedimiento:

Permettez que j'ouvre le livre et que je vous lis ce qu'il a écrit sur ces sorties dans le brouillard tiède:

‘Ma mère mit dans un petit panier des oranges, des œufs durs et des olives rouges marinées dans le jus de citron. Elle avait un fichu sur la tête qui retenait le henné étalé dans sa chevelure la veille...’²⁵

Este modo indirecto de expresarse a través de diferentes narradores, inventa en Ahmed una voz en apariencia libre, hecha de recuerdos pero trazada en el presente de las emociones; tiene un lenguaje melancólico y reflexivo. La narración en *imparfait* ubica el discurso más allá de la experiencia inmediata. Se trata de las cartas que le dirige al *correspondant anonyme* en las que el protagonista entabla un dialogo abierto y entre iguales. Pero todo es aparente:

Cette voix lointaine, jamais nommée, l'aidait à vivre et à réfléchir sur sa condition. Il entretenait avec ce correspondant une relation intime; il pouvait enfin parler, être dans sa vérité, vivre sans masque, en liberté même limitée et sous surveillance, avec joie, même intérieure et silencieuse²⁶

²⁵ Tahar Ben Jelloun, Permítanme que abra el libro y les lea lo que él escribió acerca de sus salidas a la niebla tibia:

‘Mi madre puso en una pequeña canasta unas naranjas, huevos duros y aceitunas rojas marinadas en jugo de limón. Ella llevaba una pañoleta en la cabeza para retener la alheña que ostentaba en sus cabellos desde la víspera...’ Tahar. *L'enfant de sable*, p. 33.

²⁶ Tahar Ben Jelloun, Esa voz lejana, nunca nombrada, lo ayudaba a vivir y a reflexionar sobre su condición. Él mantenía con ese corresponsal una relación íntima; al fin podía hablar, ser en su verdad, vivir sin máscara, en libertad aunque limitada y bajo vigilancia, con alegría, también interior y silenciosa. *L'enfant de sable*, p. 85.

La distinción entre estas voces se vuelve progresivamente más difícil en la medida en que hay semejanzas en los tonos, las facultades de los narradores y la verosimilitud de sus argumentos para legitimar el relato. Esto, a su vez, se bifurca y se combina con el entramado de los lugares y los tiempos de la narración.

A partir de los capítulos 14 “Salem”, 15 “Amar” y 16 “Fatouma” comienza un juego de narradores más complicado. Cada uno de ellos propone una versión aproximativa y diferente de la vida de Ahmed. El narrador omnisciente explica la presencia de estas nuevas voces como consecuencia de la desaparición del *conteur* junto con sus escuchas de la plaza. Al morir éste, el manuscrito fue quemado con sus ropas y nadie conocerá nunca el verdadero final. Por esto, cada personaje plantea su conclusión.

Salem y Amar formulan desenlaces en un estilo que denota una cultura de supremacía masculina. Sin embargo, al llegar el turno de Fatouma, tanto el tono como el contenido del relato nos sitúan en una nueva duda. Esta mujer, sin declararlo abiertamente, describe como propias, circunstancias que corresponden a la vida de Ahmed. Esto moviliza en el lector, paradójicamente, incertidumbre y esperanza. El recurso de este relato también es el uso de un estilo que se asemeja al de Ahmed. Conviene resaltar que en el estilo de las diferentes voces existe una unidad, aun cuando el protagonista no tome la palabra de manera fehaciente en ningún caso:

Entre-temps j'avais perdu le grand cahier où je consignais mon histoire. J'essayai de le reconstituer mais en vain; alors je sortis à la recherche du récit de ma vie antérieure. La suite vous la connaissez. J'avoue avoir pris du plaisir à écouter le conteur, puis vous. J'eus ainsi le privilège, vingt ans plus tard, de revivre certaines étapes de ma vie²⁷

²⁷ Tahar Ben Jelloun, Mientras tanto había perdido el gran cuaderno donde consignaba mi historia. Intenté reconstituirlo pero fue en vano; entonces salí en busca del relato de mi vida anterior. Lo que sigue ustedes lo conocen. Confieso haber disfrutado escuchar al *conteur*, luego a ustedes. Así tuve el privilegio, veinte años más tarde, de revivir ciertas etapas de mi vida. *L'enfant de sable*, p. 170.

La intervención de Fatouma valida el testimonio del *conteur* e incorpora una revelación no esperada el relato: que el propio Ahmed haya concurrido a la plaza para escuchar la historia de su vida.

El séptimo narrador se presenta en el capítulo 17: “Le troubadour aveugle”. Se trata de Jorge Luis Borges como personaje literario. Irrumpe en la escena una vez concluido el relato de Fatouma con dos propósitos mutuamente excluyentes: plantear la relativa importancia del secreto de la vida de Ahmed y sugerir que la verdadera protagonista de la historia, una misteriosa mujer que no es Fatouma, lo hubiera visitado en su biblioteca para confesarle su pasado:

J’ai tout quitté: la vieille maison, l’autorité que j’étais condamnée à exercer sur ma famille, les livres, le mensonge et l’immense solitude qui m’était imposée. Je ne pouvais plus simuler une vie qui me faisait honte²⁸

Constituye otro de los enigmas de la historia el que esta mujer hubiese preferido no revelar más detalles a Borges y sólo haya dejado algunos signos o metáforas clave para descifrar la verdad: siete llaves, un reloj sin manecilla, una alfombra para hacer oraciones y un poema falsificado.

En este entramado de testimonios muy cercanos al relato policial, Borges declara ser un falsificador de historias, un biógrafo del error y la mentira que algunas veces recibe cartas de sus personajes. La forma del relato se constituye paralelamente al laberinto de la historia que cuenta: “Et puis un livre, du moins tel que je le conçois, est un labyrinthe fait

²⁸ Tahar Ben Jelloun, Deje todo: la vieja casa, la autoridad que estaba condenada a ejercer sobre mi familia, los libros, la mentira y la inmensa soledad que me era impuesta. Ya no podía simular una vida que me daba vergüenza. *L’enfant de sable*, p. 180.

à dessein pour confondre les hommes, avec l'intention de les perdre et les ramener aux dimensions étroites de leurs ambitions.”²⁹

La intensidad de la narración se incrementa, en el capítulo 19: “La porte des sables”, se inicia una suerte de duelo entre Borges y el *conteur* para revelar la verdad, pero al abrir el *grand cahier* e intentar poner fin a la polémica, ocurre que:

Le livre est vide. Il a été dévasté. J'ai eu l'imprudence de le feuilleter une nuit de pleine lune. En l'éclairant, sa lumière a effacé les mots l'un après l'autre. Plus rien ne subsiste de ce que le temps a consigné dans ce livre..., il reste bien sûr des bribes..., quelques syllabes..., la lune s'est ainsi emparée de notre histoire³⁰

Posteriormente, en una atmósfera que asemeja la angustia por salir de un laberinto, Borges se une al grupo que escucha a una mujer indeterminada contar una historia que podría ser también la de Ahmed -sería una octava narradora, pero también podría ser Fatouma o la mujer de Alejandría-. Al situarse entre el público, *le troubadour aveugle* pierde su jerarquía de narrador, de alguna manera se debilita. Entonces el narrador omnisciente sentencia: “Il passe ainsi d'une histoire dont il croyait avoir les clés à un conte dont il ne connaît pas ni le debut ni le sens.”³¹ Las voces se alternan y se revalida la imagen del laberinto.

²⁹ Tahar Ben Jelloun, Y además un libro, al menos tal como lo concibo, es un laberinto hecho con el propósito de confundir a los hombres, con la intención de perderlos y devolverlos a las dimensiones estrechas de sus ambiciones. *L'enfant de sable*, p. 178.

³⁰ Tahar Ben Jelloun, El libro está vacío. Fue devastado. Tuve la imprudencia de hojearlo una noche de luna llena. Iluminándolo, su luz borró las palabras una a una. Ya no subsiste nada de lo que el tiempo consigné en el libro..., seguramente sólo quedan restos..., algunas sílabas..., la luna se apoderó así de nuestra historia. *L'enfant de sable*, p. 201.

³¹ Tahar Ben Jelloun, Él pasa así, de una historia en la cual creía tener las llaves a un cuento del que no conoce ni el principio ni el sentido. *L'enfant de sable*, p. 202.

El *conteur* señala casi al final de la historia: “Ni vous ni moi ne saurons jamais la fin de l’histoire qui n’a pu franchir toutes les portes.”³² Este argumento se confirma cuando, en un delirio semejante al de la agonía, relata cómo los personajes que él creía nacidos de su invención, surgían en su camino, lo interpelaban y le pedían cuentas, de tal manera que en cierta ocasión fue secuestrado por el padre, conversó con Fatima ya muerta, y recibió de ella unos dátiles que, al encegucarlo, le procuraron la visión de la verdad. Se trata de una mezcla de tiempos, de un tiempo *sui géneris*, que permite la construcción de una estructura laberíntica, sin que, en efecto, se llegue al encuentro de salida alguna en la novela.

Después, el *conteur* refiere haber recibido la visita de una mujer de Alejandría quien, para liberarse, le obsequió la historia y el secreto de su tío o tía, de Bey Ahmed. Podría ser la misma mujer que visitó a Borges en su biblioteca. Podría ser Fatouma. Tal vez sea la mujer que relata la historia a un público entre el cual se halla el propio Borges. Las posibilidades se multiplican en correspondencia con la forma del relato.

En un desenlace, insistimos, laberíntico, tanto Borges como el *conteur* son devorados por la historia; este último pide, a los lectores y escuchas, mezclados en el sueño y la realidad de la novela, interrogar a la luna llena. Encomienda a todos la tarea de concluir el relato: “Moi, je dépose là devant vous le livre, l’encrier et les porte-plumes. Je m’en vais lire le Coran sur la tombe des morts!”³³. Esta propuesta multiplicará sin duda el número de las versiones existentes, habrá tantas como lectores y escuchas. En esta escritura infinita, el laberinto trasciende todo límite temporal o locativo.

³² Tahar Ben Jelloun, Ni ustedes ni yo sabremos jamás el final de la historia que no pudo franquear todas las puertas. *L’enfant de sable*, p. 204.

³³ Tahar Ben Jelloun, Deposito aquí ante ustedes el libro, el tintero y los porta plumas. Yo me voy a leer *El Corán* sobre la tumba de los muertos. *L’enfant de sable*, p. 209.

Hemos visto el papel que tienen en la novela sus principales narradores y analizamos sus intenciones. Observamos la presencia de otras voces no especificadas, pues tuvieron una participación breve en el entramado de la historia, las hemos llamado ecos. En seguida presentamos como categoría indisociable del laberinto, los lugares y el tiempo de la narración. Recordemos que todos los componentes del laberinto se encuentran entramados y su separación responde sólo a la necesidad de organizar este trabajo.

1.5. Los lugares y el tiempo

*Nous sommes donc à Marrakech, au cœur de Buenos Aires dont les rues, ai-je dit une fois, `sont comme les entrailles de mon âme', et ces rues se souviennent très bien de moi.*³⁴

En *L'enfant de sable* el tiempo y los lugares se entretajan en un hilo de doble hebra en forma dual y, simultáneamente, contraria: el mundo real e imaginario, lo evidente y lo escondido, vivos y muertos que comparten su tiempo en la incertidumbre del laberinto.

El primer lugar de la novela es el propio relato, a *L'enfant de sable* “se llega” en la misma forma que lo hace Borges; ulteriormente se vive un mundo de dualidades cuyo eje es Ahmed, un ser que vive y alterna el ser hombre y mujer al mismo tiempo. No es posible disociar los lugares y el tiempo, ya que son los referentes de una serie de antítesis de la novela.

Por otro lado, la espiral es una construcción narrativa que permite articular un orden interno en confluencia con la alteridad de sus elementos. Se trata de planos especulares que se inician con la experiencia de Ahmed, pasan por la escritura y

³⁴ Tahar Ben Jelloun, Estamos pues en Marrakech, en el corazón de Buenos Aires cuyas calles, lo he dicho una vez “son como las entrañas de mi alma” y estas calles se acuerdan muy bien de mí. *L'enfant de sable*, p. 174

concluyen en el recuento oral de varios relatores. Las voces que forman este entramado se unen sin que puedan convergir en una sola historia. En este punto aparece *le troubadour aveugle*, cuya ausencia del sentido de la vista deviene en clarividencia y sabiduría. Por su parte, el *conteur*, al comer unos dátiles, perderá la visión y accederá al mismo nivel de saber, lo que permitirá a ambos narradores desarrollar una poética que sobrepasa los límites de la realidad al interior del relato:

J'avoue que, depuis ma cécité, je fais confiance à mes intuitions. Je voyage beaucoup. Avant je ne faisais qu'observer, regarder, scruter et noter dans ma tête. À présent je refais les mêmes voyages. J'écoute. Je tends l'oreille et j'apprends beaucoup de choses. C'est curieux comme l'oreille travaille. J'ai l'impression qu'elle nous renseigne plus et mieux sur l'état des choses. Il m'arrive de toucher des visages pour déceler en eux les traces de l'âme³⁵

En un modo paradójicamente simultáneo, el relato en su forma escrita, representado por la novela misma y por el diario de vida de Ahmed, se distancia de la narración oral por efecto de la espontaneidad de ésta y de las cualidades temporales en que ocurre. La ordenación oral de los acontecimientos escapa a la estructura planificada y revisada una y otra vez de lo escrito; hay dudas, improvisación y circunvoluciones. Se edifica el laberinto y la incertidumbre se consolida. No obstante lo intrincado de su vía³⁶ se forma un relato coherente y en congruencia con la estilística literaria de Borges.

C'est ainsi qu'aujourd'hui je me trouve comme une chose déposée dans votre conte dont je ne sais rien. J'ai été expulsé –le mot peut-être fort- d'une histoire que quelqu'un me murmurait à l'oreille comme si j'étais un mourant auquel il fallait dire des choses poétiques ou ironiques pour l'aider à partir³⁷

³⁵ Tahar Ben Jelloun, Confieso que desde mi ceguera, me fío de mis intuiciones. Viajo mucho. Antes no hacía más que observar, miraba, escrutaba y anotaba en mi cabeza. Ahora rehago los mismos viajes. Escucho. Paro la oreja y aprendo muchas cosas. Es curioso como trabaja el oído. Tengo la impresión de que nos enseña más y mejor sobre el estado de las cosas. A veces toco los rostros para descubrir en ellos las huellas del alma. *L'enfant de sable*, p. 172.

³⁶ Retomo la expresión de Saint Arcangeli, ya que la vía comporta el recorrido del laberinto, pertinente en el marco de este trabajo.

³⁷ Tahar Ben Jelloun, Así es que hoy me encuentro como una cosa depositada en un cuento del que no sé nada. Fui expulsado –la palabra tal vez sea fuerte- de una historia que alguien me murmuraba al oído como si fuera un moribundo al que se le deben decir cosas poéticas o irónicas para ayudarlo a partir. *L'enfant de sable*, p. 172.

En un modo de llamado y respuesta se enfatiza la experiencia auditiva. Esta respuesta a la sonoridad verbal ubica la novela en el recuerdo y el sueño de sus narradores. Entidades de interpretación abstracta y de acceso imposible fuera de la ficción de este relato.

C'est curieux, mais cette femme au bord du naufrage réveilla en moi le souvenir du désir, et parfois le souvenir d'une émotion est plus violent, plus fort que la réalité elle-même.[...] Oui, ce désir me ramena trente années en arrière ou en avant. En tout cas je me sentais propulsé dans le temps, et, comme j'avais renoncé à marquer l'écoulement du temps par des repères, cela me mettait parfois dans des situations où j'étais égaré. C'était cela mon labyrinthe personnel que j'aime appeler le "Pavillon de la Solitude limpide"³⁸

Desde nuestra perspectiva, basada en la teoría que Paul Ricœur plantea en *Tiempo y narración*, al conceptualizar la realidad y la fantasía como lugares "donde" ocurren las acciones de los personajes, el relato es acorde con el tiempo de la epopeya, donde el narrador se halla ausente del tiempo de lo narrado. Sin embargo, en *L'enfant de sable* también hay un devenir simultáneo con el tiempo de la novela moderna. En este punto que une ambos referentes de la memoria, Ben Jelloun crea un tiempo único e imposible de hallar en el discurrir del tiempo real, sin correspondencia con las percepciones de temporalidad ordinaria, que es posible gracias a la mediación de Borges entre ambos planos de tiempo: "Je suis cet autre qui a traversé un pays sur une passerelle reliant deux rêves. Est-ce un pays, un fleuve ou un désert? Comment le saurais-je?"³⁹

³⁸ Tahar Ben Jelloun, Es curioso, pero esa mujer al borde del naufragio despertó en mí el recuerdo del deseo, y a veces el recuerdo de una emoción es más violento, más fuerte que la realidad misma. [...] Sí, ese deseo me llevó treinta años hacia atrás o hacia delante. En todo caso me sentía proyectado en el tiempo, y como había renunciado a marcar su transcurrir por referencias, eso me ponía a veces en situaciones en que estaba extraviado. Ese era mi laberinto personal al que me gusta llamar el "Pabellón de la Soledad límpida". *L'enfant de sable*, p. 182.

³⁹ Tahar Ben Jelloun, Soy aquel otro que atravesó un país sobre una pasarela que une dos sueños ¿Es un país, un río o un desierto? ¿Cómo lo sabría? *L'enfant de sable*, p. 173.

Asimismo, el relato establece una simetría y unidad entre los hechos históricos y los fantásticos, donde concurren personajes desde los puntos más lejanos del mundo, presentes y reales en sus propios planos de verosimilitud. Como ejemplo, Ben Jelloun hace posible la comunicación entre seres vivos y muertos y, en su modelo de transtextualidad e intertextualidad alterna citas de *El Coran* con la obra de Borges.

Sólo con el relato de ficción el hacedor de tramas multiplica las distorsiones permitidas por el desdoblamiento del tiempo entre tiempo empleado en narrar y el de las cosas narradas: desdoblamiento a su vez instaurado por el juego entre la enunciación y el enunciado en el transcurso del acto de narración. Todo acontece como si la ficción, al crear mundos imaginarios, abriese a la manifestación del tiempo un camino ilimitado⁴⁰

Esta articulación temporal y espacial propia de *L'enfant de sable*, así como la irrupción de objetos insólitos en su realidad concreta, forman parte del laberinto y de la espiral que posibilita el retorno constante a estos distintos planos temporales y locativos. Los objetos del pasado como la moneda, el hombre que viene de otro siglo, que es Borges, por citar lo más relevante, son la prueba ostensible de esta singular realidad temporal que supera el sólo concepto de recuerdo.

Así se hallaba confirmado el carácter universal del principio formal de configuración narrativa en la medida en que aquello a lo que la inteligencia hace frente es a la construcción de la trama, tomada en su formalidad máxima: la síntesis temporal de lo heterogéneo⁴¹

En continuidad con el planteamiento de Ricœur, el acercamiento y distanciamiento en el relato constituyen una trama más en la cual participa también el lector, en un acto configurador que comporta un juicio reflexivo, pues narrar es “reflexionar sobre” los acontecimientos narrados e implica la capacidad de distanciarse de su propia producción.

⁴⁰ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 626

⁴¹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 624

En este conjunto de componentes del laberinto, se encuentra también el cuerpo de Ahmed en sus identidades alternas. Tema que se incluye en este apartado, pero que será desarrollado con mayor amplitud en el capítulo 3 de este trabajo.

1.6. El cuerpo de Ahmed

Este modo de entramar las acciones comporta una revelación de la cosmovisión del autor que, desde nuestra perspectiva, propone aceptar la infinitud y la dualidad como resolución a su planteamiento literario. De este modo, toca a cada lector, desde su universo injertado en la novela, conferir un significado propio al texto. Sin embargo, lo que podemos asegurar es que el laberinto de la identidad no encuentra resolución alguna en el centro y lugar más importante de la obra: el cuerpo de Ahmed.

Cada ser humano se ciñe a su propio cuerpo, su único instrumento, nacemos y morimos en un cuerpo que resuena en los otros y en sí mismo. Intimo y social, el cuerpo tiene género en sus momentos públicos e igualmente en los privados, sus funciones, su modo de sentir y también sus dolencias; todo está relacionado con su identidad.

Actitudes fundamentales como escuchar al cuerpo, alegrarlo o curarlo exigen una identidad. Ben Jelloun nos coloca ante una mujer que enferma por no hallar en el laberinto de su propio cuerpo un lugar idéntico a sí misma. Problema sin solución en la novela pues el lector no llega a saber qué ocurre finalmente con Ahmed. Tan sólo se sabe que el trovador ciego relativiza la historia y designa como ridículo su secreto: “Mais depuis qu’entre lui et son corps il y avait eu rupture, une espèce de fracture, son visage avait

vieilli et sa démarche était devenue celle d'un handicapé. Il ne lui restait plus que le refuge dans une totale solitude.”⁴²

Finalmente, los laberintos que acabamos de situar en *L'enfant de sable* son explicables y comprensibles en sus espacios intratextuales e transtextuales, concebidos como un mundo aparte, regidos con sus propias leyes narrativas y espacio temporales, sólo posibles en la novela. En el siguiente capítulo nos ocuparemos de tales redes que invocan y evocan otros textos, superan los límites de la obra y se repiten al interior del relato.

⁴² Tahar Ben Jelloun, Sin embargo, desde que entre él y su cuerpo había ocurrido una fractura, su rostro había envejecido y su caminar se había convertido en el de un discapacitado. Ya no le quedaba más refugio que la soledad total. *L'enfant de sable*, p. 10.

CAPÍTULO 2

LA INTERTEXTUALIDAD Y LAS RELACIONES DE TRANSTEXTUALIDAD EN EL RELATO

“Nada me cuesta confesar que he logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición.”

J. L. Borges: *Borges y yo*

2.1. El concepto de intertextualidad en la literatura

La intertextualidad se define como la relación de un texto con otros que lo preceden. En la actualidad el concepto se ha complejizado, pues a fines de los años setenta del siglo XX, se reinterpretó de modos diversos por disciplinas como la semiótica, la lingüística, la filosofía y, en particular, la epistemología. Las relaciones intertextuales son casi infinitas, comportan diversas modalidades y, por consiguiente, se pueden encontrar en todo tipo de ámbitos: social, histórico, literario o musical, por citar algunos ejemplos.

La intertextualidad, así como las relaciones de transtextualidad que unen *L'enfant de sable* con la obra de Jorge Luis Borges representan una clave indispensable para analizar e interpretar la historia. Por lo anterior, conviene plantear aspectos relativos a este término, así como los sentidos que se le atribuyen.

El concepto de intertextualidad tiene su origen en la teoría de Mijail Bajtin sobre la polifonía del discurso, desarrollada, principalmente, en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1936), según la cual: “Dostoievski, igual que el Prometeo de Goethe, no crea esclavos carentes de voz propia (como lo hace Zeus), sino personas libres, capaces de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele”⁴³. La obra de Fedor Dostoievski puede ser entendida como un conjunto de voces donde convergen otras voces, además de la voz del autor, en una orquestación de lenguajes ajenos.

⁴³ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 16

Para Bajtin, la articulación de la polifonía en el texto literario descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas; además sostiene que Dostoievski construye en sus obras un gran diálogo, en cuyo interior resuenan los diálogos de todos los héroes hasta llegar al fondo de cada uno de los personajes, a su conciencia misma, lo que determina el establecimiento de relaciones dialógicas, que transitan de la conciencia a la experiencia bivocal:

El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes⁴⁴

En 1941, Bajtin publica *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de François Rabelais*, estudio en el que destaca la importancia del discurso carnavalesco en coexistencia y, ante todo, en contraste con los modos de expresión rígidos de la realidad y la oficialidad de la época.

Bajtin sostiene que la obra de Rabelais, más que una dualidad expresada en dos modos de referir y operar en el mundo, representa la unión de gran cantidad de elementos heterogéneos: doctrinas económicas, políticas y religiosas, referencias a acontecimientos históricos y locales -particularmente de carácter popular-. Esto implica la incorporación de nuevo vocabulario, consistente en una terminología especializada en diversas áreas del saber, neologismos, italianismos, latinismos, tecnicismos y helenismos. En suma, la obra de Rabelais es una especie de álef en el sentido borgesiano del término.

La obra de Rabelais es extremadamente compleja. Encierra una infinidad de alusiones que eran claras para sus contemporáneos inmediatos, y a veces sólo para un círculo cerrado de familiares. Es una obra excepcionalmente enciclopédica; se acopian los términos tomados de distintos campos del conocimiento y de la ciencia. Contiene además una multitud de

⁴⁴ *Ibidem*, p. 17

palabras nuevas e insólitas introducidas por primera vez en la lengua francesa. Es, por lo tanto, muy natural que Rabelais necesite comentarios e interpretaciones.⁴⁵

Bajtin consolida su teoría al encontrar el paralelo de esta concurrencia de voces en la estructura funcional de la conciencia, entidad esencialmente dialógica, cuya existencia sólo es ostensible a partir de su intercambio con ideas ajenas.

En 1967, con base en los análisis de Mijail Bajtin titulados *Rabelais y su mundo* (1941) y *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929), Julia Kristeva acuñó el término de “intertextualidad”, como una extensión de la polifonía, concepto clave en la obra del formalista ruso. En sus trabajos, Bajtin establecía una oposición entre dos tipos de discurso literario: el monológico y el dialógico; este último representa la novela moderna y corresponde a la evolución del discurso, donde la voz solitaria de un autor épico se sustituye por la polifonía de un sujeto colectivo, que en la tradición rusa democrática y popular se identifica con la voz de los oprimidos.

Partiendo de esta idea de polifonía, Kristeva consolida el concepto moderno de intertextualidad que, igualmente, confronta un término arraigado en la creación literaria, según el cual, una mente aislada e individual produce un texto cerrado y autónomo. A partir de esta concepción, Kristeva designó la intertextualidad como un fenómeno que abarca la apropiación y la influencia de textos anteriores, en un sentido más amplio, que no se califica como plagio o imitación, sino como una reapropiación de otros textos literarios que anteceden al texto estudiado.

En 1969, Kristeva explicaría en *Semiótica* que el texto “es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros

⁴⁵ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*. p. 102

textos, se cruzan y se neutralizan.”⁴⁶ También señala que uno de los problemas de la semiótica sería el reemplazar la división de los géneros por una *tipología de textos*, la cual se encargaría de determinar las características específicas de las diferentes organizaciones textuales, ubicadas en el marco de la cultura considerada como un gran texto general. Así, la confrontación de la organización textual con los enunciados que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos exteriores se define como ideologema.

El ideologema es esa función intertextual que se puede leer “materializa” en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y se extiende a todo lo largo de su trayecto, dándole sus coordenadas históricas y sociales. No se trata ahora de una actividad interpretativa posterior al análisis que ‘explicaría’ como ‘ideológico’ lo que primero ha sido ‘conocido’ como ‘linguístico’. La acepción de un texto como un ideologema determina la actividad misma de una semiótica que, estudiando el texto como una intertextualidad lo piensa así en (el texto de) la sociedad y la historia.⁴⁷

El ideologema, al asimilarse en su propio espacio de enunciados, simultáneamente remite a éstos al espacio de textos exteriores. Kristeva ilustró la estructura del ideologema a partir de la novela *Jehan de Saintré* escrita por Antoine de La Sale en 1456, obra que se construye como un discurso histórico o como un mosaico heterogéneo de textos que, en su carácter de género novelístico, posee una estructura transitoria y muestra la articulación del ideologema del signo, vigente hasta nuestros días.

En el trayecto evolutivo del concepto de intertextualidad, llegamos al modelo de relaciones transtextuales que Gérard Genette desarrolló en *Palimpsestos*, con el que sustentamos esta parte del trabajo. Hay cinco tipos de relaciones transtextuales que incluyen todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos, las cuales son:

⁴⁶ Julia Kristeva, *Semiótica*, Vol 1, p. 147.

⁴⁷ Julia Kristeva, *Semiótica*, Vol 1, p. 148.

- a) Intertextualidad
- b) Paratextualidad
- c) Metatextualidad
- d) Architextualidad (Quinto tipo de relación transtextual)
- e) Hipertextualidad (cuarto tipo de relación transtextual)⁴⁸

Las relaciones de transtextualidad que construye Ben Jelloun entre *L'enfant de Sable* y la obra de Borges, ostensibles en el capítulo 17, son de carácter esencial. Se estructuran en todos los componentes de la novela y en diversos grados de sentido y profundidad. De tal manera que consideramos fundamental su identificación, así como la búsqueda de su explicación y comprensión para interpretar los sentidos semánticos, estéticos y sociales de la novela.

La primera relación es la intertextualidad, que se explica como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y, de manera más frecuente, por la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita.⁴⁹

La comprobación de la relación intertextual, objeto de este trabajo, fue posible mediante la elaboración de la traducción del capítulo 17: “Le troubadour aveugle”⁵⁰ de *L'enfant de sable*, al encontrarse en su lectura, la reproducción de párrafos completos, alusiones, referencias y marcas estilísticas, así como una evidente reapropiación de la poética borgesiana.

⁴⁸ Genette coloca deliberadamente este orden en sus categorías de relaciones transtextuales, dado que la cuarta, enunciada al final, es a la que consagra directamente su trabajo.

⁴⁹ Es pertinente mencionar que todas las reformulaciones relativas a *Palimpsestos*, mencionadas en esta parte del trabajo se elaboraron con el mayor apego a la traducción consultada. p. 10

⁵⁰ La traducción comentada del citado capítulo figura como parte de este trabajo.

Posterior a esta fase, fue necesario atribuir una intención y un significado a la relación intertextual identificada, a partir de la cual la novela de Ben Jelloun halla una nueva explicación en la estética de Borges, pues su voz y presencia proporcionan la clave de su poética y, ante todo, revelan una posible estrategia explicativa que armoniza y da sentido a la comprensión de la novela marroquí.

Esta interpretación se configura, en principio, a partir de las cuatro propuestas que Ben Jelloun plantea para concluir la historia de Ahmed en los capítulos 14: “Salem”; 15: “Amar”; 16: “Fatouma” y el propio capítulo 17: “Le troubadour aveugle”, con las cuales coloca al lector ante el siguiente encadenamiento de posibilidades:

- a) En conjunto, los finales propuestos para la historia de Ahmed, representan el punto de partida de una potencial serie de desenlaces sin fin, cuyo propósito sería el orientar al lector hacia una aceptación de lo infinito como realizable.
- b) Esta propuesta de desenlaces, así como su enunciación, son el vehículo con el cual la historia se reescribe numerosas veces al interior de la novela, lo que da como resultado la configuración de su estructura especular.
- c) El entramado de las voces narrativas que relatan los distintos finales de la novela, aunque discordantes, configuran una estructura dialógica que, por sus variantes, otorga posibilidades alternas al destino de Ahmed, lo cual reubica tanto al lector como al narrador y confiere una liberación al relato, al personaje y al acto mismo de la lectura.
- d) Finalmente, si fuera posible crear una experiencia visual de la novela y de los elementos discursivos señalados en los incisos precedentes, podría

contemplarse, simultáneamente, el paisaje de una construcción infinita, especular y laberíntica, recurso literario que ha caracterizado la obra de Jorge Luis Borges.

Debido a la importancia de la traducción para determinar los campos de la intertextualidad y su ulterior interpretación, en el siguiente apartado se explica el proceso mediante el cual se realizó la transferencia del francés al español.

2.2. Metodología para la traducción del capítulo 17 de *L'enfant de sable* en el marco de la intertextualidad

La traducción que dio origen a este trabajo obedeció a un procedimiento específico, con la finalidad de ir más allá de la traducción misma, mediante el establecimiento del mayor número de principios de comprensión, interpretación y prueba de las relaciones textuales de *L'enfant de sable* con la obra de Borges. Esta traducción se realizó con base en la investigación de la intertextualidad en su fuente original, de acuerdo con las siguientes líneas de trabajo:

- a) Una vez realizada la lectura del capítulo 17 y, de este modo, comprobada documentalmente la presencia y la voz de Jorge Luis Borges, se elaboró la traducción con cuidado en conservar el planteamiento, estilo y forma particular en que Ben Jelloun reprodujo, parafraseó, aludió, citó o imitó a Borges.
- b) Paralelamente, se prepararon notas a pie de página, en las cuales se transcribe al español la cita de origen, también se hicieron comentarios, indispensables cuando llegaron a encontrarse cambios que, podemos suponer, se deben a diferencias entre las posibilidades léxicas, sintácticas o gramaticales entre el francés y el español. De este

modo, el análisis nos permitió identificar variaciones que Ben Jelloun decidió incorporar en forma deliberada y con el propósito de configurar una identidad propia en su novela.

Consideramos que este procedimiento permitirá al lector tener un grado de confianza suficiente, formular su propia interpretación o, en su caso, acudir a la fuente original con objeto de contrastar esta traducción con la obra de Jorge Luis Borges, si lo juzga pertinente.

La traducción no es sólo una transferencia de palabras y sentidos, en este caso también es una labor consagrada al entendimiento de las intenciones de la novela de Ben Jelloun en su relación con la obra de Borges. Estructura sobre la cual el autor edifica un mundo de presupuestos obvios y secretos, no sólo entre los personajes, sino también en su contacto con el lector, en una complicidad relativa a sus tonos y sus evaluaciones inconscientes. De este modo, en el traducir como acto de interpretación, procuramos responder a la comprensión del texto en su contexto intertextual y transtextual:

...la dinámica de la traducción es primordialmente explicativa: explica o, para decirlo mejor, 'explicita' y hace tangible todo lo que puede de las inherencias semánticas del original. El traductor intenta inhibir 'lo que está ahí'. Como toda explicación es adición, como no se limita a reformular la unidad original, pero debe crearle un contexto ilustrativo, un campo de ramificaciones concretas y perceptibles, la traducción es siempre inflacionaria. No puede esperarse razonablemente que el texto-fuente y la traducción tengan las mismas dimensiones.⁵¹

El meollo de este trabajo es el análisis de la presencia de Borges en el relato de Ben Jelloun y su posible explicación; por ello es necesario enfatizar que la literatura es un tejido de palabras, voces y ecos perpetuados a través del tiempo, vivos en las tradiciones y presentes en los reconocimientos y las identidades. Así, ningún escritor puede ostentar que su obra se haya construido en el aislamiento, aun cuando apenas lo asuma o lo oculte abiertamente.

⁵¹ George Steiner, *Después de Babel*. p. 284-285

Por lo anterior, destaca en la intención literaria de Ben Jelloun, buscar que la palabra de Borges trascendiera en su novela, se revelara y modificara su discurso, en un sentido que nos hemos venido proponiendo dilucidar en este trabajo y para cuyo efecto procederemos a desarrollar el siguiente apartado con base en *Palimpsestos* de Genette.

2.3 Análisis de las categorías de la transtextualidad en *L'enfant de sable*

Genette encuentra cinco tipos de relaciones transtextuales, que presenta en “un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad”⁵². En primer término se halla la intertextualidad, estudiada, como se señaló antes, por Julia Kristeva en *Semiótica* (1969), con cuya denominación Genette desarrolla la primera categoría de su modelo.

a) La intertextualidad

Según Genette, bajo su forma más explícita o más literal, la intertextualidad se refiere a la cita con comillas, se presente o no una referencia precisa y, en forma menos explícita, en el plagio, que es un préstamo no declarado aunque literal. Finalmente, en forma todavía menos evidente y menos literal, señala la alusión.⁵³

La mención de plagio -pues Ben Jelloun retoma párrafos completos de la obra de Borges- podría ser considerada como un defecto para su novela, dado que a este acto generalmente se le asocia con el delito. No obstante, es necesario enfatizar que, en el marco de una poética borgesiana, éste es un procedimiento legítimo. En la obra de Borges destaca la concurrencia de textos propios y ajenos, donde se identifican redes de

⁵² Gérard Genette. *Palimpsestos*. p. 10

⁵³ Gérard Genette. *Palimpsestos*.

intertextualidad, que parecen no tener límite en la posibilidad de citar, reproducir, aludir o referenciar, entre otras operaciones del lenguaje. En el caso de Ben Jelloun, el resultado es una novela original, negando así que la imitación sea una mera copia sin valor.

Cabe señalar que la postura del escritor argentino ante este fenómeno es que la creación literaria no es un hecho aislado o contingente, sino el resultado del devenir de la historia de la literatura, idea manifiesta en toda su obra. Resulta conveniente citar lo que el propio Borges sostiene en su ensayo “La flor de Coleridge”:

Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte. Un arte ecuménico, impersonal.⁵⁴

En este contexto, la intertextualidad moviliza un sentido que se contrapone a la fijación de la escritura y los derechos que tal fijación presupone, tanto en el campo de lo que un individuo señala como propio ante sí mismo, como en lo que públicamente declara y reconoce como suyo. Esto es sustentable al observar el modo en que Ben Jelloun juega, en una estructura especular de narradores, con el sentido tradicional de la producción de la palabra escrita y su apropiación.

En efecto, en un primer nivel, el de la construcción de la novela, Ben Jelloun procede insertando, aludiendo, referenciando y reproduciendo, entre otros recursos literarios. Un segundo nivel de esta estructura espiral está representado en el personaje de Ahmed, al reconocer su propia experiencia y recrearla en su diario de vida. Esto deviene en un tercer nivel que ante el lector implica un desdoblamiento en diversas partes; en primer lugar la novela se rescribe a sí misma dentro del Diario, documento personal que

⁵⁴ Jorge Luis Borges. “La flor de Coleridge” en *Otras Inquisiciones*, p. 22

da cuenta de la vivencia de Ahmed en su recreación femenina; en otra vertiente paralela, el relato es llevado a la oralidad por el *conteur* y, finalmente en los desenlaces que proponen *Salem, Amar, Fatouma* y el propio *troubadour aveugle*. En suma, el relato es entregado a los lectores, a los oyentes y reapropiado por éstos al infinito.

En esta sucesión de acontecimientos que pasan por la experiencia, la escritura y la oralidad, sin seguir un orden esperado, se halla la figura del laberinto, de la espiral que no acabaría, si decidiéramos continuar con el desglose de cada una de sus partes. De este modo, Ben Jelloun une su novela y el sentido de ésta con la obra de Borges sin nombrarlo, en un nivel de elementos que se aluden, se asocian y se resignifican en la mente del lector.

b) La paratextualidad

Como segunda categoría de la transtextualidad se halla el paratexto, que incluye el título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta y otras señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que proveen al texto de un entorno variable y a veces de un comentario a disposición del lector.⁵⁵

En *L'enfant de sable*, la paratextualidad se hace patente desde el propio título, en su relación simbólica con “El libro de arena”. El eje simbólico de este paralelismo está en la arena como sustancia: un libro de arena y un niño de arena –posible en la metáfora de esta ficción– están constituidos por la misma materia, en la que se distinguen características particulares de color y textura. Por su finura la arena escapa entre los dedos, es inasible como la novela. Otra característica importante es la de su inestabilidad como material de construcción. La arena es frágil y sus edificaciones se hallan destinadas a la

⁵⁵ Gérard Genette, *Palimpsestos*.

temporalidad, a la huída y al olvido, del mismo modo que el libro y el niño. En suma, la definición de lo que es y representa el libro de arena en el cuento de Borges, confirma y determina el sentido de la novela y de la existencia del propio Ahmed:

-Lo adquirí en un pueblo de la llanura, a cambio de unas rupias y de la Biblia. Su poseedor no sabía leer. Sospecho que en el Libro de los Libros vio un amuleto. Era de la casta más baja; la gente no podía pisar su sombra, sin contaminación. Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen principio ni fin.⁵⁶

Además, es posible establecer otra relación paratextual entre *L'enfant de sable* y “El libro de arena” no sólo referida al título sino también por el modo en que ambas obras tiene en común la “presencia” de un libro que es protagonista y, de este modo, es elevado a la categoría de personaje. Tal es el caso del diario de vida de Ahmed, libro sacralizado por el *conteur* y sus oyentes, en la misma forma en que el libro de arena del cuento de Borges es tratado y considerado objeto de culto y temerosa veneración.

De esta forma, enaltecidos por la categoría de estos libros, sus poseedores comparten un rango de importancia definitiva en su carácter de guardianes: Ahmed, el *conteur*, el paria que vendió el libro de arena y, posteriormente el narrador del cuento de Borges, su último propietario. Estos personajes se erigen como sacerdotes de tales libros, valorados por el secreto que contienen, por la iniciación en una sabiduría y, como consecuencia, por la obtención de un poder que conlleva toda adquisición de conocimiento.

c) La metatextualidad

El tercer tipo de trascendencia textual: la metatextualidad, es una relación generalmente llamada “comentario”, que une un texto a otro que habla de él sin citarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo. La metatextualidad es por excelencia la relación crítica⁵⁷.

En esta categoría, es necesario reconocer que, en el acto de reapropiarse de las palabras y de la poética borgesiana, Ben Jelloun se compromete con la obra de Borges y procede a una reconstrucción de la misma, pues no sólo está injertando las palabras del escritor argentino en su novela, sino que las coloca en el centro de su obra. Esto implica una liberación de la palabra mediante la reapropiación y la convergencia de ambos discursos en una estructura especular y laberíntica. Contenido que es un modo de honrar la literatura de Borges.

d) La architextualidad

El quinto tipo de relación es el más abstracto y el más implícito: la architextualidad, en la que se entabla una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc.), de pura pertenencia taxonómica. En todo caso, el texto en sí mismo no está obligado a conocer y mucho menos a declarar el género al cual pertenece⁵⁸.

Aunque en apariencia, no existen datos sustentables para formular una relación architextual entre la novela de Ben Jelloun y la obra de Borges, propondremos una explicación basada en *Del texto a la acción* de Paul Ricoeur. Partimos del establecimiento

⁵⁶ Jorge Luis Borges, “El libro de arena” en *El libro de arena*, p. 97

⁵⁷ Gérard Genette, *Palimpsestos*.

⁵⁸ Gérard Genette, *Palimpsestos*.

de una relación simbólica paralela y recíproca entre elementos comunes de las obras: el humano representado por el niño de arena y el libro de arena que es una personificación. Unidades donde converge además de una identidad material, la capacidad de enunciación del pensamiento que deviene escritura.

Mon corps était cette page et ce livre. Pour le réveiller, il fallait le nourrir, l'envelopper d'images, le remplir de syllabes et d'émotions, l'entretenir dans la douceur des choses et lui donner du rêve⁵⁹

Ahmed en su representación humana actúa y transforma su mundo, es la acción viva que se consume a cada instante. El Diario, por su parte, es el devenir del pensamiento en escritura. Esta operación tiene un doble efecto, sin duda contrario, por una parte significa salvar de la destrucción y el olvido al personaje; por la otra, cuando el diario se hace público, quebranta el derecho a la privacidad que tiene como esencia un diario de vida.

En tal sentido y de acuerdo con la teoría del texto de Ricœur, lo que se comprende en un relato no es al que habla detrás del texto, sino de lo que habla la cosa del texto, el tipo de mundo que la obra despliega y profundiza desde una perspectiva aristotélica: “Aristóteles da en su teoría de la tragedia una clave que me parece válida para todo relato: el poeta, al componer una fábula, una intriga, un *mûthos*, ofrece una *mímesis*, una imitación creadora de los hombres que actúan.”⁶⁰

En su teoría de la acción, Ricœur establece una condición de intercambio con la teoría del texto, las presenta como equivalentes. Así, la relación architextual relativa al

⁵⁹ Tahar Ben Jelloun, Mi cuerpo era esa página y ese libro. Para despertarlo, era preciso nutrirlo, envolverlo con imágenes, alimentarlo con la dulzura de las cosas y darle un sueño. *L'enfant de sable*, p. 116.

⁶⁰ Paul Ricœur, *Del texto a la acción*, p. 155

género se establece entre la materias “humana” y la del “libro”, el libro reproduce la acción humana y ésta reflexiona en el libro. Sus contenidos son intercambiables.

La acción humana es en muchos aspectos cuasitexto. Es exteriorizada de una manera comparable a la fijación característica de la escritura. Al liberarse de su agente, la acción adquiere una autonomía semejante a la autonomía semántica de un texto; deja un trazo, una marca; se inscribe en el curso de las cosas y se vuelve archivo y documento. A la manera de un texto, cuyo significado se separa de las condiciones iniciales de su producción, la acción humana tiene un peso que no se reduce a su importancia en la situación inicial de su aparición, sino que permite la reinscripción de su sentido en nuevos contextos. Finalmente, la acción, igual que un texto, es una obra abierta, dirigida a una serie indefinida de *lectores* posibles. Los jueces no son los contemporáneos, sino la historia ulterior.⁶¹

Ricœur profundiza en el devenir del habla en escritura, concluye que en ese acto el texto llega a ser autónomo respecto de la intención de su autor. Texto y autor se vuelven entidades con distintas condiciones psicológicas y sociológicas, lo que abre a la obra a una serie ilimitada de lecturas. El texto se descontextualiza para poder recontextualizarse en una nueva situación: lo que hace el acto de leer. Sobre esta base es pertinente reiterar la intención transgresora del relato de Ben Jelloun.

e) La hipertextualidad

La cuarta forma de transtextualidad caracterizada por Genette y ubicada al final, pues de ella se ocupa el resto de su trabajo, es la hipertextualidad, que se refiere a toda relación que une un texto B (hipertexto) a un anterior A (hipotexto), en el que se injerta de un modo que no es el comentario⁶².

Debido a la presencia cabal de la obra de Borges en *L'enfant de sable* en un modo que se definiría como injerto, colocaríamos en la categoría de hipertexto o texto B, la

⁶¹ *Ibidem*, p. 162

⁶² Gérard Genette, *Palimpsestos*.

novela de Ben Jelloun que nos ocupa y como hipotexto o texto A la obra de Jorge Luis Borges. Esto ha sido demostrado en los comentarios y notas a la traducción del capítulo 17 de *L'enfant de sable*, que forma parte de este trabajo. A fin de continuar con la identificación de las relaciones transtextuales entre ambas obras, es necesario enfocar nuestra atención en la incursión de Borges como personaje literario de la novela, presencia que se analizará en el siguiente apartado.

2.4 Jorge Luis Borges “el trovador ciego”: personaje de Ben Jelloun

*Elle s'arrêta un instant, sortit d'une poche cachée par les fleurs des dattes et me les offrit: `Tiens, mange ces dattes, elles sont bonnes. N'aie pas peur, ce ne sont pas celles qu'on dépose sur le visage du mort à la place des yeux. Non, ce sont des dattes que j'ai cueillies ce matin..., mange-les, tu verras plus clair!...´
En effet, après les avoir avalées, j'ai vu clair, tellement clair que je n'ai plus rien vu⁶³*

La aparición de Borges como “el trovador ciego” afecta en su totalidad el contenido y la estructura de la novela. Situada en la organización narrativa luego de una serie de desenlaces propuestos por Salem, Amar y Fatouma. Este hecho incorpora en la obra la posibilidad y, de hecho, el mandato que tiene el lector de reinventar la historia. A partir de la reapropiación de la voz de Borges se resignifica el misterio de la novela y se pone de manifiesto la relativa importancia del secreto de Ahmed.

Se trata de un recurso similar al planteamiento de posibilidades que sustenta el Dr. Stephen Albert en “El jardín de senderos que se bifurcan” cuando el bisnieto de Ts'ui Pên, que más tarde lo asesina, recibe la clave para entender el libro y el laberinto que su bisabuelo se retiró a crear:

⁶³ Tahar Ben Jelloun, Ella se detuvo un instante, sacó de un bolsillo oculto por las flores unos dátiles y me los regaló: `Toma, come estos dátiles, están buenos. No tengas miedo, no son de los que se ponen sobre el rostro del muerto en lugar de los ojos. No, son unos dátiles que recogí esta mañana..., cómelos, ¡verás más claro!...

En efecto, después de haberlos devorado, vi claro, tan claro que no vi nada más. *L'enfant de sable*, p. 206.

“Dejo a los porvenir (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan. Casi en el acto comprendí: *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. *Crea* así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela.”⁶⁴

Cuando Borges “el trovador ciego” aparece en la historia, aclara que no ha sido invitado. Pero su voz y presencia revelan una poética que evoca y justifica los símbolos, arquetipos y representaciones que Ben Jelloun comparte con su obra: laberintos, libros, sueños, espejos, superposición temporal y locativa, monedas. También la soledad, la identidad, el recuerdo, la propia ceguera.

En su carácter de trovador Borges tiene una identidad dual constituida por el poeta y, paralelamente, el ciego clarividente. No es la primera vez que la literatura recrea al “trovador ciego” para contar las acciones de un personaje como Ahmed. Por lo que es conveniente delimitar sus rasgos esenciales en la tradición de la literatura occidental. Esta asociación es relevante, dado que Homero es el primer artífice de la poética de la literatura en Occidente.

2.4.1. Borges: El bardo y el clarividente

En la representación dual del “trovador ciego” confluyen dos características del imaginario colectivo. Por un lado es el poeta por antonomasia, por el otro, es el ciego que, por esta condición, adquiere la capacidad de ver más allá del sentido físico. Ilustrar este concepto precisa mencionar la figura de Homero, autor de dos grandes epopeyas, la *Iliada*

⁶⁴ Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan” en *Ficciones*. p.111

y la *Odisea*, ambas consideradas el punto de partida de los orígenes conocidos de la literatura occidental.

Para efectos de este trabajo y sin carácter absoluto, es conveniente proponer algunos aspectos comunes a la literatura y personalidad de Borges y Homero. En primer término, llama la atención el conocimiento de varias lenguas que poseía el primer bardo, como el mismo Borges lo tenía. También se puede señalar el carácter de lo transtextual e intertextual en ambas obras. En el caso de Homero existe una polémica universal conocida como “la cuestión homérica”, que consiste en debatir sobre la existencia y autenticidad de su obra, en tanto que único autor de ésta.

Algunos expertos admiten que los poemas homéricos, aunque son el resultado de una larga tradición épica, demostrable en la unidad de los temas, lengua, métrica y estilo literario, son atribuibles a un mismo autor. Sin embargo, otra rama de estudiosos sostiene que la *Ilíada* y la *Odisea* son el producto de la reunión de fragmentos de varios autores que vivieron en distintas épocas.

El origen de la querella se encuentra en el hallazgo de algunos pasajes que contienen, a decir de los investigadores, contradicciones, inconsecuencias y repeticiones, así como algunas partes indignas de la perfección de Homero. No obstante tales apreciaciones carecían de datos históricos contundentes, con lo cual la arqueología, la antropología, la filología y, la propia historia, se dedicaron a obtener bases sólidas para resolver dicha polémica sin que esto haya sido posible a la fecha.

Destaca el hecho de que ya en siglo V, Heródoto se refiriera a la conexión de los textos homéricos con los de los rapsodos, cantores itinerantes que es preciso distinguir de los aedos -ya presentes en la *Ilíada* y la *Odisea*- poetas que, con acompañamiento musical, componían o improvisaban piezas épicas. Actualmente se considera la posibilidad de que

en las sedes de estos gremios de poetas, o en los santuarios donde se celebraban concursos rapsódicos, se conservaran los prototipos textuales que, ulteriormente, fueron la base de una mnemotécnica con la cual Homero logró componer sus obras.

Respecto de la escritura y la existencia de textos en la época, Manuel Fernández-Galiano, señala en “La *traditio* Homérica” –parte del estudio titulado *Introducción a Homero*- que una sociedad ignorante o no practicante de la escritura, no implica que Homero no supiera escribir. Aunque, por otro lado, resulta complicado creer que los poemas hayan sobrevivido a una tradición estrictamente oral, a causa de su extensión y contenidos, lo cual remite a la posibilidad teórica de que estos poemas hayan sido escritos o dictados por su autor o sus autores al momento de su creación.

Un argumento más en este debate es que la lengua de Homero es una lengua poética, artificial, que no se habló nunca y que está construida con la mezcla de varios dialectos griegos, sobre la base del jónico y el eólico predominantes. Es notable este dato con relación al hecho de que Borges fuera un estudioso del inglés antiguo.

Por lo anterior, y sin contar con un argumento concluyente, se dice que Homero no sacó la épica de la nada, pues además de ser -desde una perspectiva aristotélica- imitación de las acciones de los mejores, su obra representa la culminación de una larga tradición de bardos; a esta tradición debe sus temas, su lengua, su métrica y muchos recursos de que se vale para hacer su obra plena de sentido a través del tiempo, al entender y mostrar la esencia de lo humano.

Homero era el nombre de un hombre, no el equivalente griego de “anónimo”, y éste es el único dato cierto sobre él. Quién era, dónde vivió, cuándo hizo sus composiciones poéticas, son cuestiones que no podemos contestar con seguridad, como no pudieron hacerlo los mismos griegos⁶⁵

⁶⁵ M. I. Finley, *El mundo de Odiseo*, p. 14

Homero, al igual que Borges en su edad madura, era ciego, esta calidad en la tradición literaria ha sido el signo de una estirpe de clarividentes y sabios, en la cual convergen también algunos héroes. Por citar un ejemplo, evocaremos la figura de un personaje que trascendió por su capacidad para iluminar y revelar los misterios de la naturaleza humana en la obra de Sófocles: Tiresias, vidente oficial de Tebas, anciano y ciego, representado sin bastón y guiado, a la manera de Borges en la novela, por un joven.

También es conveniente mencionar a Edipo, personaje ciego tras un vuelco de la fortuna, retomado por Henry Bauchau en *Œdipe sur la route*, novela que retrata no sólo el estoicismo de un héroe trágico, sino también el desarrollo de una sabiduría que se ubica más allá de la superficie de las cosas.

El Edipo de Bauchau llama la atención por el conocimiento agudo de los acontecimientos físicos o psicológicos que lo rodean. Esta percepción holística se hace patente en su encuentro con Clíos, un peligroso criminal, joven y fuerte, con el que entabla un combate cuerpo a cuerpo. Durante esta contienda, el bandido, en un desempeño contrario al de Edipo, se mueve como un ciego, reflejo de su actitud psicológica. Finalmente, al ser derrotado por su anciano y ciego contrincante, se convertirá en su acompañante hacia Colono:

Le bandit tourne dans tous les sens, avec des bonds inattendus, autour de son adversaire. Il trouve toujours devant lui le moulinet du bois de lance. Il dit: `Mais tu n'es pas aveugle, tu fais semblant´ Il tente plusieurs fois de percer la garde d' Œdipe, et Antigone voit avec frayeur qu'il est content de trouver un adversaire à sa taille⁶⁶

⁶⁶ Henry Bauchau, El bandido gira en todos sentidos, con saltos inesperados, alrededor de su adversario. Encontrando siempre ante él la lanza en forma de molinete. Dice: `Pero tú no eres ciego, finges´. Intenta varias veces perforar la guardia de Edipo, y Antígona ve con terror que se divierte cada vez más, que está contento por encontrar un adversario de su talla. *Œdipe sur la route*, p. 26.

En otro episodio relevante de esta historia, Edipo negocia con un gremio de pastores un intercambio de estrategias para deshacerse de un ladrón. Derivado del éxito de la empresa, Ménès, el líder del gremio considera: “Il a le sentiment que cet Œdipe sans regard est plus redoutable et voit mieux que celui d’autrefois”.⁶⁷

Del mismo modo, el personaje de Borges es el único capaz de revelar la relativa importancia del secreto en la novela, de reconocer la verdad más allá de lo visible y de colocarla en su justa medida dentro de la historia. Su presencia confronta al lector y al personaje travestido con la desacralización de su secreto y, así, libera el relato:

‘Le Secret est sacré, mais il n’en est pas moins un peu ridicule’
L’homme qui parlait ainsi était aveugle. Apparemment pas de canne. Juste sa main posée sur l’épaule d’un adolescent. Habillé d’un costume sombre, grand et mince, il vint s’asseoir à la table des deux hommes qui méditaient encore l’histoire de Fatouma. Personne ne l’avait invité. Il s’excusa, ajusta ses lunettes noires, donna une pièce à son accompagnateur pour qu’il aille s’amuser, puis se tourna vers la femme et lui dit :
-C’est vrai! Le Secret est sacré, mais, quand il devient ridicule, il vaut mieux s’en débarrasser...Et puis vous allez sans doute me demander qui je suis, qui m’a envoyé et pourquoi je débarque ainsi dans votre histoire... Vous avez raison. Je vais m’expliquer... Non... Sachez simplement que j’ai passé ma vie à falsifier ou altérer les histoires des autres⁶⁸

Borges, “el trovador ciego”, integra así el orden al caos de la novela y entabla un diálogo entre las obras, lo que explica la configuración sin fin de *L’enfant de sable* en su relación con “El libro de arena”: el infinito es la dimensión que confiere importancia relativa a un acontecimiento que por tal naturaleza se desvanece:

Siempre en voz baja el vendedor de biblias me dijo: -No puede ser pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número.

⁶⁷ *Ibidem*. Él tiene el sentimiento de que este Edipo sin mirada es más temible y ve mejor que el de antes. p. 41

⁶⁸ La traducción de esta cita, se encuentra en la primera página de la traducción que forma parte de este trabajo. Con respecto a su contenido, destaca la descripción del personaje, alto y delgado, sin bastón, se hace acompañar por un adolescente, del mismo modo que Tiresias figura en el reparto de *Edipo Rey*, como vidente oficial de la ciudad, anciano y ciego, sin bastón y guiado por un lazarillo.

Después, como si pensara en voz alta:

-Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo⁶⁹

La imagen del “trovador ciego” en la novela es un recurso literario que permite a Ben Jelloun mostrar sin artificio realidades fantásticas, pero posibles en alguna parte del ser humano y del universo, como la del retorno incesante del tiempo o la de espacios locativos que se superponen.

La novela transgrede el orden universal, su lógica interna permite al lector la posibilidad de concebir una realidad que no margine la fantasía, que pueda ser reconocida al igual que los sueños, como fenómenos legítimos e inherentes a su propia naturaleza. En el mundo de la novela, Borges convive con personajes árabes y, simultáneamente, camina por Buenos Aires. Superpone Marrakech y Tetuán; descubre con sus dedos que una moneda acuñada en 1851, de la que en vano se busca el anverso y el reverso, sólo tiene cara.

La presencia de Borges y el diálogo con su obra afirman a Ahmed como personaje femenino y masculino en un régimen propio, que admite sólo sus leyes internas en el marco de su individualidad. Tal presencia define también la singularidad de la novela, patente en su forma laberíntica, especular y transtextual. Estos elementos pueden abrir el campo de comprensión del lector hacia la aceptación del derrumbamiento de creencias y dogmas que lo inmovilizan.

La novela es un juego de espejos en el que Ben Jelloun ha conseguido reunir teorías de Borges desarrolladas en sus relatos. Teorías sobre alteridad e intertextualidad. Particularmente, en torno a las presunciones sobre la verdad o el legítimo conocimiento.

⁶⁹ Jorge Luis Borges, “El libro de arena” en *El libro de arena*. p. 97

L'enfant de sable subraya no sólo la rebeldía de Ahmed, sino también el desafío a la realidad:

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal.⁷⁰

Esta cita constituye una concepción de la poética común a Ben Jelloun y Borges. Es así como en el capítulo 17 “Le troubadour aveugle”, Borges es el mediador entre las obras y sus significados. Es el único capaz de atravesar la pasarela y unir esos dos sueños donde converge el misterio del hombre y de la mujer que son la misma persona, como los juegos de Asterión en el dolor de su soledad: “Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión”.⁷¹

El análisis de las redes transtextuales de *L'enfant de sable* ha sido la pasarela entre el laberinto narrativo de la novela y las experiencias de alteridad de Ahmed, aspecto que revisaremos en el siguiente capítulo.

⁷⁰ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Ficcionario*, p. 147

⁷¹ Jorge Luis Borges, “La casa de Asterión” en *Ficcionario*, p. 251

CAPÍTULO 3 LA ALTERIDAD

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?...⁷²

3.1. La alteridad y la identidad

¿A qué juega un niño de arena? ¿Cómo se inicia en la duda? ¿Cuál es el camino para encontrar a la persona que es él mismo?

La alteridad, esencia de *L'enfant de sable*, es el modo en que Ben Jelloun conforma la voz de Ahmed. Personaje cuyo cuerpo recorre un laberinto en el que concurren simultáneamente lugares, tiempos y voces, en una experiencia semejante a la pesadilla. Plantear el concepto filosófico general de alteridad es, en principio, lo pertinente para comprender el carácter de lo que es otro, lo opuesto a identidad, y desde el punto de vista lógico, una relación simétrica e intransitiva: la negación pura y simple de la identidad.

Alteridad e identidad son principios correlativos, cuyo propósito es organizar la percepción de la realidad con base en la comprensión de la separación y el conjunto de elementos que la integran. A partir de esto se formula un principio básico: al ser toda cosa idéntica a sí misma (principio de identidad), es también diferente de modo simultáneo de todas las demás (principio de alteridad).

El principio de la identidad de los indiscernibles también conocido como ley de Leibniz demuestra que, aun cuando pudieran existir dos seres perfectamente semejantes,

⁷² Tahar Ben Jelloun, ¿Quién soy yo y quién es el otro? ¿Una tormenta en la mañana? ¿Un paisaje inmóvil? ¿Una hoja que tiembla? ¿Un humo blanco por encima de una montaña? ¿Un chorro de agua pura? ¿Una ciénaga visitada por hombres desesperados? ¿Una ventana que da a un precipicio? ¿Un jardín del otro lado de la noche? ¿Una vieja moneda?... *L'enfant de sable* p. 55

serían numéricamente diferentes uno del otro. Por lo tanto, el principio de alteridad es absoluto, es lo que impide que dos seres sean uno solo y, para el género humano, significa el principio de la soledad.

Todo ser real es intrínsecamente diferente de todos los demás y no existen seres absolutamente idénticos e indiscernibles (que sólo se distinguieran numéricamente por datos extrínsecos, como su posición en el espacio o, en el tiempo). Por ejemplo, dos gotas de agua o dos pastillas de aspirina, sólo en apariencia resultan indiscernibles, pues si se colocan bajo un microscopio, ya no podrán ser confundidas.

Según dicho sistema, este principio no tiene excepciones: cualquier ser es único, la infinita multiplicidad de lo real sólo está constituida por singularidades absolutas. Como ejemplo básico están las mónadas (cada una de las sustancias indivisibles, pero de naturaleza distinta, que componen el universo). Asimismo, todo ser es diferente de los demás, incluso de sí mismo en un momento distinto, por tal motivo, no hay seres: sólo hay acontecimientos.

En apariencia paradójica, la alteridad, aunque inconmutable, converge con la formulación de identidad personal en sus principios, pues ambas carecen de continuidad psicológica; la representación física de los seres es mudable en el tiempo y siempre está subordinada al entramado de sus condiciones externas.

Pero entonces la famosa crisis de la identidad cuyo parche se nos bate en el oído, adquiriría un significado completamente distinto. En efecto, aparecería como un índice enternecedor y pueril de que nuestras diminutas personas se acercan al momento en que cada una ha de renunciar a considerarse esencial, para aprehenderse como una función inestable y no como una realidad sustancial, como lugar y momento igualmente efímeros, de concursos, intercambios y conflictos en los que únicamente participan, y en una medida cada vez infinitesimal, las fuerzas de la naturaleza y de la historia absolutamente indiferentes a nuestro autismo.⁷³

⁷³ Claude Lévi-Strauss, *La identidad*, p. 10

Por lo anterior, la búsqueda de la identidad en el marco de algunas disciplinas corresponde a un sistema de pensamiento occidental basado en la problematización, cuya finalidad es sustentar y arraigar principios que preconizan el antropocentrismo, la posesión y la territorialidad. El costo humano de tales prácticas ideológicas es el aislamiento que enfatiza las diferencias. Sin embargo, lo que sí es posible sustentar son divisiones fundadas en la biología, expresadas también en el modo en que el ser humano configura sus formas y propósitos de convivencia social y que involucran la identidad psicológica, asunto del siguiente apartado.

3.2. La identidad desde la psicología

De acuerdo con el modelo freudiano, la psique se encuentra conformada por tres entidades: el yo, el ello y el superyó. Cada una de estas instancias tiene predominancia alterna en la conducta y el pensamiento y se encuentra a cargo de distintas relaciones del individuo consigo mismo y con su entorno, cuya implicación es el equilibrio de la vida relacional.

Por otro lado, la identidad sexual es un concepto que se define específicamente como la sensación interna de virilidad o feminidad que identifica a la persona como hombre, mujer o ambivalente; tal diferenciación tiene lugar en la infancia a través de prácticas diarias de crianza por parte de los padres y otras figuras que cuidan a los pequeños y es reforzada por los cambios hormonales de la pubertad.

Los valores del grupo pueden causar conflictos acerca de la identidad sexual al calificar ciertos intereses y conductas no sexuales como masculinas o femeninas. Conviene destacar que la identidad sexual se distingue de la identidad de sexo, la cual se

determina biológicamente. En cuanto al rol sexual, se trata de la imagen que el individuo presenta a otros y a sí mismo y que lo declara hombre o mujer o niño o niña. El rol sexual es la declaración pública de identidad sexual; no obstante, tales conceptos no coinciden necesariamente.

La necesidad natural de integrar estas instancias empuja a Ahmed, de manera consciente e inconsciente, a explorar identidades alternas y a intentar reformularse a sí mismo con base en esquemas de dualidad que, en Occidente, sirven para delimitar la mayor parte de las condiciones humanas y del universo. Dada la importancia de esta organización dual, a continuación revisamos este aspecto.

3.3. La identidad como dualidad

En esta parte desarrollaremos los tres modos en que Ahmed proyecta su personalidad en las formas del doble, el contrario y el desdoblamiento. Para comprender la concurrencia de estas dimensiones en un mismo tiempo y espacio personales es preciso reconocer la manera en que también se duplica el discurso y los motivos del personaje, pues la dualidad es una fórmula para aprehender el mundo en Occidente⁷⁴.

Para representar al varón, Ahmed debe usar su voz en dos modos: el primero, corresponde a sus actuaciones sociales, en el decir “al otro”, más bien adaptativo a su medio y, por consiguiente, menos apegado a su verdad. Cumple tal función en los intercambios con su padre, su madre, sus hermanas y con Fatima, su esposa. El segundo

⁷⁴ Sally Springer P. y Georg Deutsch. Descartes explicó, como señalamos más adelante, que existen numerosos conceptos, en distintos órdenes del universo, naturalmente manifiestos en forma dual y, correlativamente, contrarios. Por ejemplo: el sol y la luna; los hemisferios de la tierra, los hemisferios cerebrales, los elementos corpóreos duales de humanos y animales (ojos, orejas, patas, extremidades, etc.); el bien y el mal, entre otros. Así como algunos otros cuya explicación y comprensión ha sido asequible a partir de dicha configuración. *Cerebro Izquierdo, cerebro derecho*.

modo corresponde a la reflexión interna, al acto de decirse a “sí mismo” que, en la novela, se hace patente en el monólogo interior; en el reconocimiento de su conflicto privado mediante la escritura de su diario de vida y, en sus comunicaciones con el corresponsal anónimo.

Las voces que alternativamente emplea Ahmed corresponden a dos tipos de experiencia y finalidad corporal y discursiva que se bifurcan y caracterizan por la coexistencia de tendencias contradictorias. El resultado es la desarticulación de su personalidad, manifiesta en una conducta inconsistente entre su sentir, pensar y actuar.

Como se ha señalado, la dualidad es una característica en algunos órdenes de la naturaleza y una forma de concebir el universo en Occidente. La dualidad biológica de numerosos organismos es una forma de alteridad en el ser humano, cuyo elemento más representativo es que nuestro cerebro está constituido por dos hemisferios. Cada uno de éstos se encuentra, a su vez, especializado en una modalidad distinta de pensamiento. Además, el control de los movimientos básicos y complejos está repartido en ambos y aunque físicamente simétricos, no son idénticos en sus capacidades y organización.

Hace alrededor de cuatro siglos, René Descartes proponía que la glándula pineal, situada en la base del cerebro, es el asiento de la conciencia. Fundamentaba su creencia en que esta glándula es la única parte del cerebro en la que no pudo encontrar una estructura doble. Aunque Descartes desarrolló análisis mecanicistas de algunas funciones de los seres vivos y tenía conocimiento de la anatomía humana, intuía que había algo en los seres humanos que no podía ser explicado en términos fisiológicos, pues al concebir el cuerpo humano como similar al de los demás organismos animales, dudaba si la mente podía

formar parte del mismo mundo. Así que propuso establecer una distinción absoluta entre lo mental y lo físico.

Además de esta constitución biológica, Descartes propuso una dualidad más del ser humano. La afirmación de que la mente es independiente del cuerpo llegó a ser conocida como *dualismo cartesiano*, de modo que los problemas filosóficos que giraban en torno a las relaciones entre la mente y el cuerpo se denominaban problemas *mente-cuerpo*.

La concepción de elementos duales gobernados por dos hemisferios cerebrales está hoy comprobada; sin embargo, la condición del ser humano como sí mismo y otro, que paralelamente lo constituye, se ubica más allá de esta conformación fisiológica, pues a la entidad llamada *mente*, se atribuye la capacidad de observar los fenómenos desde dos perspectivas: la explicación y la comprensión. El primero tiene como recurso la explicación objetiva, basada en la comprobación científica de los fenómenos. El segundo es responsable de la comprensión e interpretación de los mismos, en cuyo abanico de posibilidades se halla el mito.

Por la universalidad de sus representaciones, el mito formula respuestas con las que la experiencia humana se comprende a sí misma en sus estadios inconscientes y más significativos: “El mundo de los dioses míticos, en cuanto que éstos son manifestaciones mundanas, representa los grandes poderes espirituales y morales de la vida. Sólo hay que leer a Homero para reconocer la subyugante racionalidad con que la mitología griega interpreta la existencia humana”.⁷⁵

En “El Banquete”, Platón presenta la imagen de lo dual en casi todos sus modos, al interpretar que la búsqueda del amor es en realidad la de la identidad y que, en el encuentro con el “otro” que originalmente es “uno mismo”, el humano se completa. Uno

⁷⁵ Hans Gadamer, *Mito y razón*, p. 15

de los protagonistas es el andrógino, creación divina en la cual se reunía al sexo masculino y al femenino. Dotado de un cuerpo robusto y vigoroso, nutrido por el Sol y la Luna. El andrógino era tan fuerte que concibió la idea de escalar el cielo y combatir a los dioses, pretensión por la cual Zeus decidió dividirlo en dos partes. La consecuencia de este castigo para los humanos, es la búsqueda incesante de la otra parte que a cada uno le ha sido robada:

... hecha esta división, cada mitad hacía esfuerzos para encontrar la otra mitad de que había sido separada; y cuando se encontraban ambas, se abrazaban y se unían, llevadas del deseo de entrar en su antigua unidad [...]. De aquí procede el amor que tenemos naturalmente los unos a los otros; él nos recuerda nuestra naturaleza primitiva y hace esfuerzos para reunir las dos mitades y para restablecernos en nuestra antigua perfección. Cada uno de nosotros no es más que una mitad de hombre, que ha sido separada de su todo como se divide una hoja en dos. Estas mitades buscan siempre sus mitades.⁷⁶

Existe otra interpretación mítica que aborda paralelamente los temas de la alteridad y la identidad como imposibilidad del amor en unidad completa con el otro. El personaje es Narciso quien, al enamorarse y reconocerse a “sí mismo como otro”, nos enseña el desasosiego que significa descubrir, de manera voluntaria o fortuita, que en “sí mismo” hay otro desconocido, Ahmed también habrá de mirarse ante su espejo.

En este mito figura una sentencia universal del adivino ciego, del sabio Tiresias: “Narciso podrá vivir muchos años a condición de que nunca se conozca a sí mismo”.⁷⁷ El destino habría de cumplirse y, como venganza por rechazar el amor de Aminias, Ártemis hace que Narciso, fortuitamente, se enamore de sí mismo, negándole así la oportunidad de consumir su amor. Lo que ocurre cuando el joven encuentra un estanque y, cautivado por

⁷⁶ Platón, “*El Banquete*” en *Diálogos*. p. 363

⁷⁷ Robert Graves, *Los mitos griegos*, I. p. 382

su propio reflejo, se enamora de su imagen: “¿Cómo podía soportar el hecho de poseer y no poseer al mismo tiempo?”.⁷⁸

En ambos ejemplos, únicamente enunciativos, es posible testimoniar acontecimientos del ser, en que los personajes descubren un sistema de relaciones de reflexión y reciprocidad que encuentran su mejor explicación y comprensión en el ámbito de la alteridad y de la búsqueda de la identidad personal.

Ahmed se siente satisfecho al disfrutar de numerosos privilegios masculinos. Ha recibido una educación sin restricciones y se le ha transferido el poder en los negocios del padre, situación que se fractura al acercase al mundo femenino. Por un lado empieza a ser sensible a su propia naturaleza de mujer mientras que, paralelamente, sostiene relaciones de poder y brutalidad con sus hermanas y su madre. Esta paradoja deviene en hostilidad contra sí mismo, lo que habrá de hacerlo morir y dividirse en forma simbólica.

Dentro del proceso de búsqueda del personaje, tal experiencia le permitirá revalorar lo femenino. Ahmed experimentará compasión y solidaridad hacia su propio ser secreto y rechazado. Así despertará su conciencia de haber sido víctima de un despojo imperdonable: “C’était bien du sang; résistance du corps au nom; éclaboussure d’une circoncision tardive. C’était un rappel, une grimace d’un souvenir enfoui, le souvenir d’une vie que je n’avais pas connue et qui aurait pu être la mienne”.⁷⁹

Ahmed reflexiona sobre su propia naturaleza, sin que esto sea un principio abstracto, sino un juicio práctico para su vida. El buscar el “conocimiento de sí” y su identidad implica transformarse para alcanzar su felicidad, sabiduría y pureza en el orden

⁷⁸ Robert Graves, *Los mitos griegos*, I. p. 384

⁷⁹ Tahar Ben Jelloun, *Era sangre; resistencia del cuerpo al nombre; estallido de una circuncisión tardía. Era un llamado, la mueca de un recuerdo que había huido, el recuerdo de una vida que yo no había vivido y que hubiera podido ser la mía. L'enfant de sable*, p. 46.

de la verdad. De acuerdo con Michel Foucault en *Tecnologías del Yo*: “Existe una diferencia significativa entre las prohibiciones sobre la sexualidad y las demás prohibiciones. A diferencia de lo que ocurre con otras prohibiciones, las prohibiciones sexuales están continuamente relacionadas con la obligación de decir la verdad sobre sí mismo”.⁸⁰

L'enfant de sable es una historia sobre el desconocimiento a los derechos de la persona: el derecho a la propia e íntima contemplación y al reconocimiento público y privado de la verdad que se deriva de ese acto. Ahmed actúa temerosa e inconscientemente en el juego de contradicciones con las que alternativamente se presenta ante el mundo, lo que progresivamente comienza a disgustarle, por ejemplo, al imitar al padre en su conducta cruel y abusiva:

Ahmed ne quittait jamais son père. Son éducation s'est faite en dehors de la maison et loin des femmes. A l'école, il a appris à se battre; et il s'est battu souvent. Son père l'encourageait et tâtait ses muscles qu'il trouvait mous. Ensuite il a maltraité ses sœurs qui le craignaient. Normal! On le préparait à la succession. Il est devenu un homme. En tout cas on lui a appris à se comporter en homme, aussi bien à la maison qu'au-dehors⁸¹

En tal proceso de contrastes personales, Ahmed condena también la existencia de su madre y sus hermanas, quienes desde su perspectiva son miserables y ajenas a sus propias vidas, lo que le inspira un enorme desprecio:

Dans cette famille les femmes s'enroulent dans un linceul de silence..., elles obéissent..., mes sœurs obéissantes; toi, tu te tais et moi j'ordonne! Quelle ironie! Comment as-tu fait pour n'insouffler aucune graine de violence à tes filles? Elles sont là, vont et viennent, rasant les murs, attendant le mari providentiel..., quelle misère!⁸²

⁸⁰ Michel Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*. p. 45

⁸¹ Tahar Ben Jelloun, Ahmed nunca se separaba de su padre. Su educación se hizo fuera de la casa y lejos de las mujeres. En la escuela aprendió a pelear; y lo hizo a menudo. Su padre lo instigaba y palpaba sus músculos, que aún encontraba muy blandos. Luego Ahmed maltrató a sus hermanas, que le temían. ¡Era normal! Se le preparaba para la sucesión. Se volvió un hombre. En todo caso se le enseñó a comportarse como hombre, tanto en la casa como fuera de ella. *L'enfant de sable*. p. 42.

⁸² Tahar Ben Jelloun, En esta familia, las mujeres se envuelven en un sudario de silencio..., obedecen..., mis hermanas obedientes; tú, tú te callas y yo ordeno! ¡Qué ironía! Cómo has hecho para no insuflar ni un grano de violencia en tus hijas? Ellas están ahí, van y vienen, rozando las paredes, esperando al marido providencial..., ¡qué miseria! *L'enfant de sable*. p. 53.

Más tarde, al relacionarse con Fatima, Ahmed reconoce por primera vez en una mujer atributos de valor, decisión y fortaleza; hasta entonces concede ir retirando las capas de miedo que lo esconden. En el contacto con esta mujer y en su reflejo, Ahmed descubre en sí mismo una nueva voz que le permitirá iniciar la búsqueda de sus sentimientos, deseos y de la representación íntima y social que necesita:

...je sentais ce corps réduit à un squelette actif qui se débattait contre les fantômes ou les bras d'une pieuvre invisible. Je le sentais chaud, brûlant, nerveux, décidé à vaincre pour vivre, pour respirer normalement, pour pouvoir courir et danser, nager et monter comme une petite étoile sur l'écume des vagues hautes et belles. Je le sentais lutter contre la mort avec les moyens du bord: les nerfs et le sang⁸³

La psicología, la filosofía y otras disciplinas en las que destacan la antropología y la sociología, han analizado y atendido los fenómenos de la personalidad y del ser, relativos a su división o multiplicación, así como al reconocimiento del “sí mismo como otro”. Estas ciencias han establecido alianzas fronterizas con la literatura, particularmente en el estudio de personajes y personas, cuyo análisis puede contribuir a la producción de conocimiento útil para la comprensión y, en su caso, el tratamiento de estos fenómenos de la conciencia.

La alteridad ha sido uno de los grandes temas de la literatura. Considerada entre sus más importantes tradiciones y recursos, permite al autor iniciarse a sí mismo y a sus lectores en los mundos más ocultos de la condición humana, por lo que resulta conveniente consagrar un apartado al análisis de esta condición en Ahmed.

⁸³ Tahar Ben Jelloun,...sentía ese cuerpo reducido a un esqueleto activo que se debatía contra los fantasmas o los brazos de un pulpo invisible. Lo sentía caliente, ardiente, nervioso, decidido a vencer para vivir, para respirar normalmente, para poder correr y bailar, nadar y subir como una pequeña estrella sobre la espuma de las olas altas y hermosas. Lo sentía luchar contra la muerte con los medios que tenía: los nervios y la sangre. *L'enfant de sable*. p. 75.

3.3.1. La alteridad desde *El origen de la tragedia* en relación con la literatura

El análisis de la alteridad en la literatura puede emprenderse a partir de *El origen de la tragedia*, obra de Friedrich Nietzsche escrita a fines del siglo XIX. En ésta, el filósofo alemán explica el nacimiento de la tragedia a partir del coro trágico y el espíritu de la música. Pondera los elementos que conforman este arte griego como resultado de la unión del espíritu apolíneo y del instinto dionisiaco, componentes de lo humano.

El nacimiento del arte griego se compara con la unión de estas fuerzas divinas y con la diferencia de los sexos. El sentido de la tragedia se explica a partir de la representación de dioses antagónicos: Apolo y Dionisios, dos instintos desiguales que contribuyen mediante su acoplamiento a la creación y perpetuación del arte y de la vida. Apolo, es el dios de la luz que reina sobre la verdad y la perfección, tiene una apariencia radiante. Sin embargo, tan sólo una línea lo separa de Dionisios, precursor de la realidad humana. *El origen de la tragedia* formuló una concepción del hombre fundada en la correlación de elementos contrarios y paralelos, atribuidos también a la naturaleza del universo. En la literatura romántica, esta concepción delimita un mundo dual y en lucha, no obstante necesario para la perpetuación de la vida.

En tal sentido, la alteridad en la literatura ha sido un recurso que configura una estrategia simbólica, pues los personajes que la encarnan, las situaciones que viven o los lugares en que acontecen sus actos, transgreden los límites de su propia dualidad⁸⁴. Por esto nos atraen tanto como nos aterrorizan y, en ese reflejo, en el resonar de un conflicto aparentemente ajeno, en el caos de una ficción, el lector puede resignificar su propia experiencia y encontrar un delirio liberador.

⁸⁴ La apariencia de la realidad, la transexualidad, el travestismo, el incesto, el adulterio, el delito o la maldad, por citar sólo algunos ejemplos.

Caracterizados por el sufrimiento, los personajes de la alteridad representan una larga e importante tradición, particularmente atribuida a la época moderna, cuyo origen se ubica en el Renacimiento para alcanzar su más fina elaboración en el Romanticismo.

Según Víctor Herrera (*La sombra en el espejo*, 1997), casi todos los tipos de desdoblamiento que se registran en la época moderna aparecen en la propia edad moderna, particularmente en las obras de Shakespeare, Lope, Tirso y Cervantes, y considera *El Quijote*, como el primer protagonista moderno que representa un problema de identidad:

La creciente autonomía del individuo como tal, que se inicia virtualmente con el renacimiento, llega a su culminación en la época del romanticismo. Se ha dicho que el romanticismo inventó y destruyó el Yo; quisiera matizar añadiendo que, tras la paulatina consolidación del Yo en los siglos precedentes, en el romanticismo surge toda la gama de conflictos inherentes y consecuencia lógica de la reflexión del sujeto sobre sí mismo. En efecto, en ninguna época anterior habían llegado a tal extremo tanto el interés como la profundización en las entretelas de la persona, lo que habría de sentar las bases para la posterior importancia del tema en las artes y en todas las disciplinas del espíritu. En este sentido –y en muchos otros- tal vez el romanticismo aún no haya tocado a su fin. De la mano del tema del “doble” asistimos al destronamiento del Yo, a la gradual desarticulación de esa instancia que en los albores del romanticismo constituía todavía una entidad con vocación de absoluto⁸⁵

Desde entonces, la literatura universal se ha enriquecido con personajes emblemáticos de la alteridad. En el caso de *L'enfant de sable* no sólo se distingue el carácter dual del protagonista, existe otro componente fundamental, manifiesto en el diálogo constante entre *L'enfant de sable* y la obra de Jorge Luis Borges. Dada la presencia de éste como personaje literario en el capítulo 17, así como por la importancia de su legado en cuanto a la arquitectura de la novela, su obra y el tema del doble, motivo intrínseco al trabajo del escritor argentino. De manera que, un análisis del personaje de Ahmed o de la novela misma, sería imposible sin examinar estos vínculos

⁸⁵ Víctor Herrera, *La sombra en el espejo*. p. 29

Para emprender un análisis de la dualidad de Ahmed es pertinente señalar que existen varias clasificaciones en la literatura. No obstante, al revisarlas encontramos que Ahmed reúne simultáneamente varias de éstas. Por lo anterior, no es posible ceñirse a modelo alguno. Así, las tres categorías que se presentan en este trabajo obedecen más bien a la configuración del personaje y de la novela y no son de índole cronológica, pues la obra se caracteriza por los saltos en el tiempo.

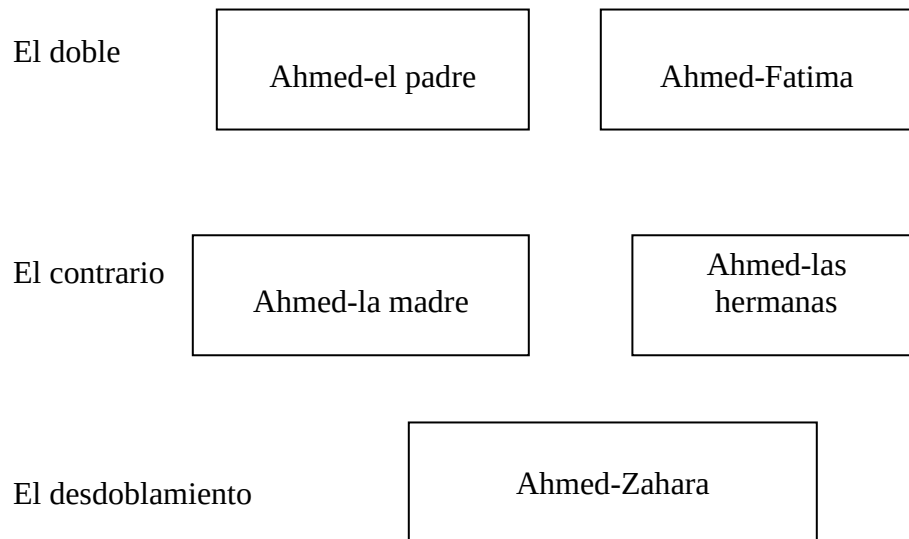
Con el propósito de establecer un orden en tales categorías, se tomará como base la “Clasificación de desdoblamientos románticos” que presenta Víctor Herrera en *La sombra en el espejo*, pues ese período abunda en este tipo de personajes y, desde entonces, no se han producido nuevas variantes significativas.

Según Herrera, existen dos categorías de desdoblamiento, el primero se refiere a los desdoblamientos *internos* del sujeto, lo que se llama *divided self*. El segundo abarca los *externos*, y se trata de “proyecciones” u objetivaciones de elementos anímicos del sujeto en influencias o coincidencias psicológicas o metafísicas, o en aspectos de carácter sobrenatural que provocan el fenómeno de la “autoscopía”.

En el esquema de la alteridad que proponemos más adelante, los dos primeros tipos de desdoblamiento corresponden al externo. Se trata de proyecciones de Ahmed, influencias, coincidencias o disonancias psicológicas, con respecto a los personajes de referencia. El último tipo de desdoblamiento: Ahmed-Zahara corresponde al interno, dado que el “yo” se divide y transita en las dos partes que, de hecho, lo configuran.

Si bien Víctor Herrera les llama desdoblamientos, por tratarse de fenómenos de la personalidad; para efectos de este trabajo hemos considerado pertinente denominarlos formas de la alteridad, pues en esta categoría se incorporan los personajes y todos los elementos que constituyen la novela.

Esquema de la alteridad en la novela



3.3.2. El doble

Bienvenue, ô être du lointain, visage de l'erreur, innocence du mensonge, double de l'ombre, ô toi tant attendu, tant désiré, on t'a convoqué pour démentir le destin, tu apportes la loi mais pas le bonheur, tu lèves une tente dans le désert mais c'est la demeure du vent, tu es un capital de cendres, ta vie sera longue, une épreuve pour le feu et la patience. Bienvenue! Ô toi, le jour et le soleil! Tu haïras le mal, mais qui sait si tu feras le bien... Bienvenue... Bienvenue!⁸⁶

Esta categoría tiene como principio la identidad de conductas y propósitos de Ahmed con respecto a los de su padre y, posteriormente, a los de Fatima. Personajes que, en su momento, representan aspiraciones genuinas de Ahmed, aun cuando sean de naturaleza opuesta. El padre personifica un modelo masculino inamovible respecto de algunas tradiciones de su género: el engaño, el abuso y la crueldad, entre otras.

Fatima es un personaje espiritual que expresa fuerza al confrontar a su familia con su voluntad de ser libre. Después, es capaz de impulsar sutilmente a Ahmed hacia el

⁸⁶ Tahar Ben Jelloun, Bienvenida, oh ser que viene de lejos, rostro del error, inocencia de la mentira, doble de la sombra, oh tú tan esperado, tan deseado, se te ha convocado para desmentir al destino, traes la ley pero no la dicha, levantas una tienda en el desierto pero es la morada del viento, eres un montón de cenizas, tu vida será larga, una prueba para el fuego y la paciencia. ¡Bienvenida! ¡Oh tú, el día y el sol! Odiarás el mal, pero quién sabe si harás el bien... ¡Bienvenida...Bienvenida! *L'enfant de sable*. p. 25

descubrimiento de su identidad. Fortaleza que sostiene a pesar de ser una mujer sometida, no sólo al silencio, sino también a una discapacidad física. Su presencia es un elemento clave para la transformación de Ahmed.

a) Ahmed-el padre

En esta categoría convergen gran parte de las características que distinguen la identidad y la alteridad de Ahmed, por estar integrada con elementos de conducta y valores que inicialmente lo configuran y después lo desarticulan como ser humano:

- a) El desdoblamiento por la estirpe es lo que inicialmente une a Ahmed con su padre, pues como miembros de una misma familia, los descendientes resultan ser encarnaciones de una misma esencia. De acuerdo con la obra de Víctor Herrera, actualmente la teoría literaria ha agregado un elemento fantástico: el que ambos personajes son en el fondo el mismo, bajo el efecto de una transmigración de almas.

Las relaciones que mantienen los personajes de *L'enfant de sable* se caracterizan por el aislamiento entre los géneros masculino y femenino; manifiesto en conductas violentas y temor recíproco. En el caso de los varones, estas disfunciones encuentran su sustento en un sentido de pertenencia a lo masculino, así como en el compromiso de lealtad a la estirpe. Expresiones que, en el caso del varón, parecen tener su origen en la desconfianza del conocimiento sí mismo y, ulteriormente, del encuentro con el género femenino.

- b) El desdoblamiento por identidad de propósitos, significa que dos personajes, aun cuando se encuentren distantes en el tiempo, al elegir el mismo destino son, en el fondo, el mismo. Tal esquema no se produce fielmente en el caso de la relación de

Ahmed con su padre. No obstante, se observan las siguientes características de esta categoría:

Ahmed preserva las decisiones iniciales del padre con respecto a su persona. Sus conductas aspiran a complacer las expectativas de su progenitor y con base en ellas modela su identidad. Esto le hace adoptar sus valores y su oficio, identifica sus propósitos con los de aquél y acepta someter su inteligencia y su cuerpo a decisiones externas. Ahmed interioriza la imposición de representar lo masculino por encima de su naturaleza femenina.

- c) Creador y creación, corresponde a una categoría en la que el narrador o el personaje son producto de la imaginación. Puede referirse tanto al desdoblamiento literario que se crea a sí mismo, como al desdoblamiento de un protagonista en sus fantasías o, a una variante de los sueños cuando lleva una confusión de los planos de la realidad.

En *L'enfant de sable*, el sueño como actividad psíquica y simbólica, en conjunción con los acontecimientos reales, forma el tejido esencial de la novela. Esto expresa el carácter borgesiano de su construcción y entramado, donde destaca el que Ahmed fuese originalmente creado en un sueño:

Ce fut à ce moment-là où toutes les portes étaient fermées qu'il prit la décision d'en finir avec la fatalité. Il fit un rêve : tout était à sa place dans la maison; il était couché et la mort lui rendit visite. Elle avait le visage gracieux d'un adolescent. Elle se pencha sur lui et lui donna un baiser sur le front. L'adolescent était d'une beauté troublante. Son visage changeait, il était tantôt celui d'un jeune homme qui venait d'apparaître, tantôt celui d'une jeune femme légère et évanescence. [...]. Le matin il oublia l'idée de la mort et ne retint que l'image de l'adolescent. Il n'en parla à personne et laissa mûrir en lui l'idée qui allait bouleverser sa vie et celle de toute sa famille⁸⁷

⁸⁷ Tahar Ben Jelloun, Fue en aquel momento, cuando todas las puertas se cerraron, que tomó la decisión de terminar con la fatalidad. Tuvo un sueño: Todo estaba en su lugar en la casa, él estaba acostado y la muerte lo visitaba. Ella tenía el rostro gracioso de un adolescente. Se inclinó sobre él y le dio un beso en la frente. El adolescente era de una belleza perturbadora. Su rostro cambiaba, tan pronto era el de un hombre joven el que aparecía, tan pronto era el de una joven ligera y evanescente. [...] Por la mañana olvidó la idea de la

Inventado en un sueño e impuesto a la realidad como modelo de lo masculino: Ahmed es cruel y se aísla de la sociedad a la que pertenece. Es el retrato con el que Ben Jelloun inicia la novela, donde se detiene a observar y reportar al lector, con minucia científica, el mundo exterior e interior de un hombre deformado. El autor nos señala el estado de sus ropas y los surcos de su piel, sus ideas ensombrecidas y la soberbia de sus sentimientos, en suma, el esquema de lo que significa ser hombre en la novela.

Il avait décidé que son univers était à lui et qu'il était bien supérieur à celui de sa mère et de ses sœurs –en tout cas très différent. Il pensait même qu'elles n'avaient pas d'univers. Elles se contentaient de vivre à la surface des choses, sans grande exigence, suivant son autorité, ses lois et ses volontés⁸⁸

b) Ahmed- Fatima

En esta categoría convergen, además de la identificación -como en el caso del padre y Ahmed- el elemento del *perseguidor/perseguido*. Fatima y Ahmed, al configurar una pareja alternan ambos roles. En Ahmed tiene predominancia la representación del perseguido, pues sus valoraciones internas devienen en conductas que desembocan en la huida por temor de su propio reconocimiento, que lo confrontará con nuevos problemas.

En esta tradición literaria, el encuentro suele tener la muerte como desenlace. Acontecimiento que de alguna manera les ocurre a ambos personajes. Fatima morirá de hecho, mientras Ahmed experimentará la muerte de modo simbólico, cuando su personalidad masculina empieza a resquebrajarse. El protagonista permanece indefinido,

muerte y sólo retuvo la imagen del adolescente. No le habló a nadie de eso y dejó madurar en él la idea que habría de perturbar su vida y la de toda su familia. *L'enfant de sable*, p. 20

⁸⁸ Tahar Ben Jelloun, El había decidido que su universo era propio y muy superior al de su madre y sus hermanas –en todo caso diferente. También pensaba que ellas no tenían universo. Se conformaban con vivir en la superficie de las cosas, sin gran exigencia, siguiendo su autoridad, sus leyes y sus voluntades. *L'enfant de sable*, p. 9.

sin conseguir configurar una personalidad femenina y sin poder continuar representando a un hombre. El resultado será vivir en ambos lados de la experiencia del ser: “Je n’interroge plus personne. Je bois du café et je vis. Ni bien ni mal. Je n’interroge personne car mes questions n’ont pas de réponse. Je le sais parce que je vis des deux côtés du miroir”⁸⁹

3.3.3. El contrario: Ahmed-las hermanas y Ahmed-la madre

Corresponde a personajes que, en virtud de sus caracteres opuestos, se complementan, lo que los mantiene en perfecta unión. Esta categoría se integra con el modelo de *Amo/Siervo*, que conforma el tipo de relaciones que Ahmed sostiene con su madre y hermanas. Ahmed es el amo con base en una superioridad masculina que le concede su tradición; ejerce su poder mediante actos y declaraciones en las que no sólo disminuye constantemente a las mujeres que lo rodean, sino que las aleja sin oportunidad de conciliación para ninguna de las partes.

Sin embargo, tal oposición es sólo aparente, pues Ahmed no consigue contener su envidia ni su necesidad de venganza por la vida sin máscara que llevan las mujeres, quienes a pesar de hallarse subordinadas a la voluntad masculina, tienen una existencia real y coherente; tienen un universo propio aunque limitado. Es un modelo que Ahmed buscará sin éxito a lo largo de la novela.

Como ejemplo, conviene evocar el modo de socialización femenina que Ben Jelloun recrea en los episodios de los baños, sitio en que las mujeres tienen la oportunidad de expresar sus pensamientos y sentimientos a partir de su habla y de sus cuerpos, entre

⁸⁹ Tahar Ben Jelloun, Ya no pregunto a nadie. Tomo café y vivo. Ni bien ni mal. No pregunto a nadie porque mis preguntas no tienen respuesta. Lo sé porque vivo de los dos lados del espejo. *L’enfant de sable*. p. 57.

cuyos componentes se haya el deseo, asunto que obsesiona a Ahmed desde que inicia la búsqueda de su feminidad:

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, et je rêve de traverser cette ligne bleue pour marcher dans une steppe sans but, sans penser à ce qui pourrait advenir... 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. Je resterai profondément inconsolé avec un visage qui n'est pas le mien, et un désir que je ne peux nommer⁹⁰

3.3.4. El desdoblamiento: Ahmed-Zahra

Esta categoría se refiere a la fragmentación de la persona en diversos componentes psíquicos, que no sólo representan alternancias o variaciones de ánimo, sino auténticos luchas respecto de sus comportamientos dicotómicos. Para Ahmed, el rompimiento es radical desde su nacimiento, al ser asignado como varón. Posteriormente, continúa en conflicto ante la necesidad de encontrar su identidad femenina.

Esto deviene en un fenómeno de maniqueísmo que tradicionalmente se representa por la vivencia del bien y el mal. En este caso, Ahmed lo experimentará en la contienda de los componentes de su personalidad: un Yo femenino auténtico contra un Yo masculino falso.

Finalmente, este individuo fragmentado, como si se hallara rodeado y reflejado en espejos rotos, configura un laberinto complejo e ininteligible. Debido a su configuración narrativa en constante relación con lo dual y lo alterno, su mundo posible en un contexto

⁹⁰ Tahar Ben Jelloun, Desde que me retiré en esta habitación, no ceso de avanzar sobre las arenas de un desierto donde no veo la salida, donde el horizonte es rigurosamente una línea azul, siempre móvil, sueño atravesar esa línea azul para caminar en una estepa sin límite, sin pensar en lo que podría ocurrir... Camino para despojarme, para lavarme, para deshacerme de una pregunta que me persigue y de la que no hablo nunca: el deseo. Estoy cansado de llevar en mi cuerpo sus insinuaciones sin poder rechazarlas ni hacerlas mías. Me quedaré profundamente desconsolado, con un rostro que no es el mío, y un deseo que no puedo nombrar. *L'enfant de sable*. p. 88.

borgesiano. Enseguida se explican otros elementos de dualidad simbólica en este contexto de la novela.

3.4. Objetos representativos de la dualidad simbólica en *L'enfant de sable* y las obras de Borges

En una referencia y alusión persistente a la obra de Borges, *L'enfant de sable* incorpora objetos fundamentales y recurrentes que transgreden la autenticidad, la percepción de la identidad y de una realidad aparentemente única. Se trata de objetos duales como la moneda, el espejo, un diario que es cuerpo y voz del personaje y, paralelamente, representación de sus fases masculina y femenina.

A partir de estos elementos se establece un diálogo clave entre las obras de Ben Jelloun y Borges. En el caso del primero, la finalidad es mostrar la verdad de una cultura que el autor exalta, por la poesía que resuena en la novela, pero que también expone y critica, en cuanto a la relación del individuo con su cuerpo, en un sistema social depositario de valores que contradicen su naturaleza.

En el capítulo 17, titulado “El trovador ciego” que funciona como eje de la obra, circulan dos monedas. Una de ellas es el primer elemento dual al que me referiré, su función es representar una verdad que, del mismo modo que le ocurre al objeto, es manejada por numerosas manos y, por tal motivo, irremediablemente se desdibuja y, algunas veces, es falsificada.

3.4.1. La moneda

Je me dis, à force d'inventer des histoires avec des vivants qui ne sont que des morts et de les jeter dans des sentiers qui bifurquent ou dans des demeures sans meubles, remplies de sable, à force de jouer au savant naïf, voilà que je suis enfermé dans cette pièce avec un

personnage ou plutôt une énigme, deux visages d'un même être complètement embourbé dans une histoire inachevée, une histoire sur l'ambigüité et la fuite!⁹¹

Por lo significativo de la moneda, es pertinente hacer una aproximación a su valor simbólico en dos vertientes básicas: la primera se refiere a la autenticidad, dado que la noción de moneda verdadera o falsa se encuentra correlacionada con el discernimiento de los hechos y los actos conforme al uso de la fe como criterio de verdad. En este sentido, es pertinente observar cómo el padre, en un contexto ideológico que privilegia el pensamiento masculino, sin ponerlo nunca en duda como si se tratara del de una deidad, impone una mentira sin que nadie a su alrededor pueda impedirlo: “Son idée était simple, difficile à réaliser, à se maintenir dans toute sa force: l'enfant à naître sera un mâle même si c'est une fille!”⁹²

Asimismo, el simbolismo de la moneda se sustenta sobre la importancia de su ley y la alteración de ésta, lo que corresponde a una alteración de la verdad. A lo largo de la historia de la humanidad, tal alteración se castiga como crimen. Asimismo, las monedas antiguas eran acuñadas con una gran carga de símbolos y, por lo tanto, de influencias espirituales, lo que implicaba un control de la autoridad espiritual sobre su ley, lo que hace

⁹¹ Tahar Ben Jelloun, Me dije, que a fuerza de inventar historias con vivos que sólo son muertos y lanzarlos a senderos que se bifurcan o a moradas sin muebles, llenas de arena, que a fuerza de jugar al sabio ingenuo, heme aquí encerrado en esta pieza con un personaje o más bien con un enigma, dos rostros de un ser completamente atascado en una historia inacabada ¡una historia sobre la ambigüedad y la huida! *L'enfant de sable*. p. 178.

En este fragmento, es relevante el uso de las acepciones de la palabra *pièce*. El narrador juega con el sentido de encierro, tanto en el cuarto que comparte con la señora, como en la moneda misma, la cual, como se señala antes, puede representar la verdad y la autenticidad.

También es pertinente observar la alusión a dos cuentos de Borges: “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La casa de Asterión”, los cuales tratan sobre el laberinto y la identidad, explicaciones que se detallan en las notas de la traducción como parte fundamental de este trabajo.

⁹² Tahar Ben Jelloun, Su idea era simple, difícil de realizar, de mantener con toda su fuerza: el niño por nacer será un macho aunque sea una niña. *L'enfant de sable*. p. 21

de la falsificación de la moneda un crimen y además una transgresión de los símbolos tradicionales retratados en emblemas y efigies.

En segundo lugar, la moneda también es la imagen del alma, pues ésta lleva impresa la marca de Dios, como la moneda la imagen del soberano. A partir de esta idea, se podría establecer una analogía entre el destino de estas mujeres y las monedas que pertenecen a un soberano. En esta historia, las mujeres que rodearon la existencia del padre, cual objetos, llevan impresa la desdicha. Ahmed, pese a su designación como hombre, no escapa a este destino.

Por lo anterior, la mujer de la voz ambigua del capítulo 17, el último rostro que recuerda el narrador, le entrega la batena como símbolo de denuncia y redención nunca consumado. Aunque insista en declararse sincera y se confiese, el narrador sabe que debe desestimar su acto, al percatarse de la falsedad del intercambio que, como la moneda y sus palabras, transgrede lo humano y lo sagrado. Conviene recordar que en esta escena, la mujer ha colocado el Corán entre ambos interlocutores y sobre éste la moneda, con objeto de obligarse a decir la verdad en su testimonio: “Le Livre saint ainsi mis entre nous devait empêcher le mensonge”⁹³.

Esta situación en la estructura simbólica de la novela, compromete al autor con la verdad y lo conduce a la propuesta de finales alternativos, con los que provee al lector de elementos de resolución en los que pueda otorgar fiabilidad a distintas situaciones, en el laberinto de la verdad del entramado de la novela.

En este plano de significados ocultos “El trovador ciego” irrumpe en la historia para juzgar los juegos de verdad que significan las acciones. La moneda y la verdad

⁹³ Tahar Ben Jelloun, El Libro santo colocado así entre nosotros debía impedir la mentira. *L'enfant de sable*, p. 179.

circulan paralelamente, lo que exalta el valor contingente y transitorio de ambas. En este punto vale la pena notar que la primera acción de dicho personaje es dar al joven que lo acompaña una moneda para que se divierta. Tal otorgamiento tiene sentido, pues la moneda implica contingencia por el carácter bifrontal que le es inherente. Significa también la incertidumbre que conlleva la apuesta y la confirmación de la presencia definitiva del azar en el universo: “No hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula.”⁹⁴

Del mismo modo, existe otro objeto que devuelve y multiplica las posibilidades del universo que, colocado estratégicamente, puede ofrecer el reflejo de una estructura especular infinita de un solo elemento reflejado. Se trata del espejo.

3.4.2. El espejo

“Je délirais en silence, réussissant à rejoindre ses pensées et même à les reconnaître comme si elles avaient été émises par moi. C’était là mon miroir, ma hantise et ma faiblesse”.⁹⁵ En *L’enfant de sable*, el espejo constituye la esencia de las relaciones entre los personajes, en particular de Ahmed y Fatima, pues ambos se unen y se reflejan, al tener un cuerpo negado y aislado.

Del latín *specŭlum*, el objeto originalmente se refería al acto de especular, es decir, mirar en el cielo con un espejo. De ahí que este instrumento sea el soporte de un abundante simbolismo en el campo del conocimiento, pues el espejo refleja la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia.

⁹⁴ Jorge Luis Borges, “El Zahir” en *Ficcionario*, p. 252

⁹⁵ Tahar Ben Jelloun, Yo deliraba en silencio, logrando unir sus pensamientos y también reconociéndolos como si hubieran sido pensados por mí. Ella era mi espejo, mi obsesión y mi debilidad. *L’enfant de sable*. p. 77

En la novela, el espejo también se encuentra en las representaciones y en las relaciones reflexivas que entablan las mujeres, particularmente las hermanas de Ahmed, personas sin nombre y sin voz, fantasmas, cuya presencia concebimos a partir de imágenes fragmentadas, como espejos rotos.

J'ai toujours su qui tu es, c'est pour cela, ma soeur, ma cousine, que je suis venue mourir ici, près de toi. Nous sommes toutes les deux nées penchées sur la pierre au fond du puits sec, sur une terre stérile, entourées de regards sans amour. Nous sommes femmes avant d'être infirmes, ou peut-être nous sommes infirmes parce que femmes..., je sais notre blessure... Elle est commune...⁹⁶

Los espejos mágicos son instrumentos de la revelación de la palabra de Dios y poseen una gran eficacia, en la tradición budista se les compara con el espejo del *Dharma*, que muestra la causa de los actos pasados. El espejo también se refiere a la reflexión de la luz o de la realidad que entraña un aspecto de ilusión o de mentira, por ejemplo: el reflejo de la luna en el agua, y la especulación como conocimiento indirecto.

El espejo es un tema privilegiado de la filosofía y la mística musulmanas inspiradas en el neoplatonismo y se ha dicho que el espejo era el símbolo propio del laberinto. El tema del espejo mágico que permite leer el pasado, el presente y el futuro es clásico en la literatura islámica⁹⁷; por ejemplo, la copa de Jamshid, un legendario rey del Irán, es en realidad un espejo que simboliza el corazón del iniciado.

Para los sufíes el universo entero constituye un conjunto de espejos en los que la esencia infinita se contempla en numerosas formas que concurren en la irradiación del ser único. Los espejos simbolizan las posibilidades que tiene la esencia de determinarse a sí

⁹⁶ Tahar Ben Jelloun, Siempre supe quién eres, es por eso, hermana, prima, que vine a morir aquí, cerca de ti. Ambas nacimos inclinadas sobre una piedra en el fondo de un pozo seco, en una tierra estéril, rodeadas de miradas sin amor. Somos mujeres antes de estar enfermas, o tal vez estamos enfermas porque somos mujeres... sé nuestra herida... Es común..." *L'enfant de sable*. p. 80

⁹⁷ Como ejemplo se encuentra "L'histoire du prince Ahmed et de la fée Pari Banou" en *Les mille et une nuit*, donde el espejo mágico tiene una función definitiva en la resolución del conflicto en el relato. De acuerdo con la versión de Antoine Galland 1704-1717.

misma en virtud de su infinitud. La literatura sufí abunda en ejemplos de la capacidad de reflejo del hombre purificado. El espejo también simboliza la reciprocidad de las conciencias. Los espejos generalmente son instrumentos mágicos, en la literatura moderna su presencia simboliza la conciencia de sí o la muerte:

Suponen el paradigma de lo que posteriormente no en balde se llamaría el *Spiegelmensch* (hombre especular), que muestra al protagonista “su verdadero rostro” (recuérdese a Alban, aterrado ante su propia imagen en el Traumtempel, en *Titan*). Es bien sabido que constituyen uno de los mitos borgeanos por excelencia.⁹⁸

En *L'enfant de sable* los espejos no sólo provocan la sensación física de una estructura especular, también implican la valoración que los personajes atribuyen a la verdad, de manera semejante a las relaciones de ruptura que mantienen. En particular Ahmed con su entorno y con su propio cuerpo:

L'image de cette femme me visite de temps en temps dans un rêve qui se transforme en cauchemar. [...] 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.⁹⁹

3.4.3. El diario de Ahmed: voz y representación del cuerpo

Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin [...] No puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número¹⁰⁰

En “El Libro de Arena”, el libro sobrepasa la condición de objeto hasta alcanzar una personificación tal que aprisiona a sus poseedores en el misterio de sus cambios y de su

⁹⁸ Víctor Herrera, *La sombra en el espejo*. p. 64

⁹⁹ Tahar Ben Jelloun, La imagen de esta mujer me visita de vez en cuando en un sueño que se transforma en pesadilla. [...] Cuando quiero dejar la casa que es un laberinto, me encuentro en un valle, luego en una ciénaga, luego en una llanura rodeada de espejos, y así hasta el infinito. *L'enfant de sable*. p. 183

¹⁰⁰ Jorge Luis Borges, “El libro de arena” en *El libro de Arena*. p. 97

condición abstracta de infinito. El libro de arena concebido por Borges tiene numerosos paralelismos con el Diario de Ahmed, con el personaje y con la novela como sistema.

El Diario de Ahmed es depositario de su historia y personificación del mismo, es su voz y simbólicamente su cuerpo, en él convergen características de una identidad sólo conferida a objetos de culto. Como libros, sus secretos son custodiados, contienen verdad y son sagrados.

El diario de vida de Ahmed refleja su pensamiento y su evolución moral y física. Es conveniente señalar que, a partir de la iniciación en busca de su identidad, tanto el cuerpo del personaje como el libro lucirán, con el paso del tiempo y de las experiencias racionales y emotivas, una piel distinta: desgastada y endurecida.

Mencionar el cuerpo, es incursionar en su significado. Por lo que es preciso conocer los elementos que condicionan su valor en la cultura árabe, particularmente en la tradición del Magreb, donde el ritual educativo orienta el cuerpo del menor a la adquisición de técnicas que lo habilitan como un lugar de transferencia y representación de su cultura, del mismo modo y con los mismos efectos que un libro.

En este marco social, los cuerpos del varón y de la niña, comparativamente son muy desiguales en cuanto a la libertad de expresión que se les permite, pues el cuerpo de la niña está sometido a un gran repertorio de prohibiciones. En el caso de Ahmed, el hecho de representar un varón no lo libera de tales restricciones, al contrario, su cuerpo se halla doblemente sometido, por una condición de identidad anulada y desconocida.

En una interpretación del Diario de Ahmed como representación de su cuerpo, le correspondería una identidad masculina con voz propia enunciada a través de su sacerdote: el *conteur*, responsable de cumplir el ritual sagrado ante los fieles. Tal personaje difunde algunos de sus misterios, lo mantiene físicamente resguardado y

secreto, le otorga públicamente el tratamiento que se da a los libros sagrados, lo envuelve, lo deposita como un cáliz.

El Diario es una entidad intermedia entre la voz y el cuerpo de Ahmed, entre su cuerpo y el mundo, es la unión de la escritura como voz silenciosa, femenina, con lo que lo hace masculino, su representación por el *conteur*.

La moneda, el espejo y el Diario son elementos que introducen el valor de lo contingente. Las posibilidades de la verdad en la novela son especulares e infinitas, estructuras que se inician con la dualidad y luego forman parte un complejo entramado.

La alteridad no sólo progresa en Ahmed, abarca el orden completo de la obra, en su carácter de texto deudor de tradiciones literarias, donde destaca la obra de Borges, por ser la más transparente y de más cercana referencia histórica:

La palabra intertextual derivada de esta teoría del diálogo, es una palabra interiormente dialógica, que representa en el discurso la constante presencia de la palabra ajena. Es decir: hoy vemos que, junto al diálogo y la alteridad, se instala en el discurso también la alusión. Gracias a Bajtín –reconoce Barthes (1983:38)- es posible `analizar la escritura literaria como un diálogo de otras escrituras, un diálogo de escrituras dentro de una escritura¹⁰¹

¹⁰¹ Helena Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. p. 31

El trovador ciego

“El Secreto es sagrado, pero no por ello deja de ser un poco ridículo”.

El hombre que hablaba así estaba ciego. Aparentemente sin bastón. Sólo su mano posada sobre el hombro de un adolescente. Vestido con un traje oscuro, alto y delgado, fue a sentarse a la mesa de los dos hombres que seguían meditando la historia de Fatouma. Nadie lo había invitado. Se disculpó, ajustó sus lentes oscuros, dio una moneda a su acompañante para que fuera a divertirse, luego se volvió hacía la mujer y le dijo:

- ¡Es cierto! El Secreto es sagrado, pero, cuando se vuelve ridículo, más vale deshacerse de él... Y ahora usted sin duda va a preguntarme quién soy, quién me envió y por qué caigo así en su historia... Tiene razón. Voy a explicarle... No... Sepa simplemente que me he pasado la vida dedicado a falsificar o alterar las historias de los demás... Qué importa de dónde vengo y no sabría decirle si mis primeros pasos se imprimieron sobre el fango de la ribera oriental o de la ribera occidental del río¹⁰². Me gusta inventar mis recuerdos. Depende del rostro de mi interlocutor. Hay rostros donde aparece un alma y otros donde sólo aparece una máscara de piel humana arrugada y sin nada detrás. Confieso que, desde mi ceguera, confío en mis intuiciones. Viajo mucho. Antes no hacía más que observar, miraba, escrutaba y anotaba en mi cabeza. Ahora repito los mismos viajes. Escucho. Paro la oreja y aprendo muchas cosas. Es curioso como trabaja el oído. Tengo la impresión de que nos enseña más y mejor sobre el estado de las cosas. A veces toco los

¹⁰² En el marco de la intertextualidad, Ben Jelloun concurre con Borges en sus referencias a la alteridad y a la dualidad. En este caso concretamente se refiere al Oriente y al Occidente que, como culturas, configuran sus personalidades. No será la única referencia con este carácter en el capítulo 17.

rostros para descubrir en ellos las huellas del alma. He frecuentado mucho a los poetas y a los cuentistas. Atesoraba sus libros, los acomodaba, los protegía. Hasta había instalado una cama en mi lugar de trabajo. Era un vigilante de día y de noche. Dormía rodeado de todas esas obras, de las que era el amigo atento, el confidente y también el traidor.

Vengo de lejos, de otro siglo, vertido en un cuento por otro cuento, y su¹⁰³ historia porque no es una traducción de la realidad, me interesa. La tomo tal cual es, artificial y dolorosa. Cuando era joven, me avergonzaba ser alguien que sólo ama los libros, en lugar de ser un hombre de acción. Entonces inventaba con mi hermana unas historias en las que siempre tenía que pelear contra los fantasmas, y pasaba fácilmente de una historia a otra sin preocuparme nunca por la realidad. Así es que hoy me encuentro como una cosa depositada en su cuento, del que no sé nada. Fui expulsado —la palabra tal vez sea fuerte— de una historia que alguien me murmuraba al oído como si fuera un moribundo al que se le deben decir cosas poéticas o irónicas para ayudarlo a partir. Cuando leo un libro, me instalo dentro. Es mi defecto. Acabo de decirle que era un falsificador, soy el biógrafo del error y de la mentira. No sé qué manos me empujaron hasta usted. Creo que son las de su cuentista que debe ser un contrabandista, un traficante de palabras. Para ayudarle, le diré de dónde vengo, le entrego las últimas frases de la historia que viví, y desde ahí quizá podamos desentrañar el enigma que los ha reunido:

“En un alba sin pájaros el mago vio fundirse sobre los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero comprendió enseguida que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos.

¹⁰³ Borges, el trovador ciego, se dirige a Fatouma desde el inicio del capítulo. Conviene mencionar además que tal historia se presenta en el capítulo 16 “Fatouma” que precede a éste.

Caminó sobre los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo"¹⁰⁴

Soy aquel otro que atravesó un país sobre una pasarela que une dos sueños ¿Es un país, un río o un desierto? ¿Cómo lo sabría? Ese día de abril de 1957, estamos en Marrakech, en un café cuya sala del fondo sirve para almacenar los sacos de aceitunas frescas. Estamos al lado de una terminal de autobuses. Apesta a gasolina. Mendigos de todas las edades vagan a nuestro alrededor. Los siento aún más amargos que ayer. La llamada a la plegaria lanzada desde una pequeña mezquita, que debe encontrarse a menos de ciento cincuenta metros a mi izquierda no los hace moverse. ¿Y por qué se precipitarían a la mezquita? Los entiendo pero no puedo hacer nada por ellos. Durante mucho tiempo tuve remordimientos al viajar por países pobres. Terminé por acostumbrarme y hasta por no ser sensible. Así pues estamos en Marrakech, en el corazón de Buenos Aires cuyas calles, lo he dicho una vez, "son como las entrañas de mi alma", y estas calles se acuerdan muy bien de mí.

Vine como portador de un mensaje. Fue una mujer, probablemente árabe, en todo caso de cultura islámica, que se me presentó un día, recomendada, al parecer, por un

¹⁰⁴ “En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”. Jorge Luis Borges. "Las ruinas circulares" en *Ficcionario*. p 166.

En este cuento, Borges aborda el tema de un mago que tiene un propósito fantástico: soñar un hombre e imponerlo a la realidad, tal hombre sería su hijo y el Fuego animaría al fantasma soñado. Tiempo después de haberse separado estos personajes, el cuento culmina con el descubrimiento de que el Mago también ha sido el sueño de otro hombre. Esta historia tiene estrecha relación con el capítulo que nos ocupa: Fatouma es la mujer a quien su padre obligó a mantener oculta su identidad femenina. Al hablar con “el trovador ciego” sobre la necesidad de disolver su historia, Ben Jelloun apunta a una explicación fantástica del personaje que aparentemente es Ahmed, así como al origen onírico de este narrador.

amigo del que ya no tenía noticias desde hacía mucho tiempo. En esa época todavía no estaba ciego; mi vista disminuía enormemente y todo me parecía desenfocado y con rayitas. Así que no puedo describir el rostro de esa mujer. Sé que era delgada y llevaba un vestido largo. Pero lo que recuerdo muy bien y que me había impresionado, era su voz. Rara vez he oído una voz tan grave y aguda al mismo tiempo. ¿Voz de hombre que hubiera sufrido una operación de las cuerdas vocales? ¿Voz de mujer herida de por vida? ¿Voz de un castrado envejecido prematuramente? Me parecía haber oído antes esa voz en uno de los libros que había leído. Era, creo, en uno de los cuentos de *Las mil y una noches*, la historia de aquella sirvienta llamada Tawaddud, que para salvar a su amo de la ruina, le propuso comparecer ante el califa Hârûn al-Rachid y responder a las preguntas más difíciles de los sabios -estaba dotada de un saber universal-, lo que permitiría a su propietario, en caso de éxito total, venderla al califa por diez mil dinares¹⁰⁵. Por supuesto salió victoriosa de la prueba. Hârûn al-Rachid aceptó en su corte a Tawaddud y a su amo y los recompensó con varios miles de dinares.

Es un cuento sobre la ciencia y la memoria. Me gustó esa historia porque yo mismo me sentía atraído por el saber de esa sirvienta y estaba celoso de su rigor y su finura.

Ahora, estoy casi seguro de ello: la mujer que me visitó tenía la voz de Tawaddud. ¡Sin embargo las separan siglos! La sirvienta sólo tenía catorce años, la mujer era de más edad. Pero todo esto no es más que coincidencia y azar. Olvidé lo que me dijo. De hecho no la escuchaba pero oía su voz. Cuando se dio cuenta de que no ponía atención a lo que me decía, buscó en un bolsillo interior, sacó una moneda y me la dio. Ese gesto me

¹⁰⁵ **1. m.** Moneda árabe de oro, que se acuñó desde fines del siglo VII, y cuyo peso era de poco más de cuatro gramos. **2. m.** Moneda y unidad monetaria de Argelia, Bahreïn, Irak, Jordania, Kuwait, Libia, Túnez, Yemen y Yugoslavia. **3. m.** Moneda imaginaria persa. (DRAE)

perturbó¹⁰⁶. Así que ella conocía mi pasión por las monedas antiguas. Palpé la moneda. Era una batena¹⁰⁷ de cincuenta centavos, moneda rara que circuló durante poco tiempo en Egipto hacia el año 1852. La batena que tenía en mi mano estaba muy gastada. Con los dedos, intenté reconstituir las efigies grabadas en el anverso¹⁰⁸ y la cara. La fecha de emisión, 1851, estaba en cifras indias. ¡Nunca entendí por qué los árabes renunciaron a sus propias cifras, entregadas al mundo entero, para aceptar esa especie de jeroglíficos indios, en los que el 2 es el reverso¹⁰⁹ del 6, el 8 un 7 invertido, el 5 es un cero y el cero un punto sin importancia! En el lado de la cara, un rostro de hombre con un bigote delgado, una cabellera larga y los ojos bastante grandes. En el anverso, el mismo dibujo, salvo que el hombre está sin bigote y tiene una apariencia femenina. Más tarde supe que la moneda había sido acuñada por el padre de dos gemelos, un muchacho y una muchacha, por los que sentía una pasión loca. Era un hombre poderoso, un gran señor feudal, terrateniente y dirigente político. De hecho esa moneda no era oficial. Había sido fabricada para su placer y sólo circulaba en su comarca.

¹⁰⁶ Jorge Luis Borges, Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula. Pensé en el óbolo de Caronte; en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros de Judas; en los dracmas de la cortesana de Láis; en la antigua moneda que ofreció uno de los durmientes de Éfeso; en las claras monedas del hechicero de las *1001 Noches*, que después eran círculos de papel; en el denario inagotable de Isaac Laquedem; en las sesenta mil piezas de plata, una por cada verso de una epopeya, que Firdusí devolvió a un rey porque no eran de oro; en la onza de oro que hizo clavar Ahab en el mástil; en el florín irreversible de Leopold Bloom; en el luis cuya efigie delató, cerca de Varennes, al fugitivo Luis XVI. Como en un sueño, el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia. “El Zahir” en *Ficcionario*, p. 254

¹⁰⁷ En el original el término *bâttène* no fue encontrado en el Diccionario monolingüe Petit Robert, tampoco se halló en el DRAE ningún término semejante, por lo que esta traducción es libre. Debido al acento circunflejo podría ser bastena o baltena, sin embargo la palabra propuesta me parece la más pertinente.

¹⁰⁸ *Avers: face d’une pièce, d’une médaille, opposée au revers. Face: le coté qui porte la figure. Synonyme avers. Antonyme pile.* Dictionnaire Hachette Encyclopédique. 2001

¹⁰⁹ *Envers: dans le sens contraire, inverse du sens normal.* Dictionnaire Hachette Encyclopédique. 2001.

Con respecto a las dos notas precedentes, conviene señalar que ambos lados de la moneda representan la cara. La falta de reverso es una característica relevante en el contexto de la alteridad, sobre todo si, paradójicamente, se encuentran diferencias.

En 1929, tuvimos en Buenos Aires una moneda común de veinte centavos, que se llamaba el Zahir¹¹⁰. Usted bien sabe lo que significa esta palabra: lo aparente, lo visible¹¹¹. Es lo contrario de batena, que es lo interior, lo que está enterrado en el vientre¹¹². ¿No es éste el secreto? Pero lo curioso es que la moneda con esas dos caras semejantes despojaba al secreto de una parte de su misterio. Sé, por haberlo anotado, que el Zahir es el fondo de un pozo en Tetuán, como sería, según Zotenberg¹¹³, una veta en el mármol de una de las mil doscientas columnas de la mezquita de Córdoba. La batena sólo tenía sentido porque una mano extranjera me la daba. Era una especie de contraseña entre miembros de una misma secta. Ahora bien, yo no pertenecía a ninguna secta y no entendía lo que ese gesto quería significar.

¹¹⁰ Jorge Luis Borges, En Buenos Aires el Zahir es una moneda común, de veinte centavos; marcas de navaja o de cortaplumas rayan las letras N T y el número dos; 1929 es la fecha grabada en el anverso. (En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surkart, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones del Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljaba de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo.) Hoy es el 13 de noviembre; el día 7 de junio, a la madrugada, llegó a mis manos el Zahir; no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente soy Borges. “El Zahir” en *Ficcionario*, p. 252

Todas las identidades pasadas del Zahir incluyendo la frase final, tienen estrecha relación con el contenido y significación del relato -Fatouma negada en su identidad femenina desde el nacimiento- la moneda es parte del secreto y del enigma de la identidad.

¹¹¹ Mohammed Arkoun, La tradición sufí comprende tres grandes orientaciones de realización divina: la ley religiosa literal desarrollada en el culto; la verdad esotérica de la Revelación; la vía mística que permite a cada creyente unirse directamente a Dios. Lo esencial de la enseñanza sufí se funda sobre una psicología involutiva (porque va hacia el interior). Hay tres grados de profundidad en la naturaleza humana: el primero y el más aparente (*zahir*) es el del alma. Por lo anterior, los enemigos del islam ortodoxo son la *falsafa* y el *bāṭinismo*, pues lo más interior es el *bāṭin*, en efecto, lo invisible. *Essais sur la pensée islamique*. p. 42

¹¹² Lo que está en el vientre o cavidad abdominal, además de órganos y vísceras es el aparato genital femenino, puede ser considerado como el secreto de Ahmed.

¹¹³ Hermann Zotenberg, orientalista y arabista francés.

Tomé una lupa y me puse a buscar algún signo particular que se hubiera grabado sobre una de las caras de la moneda. Había una cruz, pero debía ser un hecho del azar y del tiempo¹¹⁴.

La señora me observaba en silencio. La invité a sentarse en un viejo sofá de cuero. Se veía muy menudita, acurrucada en el fondo del sillón. Cuando sus ojos no estaban posados sobre mis manos que palpaban la moneda, se paseaban por la habitación tapizada de libros. Parecía estar contando las obras y yo notaba que su cabeza seguía el movimiento de su mirada. En determinado momento, se levantó y se acercó despacio al estante del fondo, de donde sacó un Corán manuscrito que un ministro copto¹¹⁵ del rey Farouk me había obsequiado durante una visita a la universidad de Al Azhar en el Cairo¹¹⁶.

Había en su andar algo de frágil, de torpe y de gracioso al mismo tiempo¹¹⁷. Se volvió hacia mí y me dijo en un español aproximativo¹¹⁸: ¿Qué hace usted con un manuscrito en árabe? Le respondí que me gustaba la escritura árabe, la caligrafía y las

¹¹⁴ Ben Jelloun pone el símbolo del cristianismo en manos de una musulmana. Es importante señalar que, tras las cruzadas, los musulmanes no aceptaron la incursión de ningún elemento cultural cristiano, resistencia que se observa hasta hoy. Por otro lado, el islam considera la adoración de objetos materiales como contraria al monoteísmo. La moneda árabe (oriental) grabada con una cruz no es un azar, probablemente en esto signo se encontraría el anverso y reverso de la moneda que ha circulado en este capítulo.

¹¹⁵ Copto.- **1. adj.** Cristiano de Egipto. En su mayoría son eutiquianos, pero los hay católicos con su rito especial. U. t. c. s. **2. adj.** Perteneciente o relativo a los **coptos**. **3. m.** Idioma antiguo de los egipcios, que se conserva en la liturgia propia del rito **copto**.

¹¹⁶ El ministro copto, católico regala un Corán. Es necesario considerar también la relevancia de lo señalado en la nota 114, sobre la incursión de un símbolo cristiano en la moneda árabe y la relación de ambas tradiciones. Por otra parte, es pertinente mencionar que la Universidad de Al Azhar se distingue por sus estudios orientados principalmente al Islam, fue fundada por la dinastía fatimí, descendiente de Fátima, hija menor del profeta Mahoma, no parece contingente el hecho de que Fatima fuera conocida como *Az-Zahra* (la brillante) y la universidad fuese nombrada así en su honor. Zahra es el nombre que tomará Ahmed en su identidad femenina.

¹¹⁷ Jorge Luis Borges, Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) como una graciosa torpeza, un principio de éxtasis;... “El Aleph” en *Ficcionario*, p. 201

¹¹⁸ Este español aproximativo enfatiza su calidad de extranjera, de árabe, que reiteradamente se señala en esta parte del relato. Asimismo, nos confirma que el personaje ciego es Borges.

miniaturas persas. Hasta le conté que iba al menos una vez al año a Córdoba para tener la nostalgia de la Andalucía feliz. También le dije que todas las traducciones que había leído del Corán me habían dado la fuerte intuición de que el texto árabe debía ser sublime. Asintió con la cabeza y se puso a leer en voz baja algunos versículos. Era un murmullo entre el canto y la queja. La dejé así, sumergida en el Libro, con la beatitud y la pasión del ser que acababa de encontrar lo que andaba buscando desde hacía mucho tiempo. Por un momento tuve la idea de hacerle escuchar una grabación de Cheikh Abdessamad salmodiando la Surata IX, " Volver del error o la Inmunidad"¹¹⁹, pero renuncié a ello.

¡Extraña situación! Se hubiera dicho que yo estaba en un libro, que era uno de esos personajes pintorescos que aparecen en medio de un relato para inquietar al lector; yo era tal vez un libro entre los miles que se apretaban unos contra otros en esa biblioteca donde antes venía a trabajar. Y además un libro, al menos tal como lo concibo, es un laberinto hecho con el propósito de confundir a los hombres, con la intención de perderlos y de devolverlos a las dimensiones estrechas de sus ambiciones.

De esta forma, me encontré, aquella tarde de junio de 1961, encerrado en mi biblioteca con una señora misteriosa, sosteniendo entre los dedos una antigua moneda que ni siquiera había servido. Durante el crepúsculo, el cielo se cargó de un malva teñido de amarillo y de blanco. Tuve el sentimiento de que eso era el rostro de la muerte feliz¹²⁰. No

¹¹⁹ La Surata IX, "*L'immunité*". Se refiere a la inmunidad pactada entre Dios y el profeta Mohammed con respecto al destino de los politeístas, con los cuales realizó un pacto, que consistiría en castigar a los incrédulos pero no a los politeístas, pues pasado un tiempo –establecido en dicho pacto– se acercarían a la verdadera fe y serían acogidos por Dios y su profeta. Allah se dirige a los cristianos y en general todos los infieles para perdonarlos una vez que hayan recapacitado. Este es un nuevo dato sobre la unidad islámico-cristiana que se ha venido observando.

¹²⁰ Se encuentran semejanzas entre esta escena y una que se desarrolla en *Una muerte feliz* de Albert Camus. Se trata de elementos comunes como la intimidad emocional entre los personajes, la necesidad de confesión de uno de ellos, la búsqueda de la verdad por parte de ambos, la trayectoria humana del error. Meursault y Zagreus, encerrados en una habitación discuten sobre la vida, la muerte y la auténtica fuente de la felicidad. Zagreus está mutilado y considera necesario confesar sus errores, elige a Meursault, a quien dice querer sinceramente. Entre los dos hombres se entabla una apuesta por la verdad y se cierra un pacto de muerte.

tenía miedo. Ya sabía que la muerte o su alusión vuelve a los hombres valiosos y patéticos¹²¹. La había frecuentado en los libros y en el sueño. Cerré los ojos y entonces ahí, vi como un resplandor el rostro de un hombre atormentado; en mi mente, sólo podía ser el padre de la señora sentada en mi casa leyendo el Corán... A partir de esa visión, ya no era el mismo, acababa de poner todo mi cuerpo en un engranaje. No es que me disgustara, pero hubiera preferido dirigir yo mismo las operaciones. Estaba siendo manipulado y mi imaginación sólo seguía sin intervenir. Me dije, que a fuerza de inventar historias con seres vivos que no son más que muertos y lanzarlos a senderos que se bifurcan¹²² o a moradas sin muebles¹²³, llenas de arena, a fuerza de jugar al sabio ingenuo, ahora me hallaba encerrado en esta pieza con un personaje o más bien con un enigma, dos rostros de un mismo ser completamente atascado en una historia inconclusa ¡una historia sobre la ambigüedad y la huida! Me quedé sentado, jugando mi vida a cara o cruz con la batena¹²⁴. Una voz interior me decía con la dosis de ironía necesaria: "El sol de la mañana

¹²¹ Jorge Luis Borges, La muerte o (su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño, "El inmortal" en *El Aleph*, p. 23.

Aun cuando Borges utiliza el término "preciosos", la palabra que elegimos nos pareció más conveniente en su contexto.

¹²² Alusión al cuento titulado "El jardín de senderos que se bifurcan", al que se hará referencia directa más adelante. El autor lo hace, probablemente con el propósito de introducir elementos que contribuyan a la comprensión de la novela.

¹²³ Se refiere a "La casa de Asterión", con quien más adelante será comparado el protagonista, la trama se explica brevemente en la nota correspondiente.

¹²⁴ Es interesante considerar que si la batena sólo tiene cara ¿cómo podría jugar esta apuesta sin sentido?, probablemente esto se refiera a la falta de resolución de la novela.

resplandecía sobre la espada de bronce, donde ya no había huella de sangre. ¿Lo creerás?
El viejo apenas se defendió."¹²⁵

Yo era ese viejo, prisionero de un personaje al que hubiera podido modelar si hubiese permanecido un poco más de tiempo en Marruecos o en Egipto. Entonces debía escucharla. La señora cerró el Corán, lo posó sobre la mesa que nos separaba. El Libro santo puesto así entre nosotros debía impedir la mentira. En todo caso, no estaba ahí por casualidad. La señora me tendió la mano para recuperar la moneda. La examinó, la depositó sobre el Corán, luego, con un tono neutro, me dijo: "En este punto y lugar al que he llegado me detengo un momento, me despojo de mis apariencias, retiro una a una todas mis pieles, como una cebolla me desharé ante usted hasta de la última sustancia para decir la falta, el error y la vergüenza."

Después de un largo silencio, mirando fijamente el Corán, continuó: "Si decidí hablar hoy, es porque al fin lo he encontrado. Sólo usted es capaz de comprender por qué estoy aquí en este momento. No soy uno de sus personajes, habría podido serlo; pero no es en calidad de silueta llena de arena y de palabras como me presento ante usted. Desde hace algunos años, no soy más que un error absurdo. Soy un cuerpo que huye. Hasta creo saber que soy buscada en mi país por asesinato, usurpación de identidad, abuso de confianza y robo de herencia. Lo que busco no es la verdad. Soy incapaz de reconocerla.

¹²⁵ Jorge Luis Borges, "El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.- ¿Lo creerás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió", "La casa de Asterión" en *Ficciones* p. 252

En este relato Asterión, el minotauro, refiere cómo cada nueve años entran a su casa nueve hombres para que él los libere de todo mal, pero siempre tiene presente que uno de ellos profetizó la llegada de su redentor y, señala: "Desde entonces no me duele la soledad". El relato culmina con la frase citada, el minotauro es asesinado, se le ha redimido. En el caso de la novela el paralelismo se puede interpretar referido al narrador, que a fuerza de jugar con personajes se convierte en un instrumento de la narración, en un personaje más. También puede referirse a la liberación que conlleva el encuentro con esta mujer, tal liberación podría ser recíproca, pues ambos personajes se hallan en condiciones desfavorables.

Tampoco es la justicia. Es imposible. En este Libro hay versículos que tienen función de ley; no dan la razón a la mujer. Lo que busco no es el perdón, pues los que hubieran podido dárme lo ya no están aquí. Y sin embargo necesito justicia, verdad y perdón. He ido de país en país con la pasión secreta de morir en el olvido y de renacer en el sudario de un destino lavado de toda sospecha. Ser iluminada al fin por la idea de esa muerte feliz que tiene el poder de liberarme de todo lo que pesa sobre mí como una eterna maldición. Aprendí a desligar mi vida de aquellos lugares y objetos que se hacen polvo en cuanto uno los toca. Me fui, expulsada de mi pasado por mí misma, creyendo que al alejarme del país natal encontraría el olvido y la paz y que al fin merecería el consuelo. Dejé todo: la vieja casa, la autoridad que estaba condenada a ejercer sobre mi familia, los libros, la mentira y la inmensa soledad que me era impuesta. Ya no podía simular una vida que me daba vergüenza."

Le confieso que, hasta entonces, no entendía a dónde quería ella llegar. La escuchaba con paciencia y curiosidad porque había sabido intrigarme, había sabido provocar en mí esa atención que me clavaba en mi sillón y me hacía olvidar el tiempo. Antes de recibirla me sentía inactivo. Daba vueltas por mi biblioteca. Ya era maduro y la mayoría de mis amigos habían muertos. Mi vista disminuía cada vez más. Mi ceguera era irremediable. El médico me lo había advertido. Me preparé para esa soledad penosa en la que uno se vuelve dependiente. Su visita, anunciada por varias cartas, me interesaba tanto más cuanto que decía venir de parte de Stephen Albert¹²⁶, un viejo amigo, muerto hacía tiempo. Él había sido misionero en Tientsin. La situación me divertía. La mujer, no sabía

¹²⁶ Jorge Luis Borges, Stephen Albert me observaba, sonriente. Era (ya lo dije) muy alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris. Algo de sacerdote había en él y también de marino; después me refirió que había sido misionero en Tientsin 'antes de aspirar a sinólogo'. "El jardín de senderos que se bifurcan" en *Ficciones*, p. 108

que Stephen había muerto, ni tampoco quién era realmente. Ya me había ocurrido recibir cartas firmadas con el nombre de uno de mis personajes. Después de todo yo no inventaba nada. Leía los libros y las enciclopedias, buscaba en los diccionarios y relataba historias bastante verosímiles por placer y también para desafiar la angustia del tiempo que cada día cava un poco más nuestra fosa común. En toda mi vida no he cesado de oponer el poder de las palabras –los signos de las lenguas orientales caligrafiados para dar vértigo- a la fuerza del mundo real e imaginario, visible y oculto. Es preciso decir que sentía más placer al aventurarme en el sueño y lo invisible que en lo que consideraba violento, físico, limitado.

Luego de un largo silencio en el que la mujer esperaba una respuesta o una reacción alentadora, le dije, como en un juego, algo terrible, una de las raras frases que recuerdo por haberla escrito en 1941¹²⁷: “Aquel que se lanza a una empresa atroz debe imaginarse que ya la ha realizado, debe imponerse un porvenir irrevocable como el pasado.”¹²⁸ No sabía que esta expresión iba a lastimarla. La condenaba a perseverar en su ser. Me equivoqué. ¿Con qué derecho pronuncié esa sentencia? Yo, en mi retiro, no muy lejos de la muerte, ya en el umbral de la ceguera, rodeado de capas de tinieblas que avanzaban lentamente para despojarme definitivamente del día, de su luz y su sol, ¿por qué me agradó jugar con el destino de esta señora? Había que decir algo, no permanecer mudo o indiferente. Es curioso, pero esa mujer al borde del naufragio despertó en mí el recuerdo del deseo y, a veces, el recuerdo de una emoción es más violento, más fuerte que la realidad misma. ¿Cómo decirles esto, hoy que he vuelto a la oscuridad con el Corán

¹²⁷ Llama la atención que el narrador asocie este año como significativo en su memoria. Al respecto, en 1941, Borges publicó su “Antología poética argentina” y editó el volumen de narraciones “El jardín de senderos que se bifurcan” –de constante referencia en este capítulo- con la que se hizo acreedor al Premio Nacional de Literatura.

¹²⁸ Jorge Luis Borges, *El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado*, “El jardín de senderos que se bifurcan” en *Ficciones*. p.105

abierto y una vieja moneda? Su presencia en casa era para mí más ambigua que la historia de su vida. Yo sospechaba que seguía enmascarada, capaz de jugar en las dos márgenes del río¹²⁹. Sí, ese deseo me llevó treinta años hacia atrás o hacia delante. En todo caso me sentía proyectado en el tiempo, y como había renunciado a marcar su transcurrir mediante puntos de referencia¹³⁰, eso me colocaba a veces en situaciones donde me sentía extraviado. Ese era mi laberinto personal al que me gusta llamar el “Pabellón de la Soledad límpida”¹³¹. Reconstruía mentalmente las etapas del deseo que había tenido por una mujer que venía a sacar libros de la biblioteca. Era muy delgada, alta, fina y graciosa. Hablaba poco y leía mucho. Trataba de adivinar su carácter, su intimidad, sus pasiones secretas, según los libros que sacaba. Recuerdo que ella había leído todas las traducciones disponibles de *Las mil y una noches*. Leía a Shakespeare en el original. Pensaba que se preparaba para una carrera de artista. No sabía nada de ella. Un día nos encontramos solos en un pasillo estrecho entre dos estantes de libros. Estábamos espalda con espalda, cada uno buscaba una obra de su lado. En determinado momento se volvió hacia mí y, por una extraña y feliz coincidencia, nuestras manos se posaron casi simultáneamente en el mismo libro: *Don Quijote*. Yo lo buscaba secretamente para ella, no para hacérselo descubrir sino para pedirle que lo relejera. Nuestros cuerpos estaban tan cerca uno de otro que sentí subir

¹²⁹ Se observan nuevamente imágenes relativas a la dualidad y a la alteridad, en este caso las márgenes del río pueden representar una de las numerosas dualidades de la novela: la verdad y la mentira.

¹³⁰ Es conveniente señalar que este capítulo está completamente marcado por referencias temporales, específicamente por fechas, aun cuando, paradójicamente, el narrador se pronuncie en contra, lo cual forma parte de la serie de antítesis que caracterizan la novela.

¹³¹ Jorge Luis Borges, Asombroso destino el de Ts’ui Pên –dijo Stephen Albert-. Gobernador de su provincia natal, docto en astronomía, en astrología y en la interpretación infatigable de los libros canónicos, ajedrecista, famoso poeta y calígrafo: todo lo abandonó para componer un libro y un laberinto. Renunció a los placeres de la opresión, de la justicia, del numeroso lecho, de los banquetes y aun de la erudición y se enclaustró durante trece años en el Pabellón de la Límpida Soledad. “El jardín de senderos que se bifurcan” en *Ficciones*, p. 109

en mí una oleada de calor que los tímidos conocen bien. Su cabellera me rozaba el rostro. Eso duró un instante, pero era suficiente para perder la serenidad. Se llevó el libro y ya nunca volví a verla. Aún llego a pensar en ella y sobre todo a revivir ese momento perturbador. Hay emociones que nos marcan de por vida. Y, desde entonces, sin confesármelo, busco ese rostro, ese cuerpo, esa apariencia furtiva. Ahora, he perdido toda esperanza de volver a encontrarla. E incluso, si eso ocurriera, me sentiría muy desdichado.

La imagen de esta mujer me visita de vez en cuando en un sueño que se transforma en pesadilla. Se acerca lentamente a mí, su cabellera al viento me roza por todos lados, me sonrío, luego huye. Me pongo a correr detrás de ella y me encuentro en una gran casa andaluza donde los cuartos se comunican, luego, justo antes de salir de la casa, y es ahí donde comienzan los sinsabores, se detiene y deja que me acerque a ella, cuando casi logro atraparla, me percató de que es otra persona, un hombre disfrazado o un soldado ebrio. Cuando quiero dejar la casa que es un laberinto, me encuentro en un valle, luego en una ciénaga, luego en una llanura rodeada de espejos, y así hasta el infinito¹³².

Desde que perdí la vista sólo tengo pesadillas. Me persiguen mis propios libros. Por esto me gusta decirle “fábula de la noche” o “caballo negro del relato” a la pesadilla o bien, la “risotada del día”...¹³³

¹³² Jorge Luis Borges, Entremos en la pesadilla, en las pesadillas. Las mías son siempre las mismas. Yo diría que tengo dos pesadillas que pueden llegar a confundirse. Tengo la pesadilla del laberinto [...] Mi otra pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto [...] Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. Siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí en la infancia que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. [...] Un rasgo curioso en mis pesadillas, no sé si ustedes lo comparten conmigo, es que tienen topografía exacta [...] Sé exactamente dónde estoy y sé que debo dirigirme a algún lugar lejano. Estos lugares en el sueño tienen una topografía precisa pero son completamente distintos. Pueden ser desfiladeros, pueden ser ciénagas, pueden ser junglas, eso no importa: yo sé que estoy exactamente en tal esquina de Buenos Aires. Trato de encontrar mi camino. “La pesadilla” en *Siete Noches*, p. 43 y 44.

¹³³ Jorge Luis Borges, Llegamos ahora a la palabra más sabia y ambigua, el nombre inglés de la pesadilla: *the nightmare*, que significa para nosotros “la yegua de la noche”. Shakespeare la entendió así. Hay un verso suyo que dice, *I met the night mare*, “me encontré con la yegua de la noche”. Se ve que la concibe como

Recientemente tuve el mismo sueño y creo que corría detrás de esa mujer de Marruecos que había venido a hablarme. Era la misma casa grande situada en Córdoba, y cuando salía, no me encontraba en Andalucía sino en Tetuán. La que me arrastraba era la mujer. Me jalaba de la mano. Yo resistía. No quería caminar por las calles de Tetuán. Luego me soltaba y me encontraba solo en la gran plaza que se llamaba “plaza Cervantes” –ha cambiado de nombre en la actualidad, creo que se llama “plaza de la Victoria”, ¿victoria sobre quién o sobre qué? No sé. He tenido varias veces ese sueño. Había ido a Tetuán en 1936. Había muchos españoles, sobre todo gente humilde empujada por la ambición colonial y no pocos falangistas hipócritas. Recuerdo una pequeña ciudad apacible en donde habría de ponerse en marcha una parte del movimiento nacionalista marroquí.

Saben, cuando uno es ciego, vive de nostalgia, que es para mí una bruma luminosa, la tierra adentro de mi pasado. La noche cae sin cesar sobre mis ojos; es un largo crepúsculo. Si hago el elogio de la sombra, es porque esta larga noche me ha devuelto el deseo de redescubrir y de acariciar. No dejo de viajar. Vuelvo sobre los pasos de mis sueños-pesadillas. Me desplazo para verificar, no los paisajes, sino los perfumes, los ruidos, los olores de una ciudad o de un país. Tomo todo como pretexto para viajar a otra parte. ¡Nunca me he desplazado tanto como desde que estoy ciego! Sigo pensando que

una yegua. (...) Ahora bien, el hecho de concebir *nightmare* como “la yegua de la noche” (hay algo de terrible en lo de “yegua de la noche”), fue como un don para Víctor Hugo. Hugo dominaba el inglés y escribió un libro demasiado olvidado sobre Shakespeare. En uno de sus poemas, que está en *Les contemplations*, creo, habla de *le cheval noir de la nuit*, “el caballo negro de la noche”, la pesadilla. Sin duda estaba pensando en la palabra inglesa *nightmare*. “La pesadilla” en *Siete Noches*, p. 57 y 58.

Sin duda en esta cita Borges evoca la intertextualidad entre obras de Shakespeare y Víctor Hugo, como refiriéndose a un linaje de escritores que comparten la creación literaria, luego retomada –tal vez- por sí mismo y por Ben Jelloun, quien a través de este relato se adhiere a dicho linaje.

todo le es dado al escritor para que lo use: el placer como el dolor, el recuerdo y el olvido.¹³⁴ Tal vez terminaré por saber quién soy. Pero eso es otra historia.

Mientras ese viejo, con las manos juntas sobre su bastón, hablaba, poco a poco fue rodeado por toda clase de gente. El café se volvió una plaza o más exactamente un salón de clase en una escuela. Los que lo escuchaban estaban sentados en sillas. Se hubiera dicho que era un profesor dando una conferencia ante sus estudiantes. La gente estaba fascinada por ese rostro donde ya no había mirada, también seducida por esa voz ligeramente ronca. Escuchaban a ese visitante venido de otro siglo, venido de un país lejano y casi desconocido.

Él había sentido, por el ruido de las sillas y el silencio que reinaba en el café, que se había formado un público y que lo escuchaba o lo miraba atentamente. En cierto momento, se detuvo, luego preguntó: ¿Todos están aquí? Ya no oigo ese tumulto de oro en la montaña... Llegué a este país, traído por mi soledad, y la busco en el fondo de la noche, princesa escapada de un cuento; ustedes que me escuchan, si la ven, díganle que *el hombre que fue amado por la luna* está aquí, que soy el secreto y el esclavo, el amor y la noche.

La concurrencia permaneció silenciosa. De repente un hombre se levantó y dijo:

-Usted es bienvenido aquí..., hablemos de esa mujer que le dio la batena... ¿qué le contó ella?

Otro lanzó desde el fondo de la sala:

- ¡Sí! ¿Qué te dijo esa mujer?

¹³⁴ Jorge Luis Borges, Un escritor, o todo hombre, debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento; todas las cosas le han sido dadas para un fin y esto tiene que ser más fuerte en el caso de un artista. Todo lo que le pasa, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, todo eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte; tiene que aprovecharlo. "La ceguera" en *Siete Noches*. p. 223

Con la mano hizo una señal a la asistencia para que fuese paciente, bebió un trago de té, luego reanudó su historia:

La mujer estaba angustiada. Trataba de no mostrarlo, pero esas cosas se sienten. Debía tener miedo, como si fuese perseguida por la venganza, la culpa o simplemente por la policía. No sé si había cometido el crimen del que se le acusaba. Sé que había seguido a un extranjero, un árabe de América latina. Era un comerciante egipcio o libanés que había venido a comprar tapetes y joyas. Se fue con él, creyendo escapar de su pasado. Para el hombre era una historia de amor. Para ella era la oportunidad de huir. Y sin embargo vivió con ese rico negociante algunos años. No le dio hijos. El hombre era desdichado. Ella llevaba una carga y a menudo decía esta frase que les entrego tal cual: “Viviré de olvidarme.” El hombre era un comerciante, no un poeta. Estaba trastornado por su belleza y su fragilidad. Al principio quiso ayudarlo en sus negocios, pero esto lo ofendía un poco. Ella pasaba días enteros en una gran casa situada en el barrio norte de Buenos Aires. No me lo dijo, pero más tarde supe por Fernando Torres, el autor del *Informe inconcluso*, que habían pasado cosas extrañas en la casa de un comerciante árabe.

En su primera visita, habló poco. La segunda vez —diecisiete días más tarde¹³⁵— habló un poco más, pero no confió ningún secreto. La sentía acechada, herida, en el umbral de un barranco, en lo alto de un acantilado. Hablaba de desaparecer, de fundirse en la arena. Decía ser perseguida día y noche por gente a quien había hecho daño. Y cuando ya no se quejaba añadía en un suspiro: “¡Después de todo ni siquiera sé quién soy!” Lo que recuerdo de su confesión, es que era capaz de por lo menos tres cosas: haber vivido la vida de otro, haber dejado morir a alguien, haber mentido y huido. Eso no me bastaba para

¹³⁵ No es casual el que la visita se realice diecisiete días más tarde, lo que coincide con el número de este capítulo 17. Aun cuando el narrador señale que no gusta de fijar puntos de referencia por fechas, tales puntos son notables en este capítulo.

imaginar un argumento policial. De hecho, en lugar del argumento, me tocó el enigma. Fui hechizado por esa mujer. Mucho después de su desaparición, llegaba a sentir como una urgencia el deseo de buscarla, de hablarle, de interrogarla. Cultivaba el misterio. Tal vez fue la única que no me habló de laberintos, de espejos y de tigres¹³⁶. En todo caso fue el último rostro que mi vista registró para la eternidad. Un rostro pleno. Como lo adivinan, nunca me han gustado los rostros planos ni las manos gruesas y húmedas.

En esa época acababa de cumplir cincuenta y cinco años. Así una parte de mi vida estaba acabada. La ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia para las invenciones, una llave y un álgebra. Acogí entonces ese manto de niebla con optimismo. Ciertamente la penumbra, invariable e inmóvil, es insoportable. Me dediqué al duelo de los colores. Perdí el rojo para siempre¹³⁷. En cuanto al negro, se confundió con la noche inoportuna¹³⁸. Sólo el amarillo se mantuvo en esa bruma¹³⁹. Decidí cambiar no mi percepción sino mis preocupaciones. Mi vida estuvo principalmente dedicada a los libros. Los he escrito, publicado, destruido, leído, amado..., toda mi vida con libros. Esa mujer, enviada por una mano bienhechora, vino, justo antes de mi noche, a darme una última imagen, a regalar a mi recuerdo su rostro enteramente vuelto hacia un

¹³⁶ Espejos y laberintos, dos de las pesadillas de Borges, según se puede constatar en la nota 132 de esta traducción.

¹³⁷ Jorge Luis Borges, En cuanto al rojo, ha desaparecido del todo, pero espero alguna vez (estoy siguiendo un tratamiento) mejorar y ver ese gran color, ese color que resplandece en la poesía y que tiene tan lindos nombres en muchos idiomas. Pensemos en *scarlach*, en alemán, en *scarlet*, en inglés, escarlata en español, *écarlate*, en francés. Palabras que parecen dignas de ese gran color. "La ceguera" en *Siete noches*, p. 201

¹³⁸ Jorge Luis Borges, Uno de los colores que los ciegos (o en todo caso este ciego) extrañan es el negro; otro, el rojo. "Le rouge et le noir" son los colores que nos faltan. A mí, que tenía la costumbre de dormir en plena oscuridad, me molestó durante mucho tiempo tener que dormir en este mundo de neblina, de neblina verdosa o azulada y vagamente luminosa que es el mundo del ciego. "La ceguera" en *Siete noches*, p. 200

¹³⁹ Jorge Luis Borges, Hay un color que me ha sido fiel, el color amarillo. Recuerdo que de chico (si mi hermana está aquí lo recordará también) me demoraba ante las jaulas del jardín zoológico de Palermo y eran precisamente la jaula del tigre y la del leopardo. "La ceguera" en *Siete noches*, p.199

pasado que yo debía adivinar. Me dije que eso no era el azar, sino justamente obra de una bondad anónima: llevarme a mi viaje subterráneo la imagen de una belleza conmovida. Entré en la oscuridad acompañado por ese rostro que iba, más que los libros, a ocupar mi vida, ese largo corredor del crepúsculo. Hoy puedo decir que he sufrido con ese rostro cuyos contornos se me escapan a menudo. ¿Era la imagen de una imagen, simple ilusión, velo posado sobre una vida o metáfora elaborada en un sueño? Sé que el interés dedicado a ese rostro y a esa intromisión en una intimidad cansada me devolvió la juventud, ese valor de viajar y de ir en busca de algo o de alguien.

Antes de partir tras las huellas de ese rostro, he tenido que deshacerme de algunos secretos. Ya no estaba obligado a guardarlos. Fui allá dónde pasaba el arroyo del Maldonado –hoy está enterrado– y me lavé con una piedra lisa, esa misma piedra que reemplaza el agua de las abluciones para los musulmanes en el desierto. Hice mis abluciones pensando en los amigos desaparecidos y en todo lo que me confiaron antes de su muerte. Sólo el Secreto de esa mujer árabe quedó ahí, en mi caja torácica. Es él el que me guarda, y no conozco ninguno de sus elementos, de no ser la historia de un disfraz que acabó mal. La moneda era una señal para guiar mis búsquedas. Al pasear recientemente en los jardines de la Alambra, sumergido en los perfumes de la tierra fresca removida por los jardineros españoles para plantar rosas en ella, tuve la fuerte intuición de que ese rostro era un alma cargada de tormentos y que era necesario continuar el viaje hasta Tetuán, hasta Fez y Marrakech. Esa visita tiene algo de peregrinaje. Debo cumplirlo sin detenerme hasta devolver a esa alma la paz, la serenidad y el silencio que necesita. Es un alma encadenada. Sufre. Esa mujer tal vez murió hace mucho. Pero sigo oyendo su voz que no habla sino que murmura o gime. Estoy habitado por ese dolor y sólo la tierra de este país, su luz, sus olores y sus furores sabrán devolverle la paz. Ella hubiera querido contarme su

historia sin atenuar su parte insoportable, pero prefirió dejarme signos que descifrar. La primera metáfora es una argolla que lleva siete llaves para abrir las siete puertas de la ciudad. Cada puerta al abrirse daría paz a su alma. Leyendo la *Novela de Al Mo'atassim*, manuscrito anónimo encontrado en el siglo XV bajo una duela de la mezquita de Córdoba, fue como entendí el sentido de ese primer don. Creo saber que un cuentista del extremo Sur intentó franquear esas puertas. El destino o la malevolencia impidieron a ese pobre hombre cumplir su tarea hasta el final¹⁴⁰.

El segundo objeto que ella me dio es un pequeño reloj de pared sin manecilla. Data de 1851, exactamente, el año en que la moneda de cincuenta centavos fue acuñada en Egipto, y pronto retirada de la circulación. También me dio una alfombra de oración donde se representa, en una trama desordenada, la famosa *Noche de bodas de Chosroës e Hirign*, miniatura persa que ilustra un manuscrito de Khamzeh, obra del poeta Nizämy. Eso en cuanto a la insolencia. ¡Un buen musulmán nunca haría su oración sobre un dibujo erótico del siglo XVI! He intentado descifrar un orden secreto en relación con las siete llaves, el reloj y la moneda. No creo haber encontrado el camino del desenlace. Sin embargo la última pieza que me entregó no es un objeto sino el relato de un sueño que se inicia con un poema atribuido a Firdusí, poeta del siglo X. Les leo el poema tal como ella lo transcribió:

En este cuerpo cerrado, existe una joven

cuyo rostro brilla más que el sol.

De la cabeza a los pies es como el marfil,

sus mejillas son como el cielo y su cintura como un sauce.

¹⁴⁰ El significado puede ser una comparación en la imposibilidad de cumplir una obra en la misma forma en que el destino impidió a Ahmed, el protagonista, resolver su conflicto de identidad en la novela.

Sobre sus hombros de plata hay dos trenzas oscuras
cuyos extremos son como los eslabones de una cadena.
En este cuerpo cerrado, hay un rostro apagado,
una herida, una sombra, y un tumulto,
un cuerpo disimulado en otro cuerpo...

Como se habrán dado cuenta, el poema está alterado. Tal es ésta la medida de su angustia. El sueño nos lleva hacia las puertas del desierto, en ese Oriente imaginado por escritores y pintores.

CONCLUSIONES

Hemos visto que los tres temas analizados en *L'enfant de sable* relativos a su construcción laberíntica y especular, a las redes de intertextualidad y transtextualidad que componen la novela, así como a los elementos duales y contradictorios de la personalidad de Ahmed, son representativos de numerosas teorías de Jorge Luis Borges desarrolladas en sus relatos¹⁴¹. Desde la perspectiva de este trabajo, tal presencia define intenciones contradictorias que, no obstante, constituyen una misma unidad de propósito, no sólo de esta novela, sino de la obra de Tahar Ben Jelloun: se trata de hacer patentes los problemas de su país y de la región del Magreb árabe.

El laberinto es el símbolo que configura la identidad de la novela. Comporta la presencia de numerosos narradores y versiones de la historia. Lo conforman las superposiciones temporales y locativas de una narración intercambiable con la personalidad dual de Ahmed. Representa una prueba tanto para el protagonista como para el lector.

Ben Jelloun no impone un final cerrado a su historia. Al multiplicar las posibilidades del relato y reapropiarse de la voz de Borges coloca al lector en la libertad de elegir o reinventar la novela. De este modo, la estructura de la obra trasciende su mundo y su escritura. Sin embargo, en este sistema de características extraordinarias subsiste el misterio sobre el destino de Ahmed. La construcción de su experiencia vocal, reflexiva y al mismo tiempo silenciosa, representada en su diario de vida, no deviene un signo de su

¹⁴¹ Teorías manifiestas en sus relatos relativas a la poética de su literatura como arte ecuménico, expresadas por ejemplo, en “El Jardín de senderos que se bifurcan” o “La flor de Coleridge”. Citadas en este trabajo. Conviene señalar entre sus ensayos y conferencias *Siete noches*.

reinención. Retomar este símbolo significa también que, al igual que el minotauro, el héroe no sobrevive a la prueba.

Este entramado de antítesis y simultaneidades consigue crear una realidad de transgresiones, sólo plausibles al interior del relato. En este sentido la novela es contestataria, pues no concede el perdón al padre y no interrumpe la queja sobre las faltas al respeto de los derechos de las mujeres.

La forma del laberinto permite la creación de un código de comunicación transtextual e intertextual que responde también a la infortunada búsqueda de Ahmed. Este símbolo justifica la dificultad de recuperar su identidad femenina. Las numerosas voces narrativas desdibujan al personaje, lo que deriva en una falta de consistencia histórica y psicológica para construir una memoria que unifique y dé sentido y continuidad al individuo. Sin memoria no hay identidad.

El diario de vida de Ahmed es más que un objeto, representa una de las piezas más importantes de la estructura especular de la novela, pues duplica la historia y al mismo tiempo al personaje. Así, aunque su escritura implica un ritual íntimo, destinado a consumarse y a consumirse en el acto mismo de su creación, también es transgredido en su esencia. El diario se publica, los curiosos de una plaza se enteran del secreto. El personaje es mostrado y, por este acto, vulnerado en su intimidad.

El mito del andrógino y el de Narciso fueron el sustento para comprender la importancia que para el ser humano tiene la conciencia de su identidad. Estos mitos se relacionan con el encuentro del amor, como el sentimiento en el cual el humano puede encontrarse a sí mismo y al otro. Sin embargo, Ahmed no escapará a la predestinación que

le impuso el patriarca, su cultura y su religión. Escribir un diario, sobrevivir al olvido, incluso amar, no pueden salvar al personaje¹⁴².

La concurrencia de estos elementos, el devenir de la ciega en sabiduría y clarividencia, más la presencia de lo mágico en torno a la espantosa realidad de Ahmed implican una aceptación de lo engañoso que pueden resultar las apariencias o de la importancia relativa de los secretos.

Por otro lado, es pertinente incluir algunos comentarios relativos a una visita que realicé a Marruecos, con el propósito de obtener una mayor comprensión y acercamiento al universo que se respira en *L'enfant de sable*. Para ello realicé una inmersión que consistió en el estudio del árabe y la convivencia con familias marroquíes, con las cuales pude compartir la lengua, la cultura y la religión. Esto hace patente que la literatura no es en modo alguno un pasatiempo, sino la posibilidad de acercarse a realidades distintas, comprenderlas y, finalmente, tener actitudes que pueden alterar positivamente el rumbo de nuestras posibilidades personales y profesionales.

Entender el laberinto de la novela no siempre es asequible a través de los libros o de los diccionarios. Citaré un ejemplo fundamental, el de la medina (), que el *Petit Robert* define como: “*Partie musulmane d’une ville (opposée à ville européenne) en Afrique du Nord (spécialt. au Maroc).*”

¹⁴² Es conveniente mencionar que *La nuit sacrée*, novela de Ben Jelloun publicada en 1987, se considera la segunda parte de *L'enfant de sable* y, en recientes ediciones se publican juntas ambas obras. La agonía y muerte del padre de Ahmed ocurren durante la noche número 27 del Ramadán, noche sagrada, propicia para la confesión y el perdón. En este último encuentro, el padre libera a Ahmed, como se haría con un esclavo, de la mentira a la que fue sometida durante veinte años. Pide perdón y explica sus motivos. A partir de este hecho, el personaje, que no se identificará con ningún nombre femenino en la novela, inicia un recorrido por Marruecos. Tendrá una aventura fantástica e inconclusa con un príncipe. En Agadir, después de sufrir una violación, vivirá con l'Assise y su hermano, el cónsul, personaje invidente con quien experimenta el amor. Asesinará a uno de sus tíos y, en prisión, será torturada y sometida a la escisión del clítoris por parte de sus hermanas. Tiempo después, convertida en Santa, reencuentra al cónsul. En este relato, caracterizado también por la utilización de elementos fantásticos, el destino del personaje sigue siendo tortuoso y difícil. Ben Jelloun tan sólo sugiere un cambio en el destino de Ahmed, debido a un encuentro con el cónsul justo al concluir la obra.

La definición moviliza preguntas como: ¿A qué parte de la ciudad se refiere? ¿Cuál es su función? ¿Por qué se opone a la ciudad europea?, etc. Esta situación se aclaró al saber que medina en árabe significa ciudad. Hoy día es el término que denomina a la ciudad vieja, amurallada, previa a la ocupación francesa, que alberga en su mayor parte comercios organizados según su especialidad (herboristas, joyeros, talabarteros, ceramistas, etc.).

La medina es la ciudad misma, mayoritariamente musulmana; no se trata de una entidad aparte y no existen oposiciones respecto de las construcciones levantadas en el período de la ocupación. El diccionario trata de perpetuar un principio de separación y de oposición, una supremacía de la metrópoli que ya no funciona en estos términos.

Al entrar en la medina el universo de la ficción se aclara, las calles antiguas, medievales, se organizaron a partir de diseños circulares, estrechísimos, apretados. La finalidad militar de la estructura es la misma del laberinto: confundir. Esta arquitectura se traslada al texto, le confiere una forma en que el tejido complejo del laberinto es una realidad intercambiable con la de la medina y de sus puertas.

Se trata del entorno de una sociedad que sin duda es dual en muchos sentidos, pero es sólo una en su espiritualidad; colmada de rituales, gestos significativos y asociaciones con la naturaleza. Por ejemplo, cada fórmula de saludo tiene un valor que purifica y, al pronunciarla, siempre hay un ángel que acumula tal purificación y con ella, el derecho de entrada al paraíso:

*Âsim al-Ach'arî dit: `La purification est la moitié de la foi, dire; Al-hamdû lillâ (louange à allah) fait pencher la balance (du Jugement Dernier) et dire Subhânallâh wal-hamdulillâh (gloire et louange à Allah) remplit l'espace entre le ciel et la terre. Certes, la prière est une lumière, l'aumône est un argument, la patiente une clarté et le Coran est une preuve accablante pour et contre soi.*¹⁴³

¹⁴³ “Recueil de paroles beinfaisantes”. Hadith 23 en *Les quarante Hadiths Fundamentaux*. p. 49.

Si además de enunciar la fórmula, se da la mano que luego se lleva al corazón, se está en presencia completa de Dios (), en fraternidad y generosidad islámica, entonces se mueve una inmensa fe en total dependencia frente al poder divino, con un significado que escapa a un estilo occidentalizado de comprender el mundo.

Por lo anterior, a pesar de la estancia en Marruecos y de la convivencia con esa sociedad, aún tenemos escasas claves de comprensión sobre el significado profundo de las puertas que nombran seis capítulos de la novela. Ben Jelloun designa las primeras cuatro con los días de la semana, señala su sentido social y comunitario en la sociedad musulmana; cada puerta representa una etapa de la vida de Ahmed y con ello introduce su sentido místico y simbólico.

Por otra parte, tener una dimensión precisa del valor del cuerpo en la novela implica observar las vestimentas y aprender su código pues, como en toda sociedad el vestido tiene un sentido ritual, un significado jerárquico, una relevancia simbólica y una asignación de género. Estas formas, texturas y colores, las sensaciones térmicas y la obligatoriedad de su uso, recuerdan los primeros encuentros de Ahmed con su propio cuerpo desnudo y sus reflexiones sobre su propio valor y sus tormentos.

Estas observaciones representan algunos sentidos de la novela así como el modo en que Tahar Ben Jelloun hizo resonar su mundo en un diálogo afín con la literatura de Jorge Luis Borges, configurando una experiencia estética que, sin embargo, nos deja sin esperanza sobre el destino de Ahmed.

Finalmente, es importante señalar que las posibilidades de estudio *L'enfant de sable*, así como el encuentro de referencias a la obra de Borges en la novela no han sido agotadas en este trabajo. Sin embargo, a la fecha de este viaje el trabajo ya se encontraba

concluido y no fue posible incorporar nuevas temáticas, sólo queda abierta la puerta a nuevas reflexiones de carácter literario y social.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

BEN JELLOUN, Tahar. *L'enfant de sable*. Éditions du Seuil, (Col Points, num. 7), Paris 1985. 209 p.

INDIRECTA

ADRADOS RODRÍGUEZ, Francisco, *La cuestión homérica*, Fernández-Galiano Manuel, La “*traditio*” Homérica, Gil Luis, *Lengua y Metro*, en *Introducción a Homero*, Ediciones Guadarrama, (Col. Textos Universitarios núm. 5) editada por Luis Gil, Madrid 1963, 558 p.

AISENSEN KOGAN, Aida, *Introducción a la psicología*, Ediciones Nueva visión. Buenos Aires, 1979, 450 p.

ARKOUN, Mohammed, *Essais sur la pensée islamique*, (Islam d’hier et d’aujourd’hui), Collection dirigée par A.-M Turki 23, Editions Maisonneuve & Larose, Paris 1984, 351 p.

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, Traducción de Forcat Julio y Conroy César, Madrid, Editorial Alianza Editorial, 1988, 430 p.

BAJTIN, Mijail, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, Traducción de Tatiana Bubnova, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, (Col. Breviarios num.417)) 1988, pp. 378 p.

BAJTIN, Mijaíl, *Yo también soy* (Fragmentos sobre el otro) (Selección, traducción, comentarios, prólogo de Tatiana Bubnova), México, Editorial Taurus (Col. La huella del otro), 2000, primera edición, 169 p.

BAUCHAU, Henry, *Œdipe sur la route (roman)*, ACTES SUD, Ouvrage publiée avec le concours du Conseil régional Provence-Alpes-Côte d’Azur, Office régional de la culture, France, 1990, p. 302

BAUDRILLARD, Jean y GUILLAUME, Marc, *Figuras de la alteridad*, traducción de Victoria Torres. México, Ed. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 2000, p

BEN JELLOUN, Tahar. *La nuit sacrée*. Éditions du Seuil, (Col Points, num. 113), Paris 1987. 189 p.

BERISTÁIN, Helena, *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996, pp. 65

BORGES, Jorge Luis, *Ficcionario*. México, Edición, introducción, prólogos y notas de Emir Rodríguez MONEGAL. Ed. Fondo de Cultura Económica, (Col Tierra Firme), 1998. 475 p.

BORGES, Jorge Luis, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1971. 262 p.

BORGES, Jorge Luis, *Siete Noches* (Conferencias), Emecé Editores, S.A. Buenos Aires, 1997. 225 p.

BORGES, Jorge Luis, *Siete Noches* (Conferencias), Edición FCE, (Col. Tierra Firme), Epílogo de Roy Bartholomew, México, 1990. 173 p.

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Alianza Emecé Editores, S.A., (Col. El libro de bolsillo), Buenos Aires, 1981. 183 p.

BORGES, Jorge Luis, *Narraciones*, Cátedra, (Col. Letras Hispánicas), Madrid, 1981. 251 p.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Alianza Emecé, (Col. Libro de bolsillo), Madrid, 1981. 204 p.

BOWRA, C.M. *Historia de la literatura griega*, (Traducción de Alfonso Reyes), México, Fondo de cultura Económica, (Colección Breviarios, Número 1, La literatura griega), 1983, 215 p.

CAMUS, Albert, *La mort heureuse*, Gallimard, (Col. folio, num. 4998), Paris 1971. 172 p.

CAMUS, Albert, *L'étranger*, Gallimard, (Col. folio, num. 2), Paris 1942. 186 p.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, (Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta), Valencia, Editorial Pre-textos, 1988, pp. 9-31.

DE TORO Alfonso y Fernando De TORO (eds.) *El siglo de Borges*. Vol. I: Retrospectiva- Presente-Futuro. Homenaje a Jorge Luis Borges en su Centenario. Vervuert. Iberoamericana. Madrid 1999. 602 p.

ELIADE, Mircea, *Aspectos del mito*, (Traducción de Luis Gil Fernández revisado por Lluís Duch Álvarez), Barcelona, Editorial Piados, (Col. Orientalia num. 68), 1988, 174 p.

FINSLER, Georg, *La poesía homérica*, (Traducción del alemán por Carlos Riba), Barcelona, Editorial Labor, (Col. Labor, Ciencias Literarias, sección III No. 28), 1947, 189 p.

FINLEY, M. I., *El mundo de Odiseo*, (Traducción de Mateo Hernández Barroso), México, Fondo de Cultura Económica, (Col. Biblioteca Joven, CREA). 1984, 229 p.

FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, (Traducción de Mercedes Allendesalazar, Introducción de Miguel Morey), Barcelona, México, Editorial Paidós, 1990, 150 p.

FREUD, Sigmund, "La interpretación de los sueños" en *Obras completas*, tomo I, (Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid. Alianza Editorial, 1984, p. 559-560

GADAMER, Hans Georg. *Mito y razón*. Tr. José Francisco Zúñiga García. Paidós, prólogo de Joan-Carles Mèlich, (Col. Paidós-Studio), Barcelona, 1999. 133 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, (La littérature au second degré)*, Paris, Editions du Seuil, (Col. Points No. 257), 1982, p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos (La literatura en segundo grado)*, Madrid, Taurus, (Col. Teoría y Crítica Literaria), 1989, p 519

GRAVES, Robert. *Los mitos griegos I*. Religión y mitología. Traducción de Esther Gómez Parra, Alianza Editorial, (Col. El libro de bolsillo. Humanidades), Madrid, 2001, 501 p.

Les quarante Hadiths Fundamentaux d'An Nawawî, par Abû Zakariyya Yahya Ibn Charaf An Nawawî. Traduit par Diaby Almami. Le Caire, 2005. Maison d'édition Dar Al-Salam. 92 p.

HERRERA, Víctor, *La sombra en el espejo*, Un estudio de los mecanismos de desdoblamiento en la edad moderna y en la obra de Jorge Luis Borges. México, CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, Dirección General de Publicaciones, 1997. 297 p.

HOMERO, *La Ilíada*, Versión literal del griego por Luis Segala y Estalella, (Prólogo de Alfonso Reyes), México, Editorial Porrúa, (Col. Sepan Cuántos... No. 2), 1990, vigesimotercera edición, 267 p

KRISTEVA, Julia, *Semiótica (Semiótica 1)*, Madrid, Editorial Fundamentos, (Col. Espiral, dirigida por Julián Ríos), 1981, segunda edición, pp. 269

LEVI-STRAUSS, Claude, *La identidad, Seminario interdisciplinario dirigido por C. L-S* (Prólogo Claude Levi-Strauss), traducción del francés Beatriz Dorriots, trad. De la introducción Marcos Galmarini. Barcelona, Ediciones Petrel, 1981, pp. 351-387.

MALEK, Chebel, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Presses Universitaires de France, (Col. Sociologie d'Aujourd'hui dirigée par Georges Balandier), Paris, 1984, 207 p.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Editorial, Cátedra (Col. Crítica y Estudios Literarios), Madrid, 2001, 215 p.

MOSTEGHANEMI, Ahmlem, *Femme et écritures*, Paris, Harmattan, 1985. Préface par Jacques Berque, 305 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia en Obras inmortales*. Tomo III, (Traducción de Enrique Eidesltein, Miguel Ángel Garrido y Carlos Palazón), Barcelona, Editorial Edicomunicación, s.a., 2003, edición, pp. 1159-1284.

- ONEGA, Jaén Susana *et all. Intertextualidad*, Universidad de Zaragoza, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1997. 198 p.
- PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*, Universidad Veracruzana, SEP-INBA. Dirección de Literatura INBA, Xalapa 1987 México, primera edición: octubre de 1987, 100 p.
- PLATÓN, *Diálogos, Simposio (Banquete) o de la Erótica* (Estudio preliminar de Francisco Larroyo), México, Editorial Porrúa, (Col. Sepan Cuántos... No. 13), 1993, vigesimotercera edición, pp. 351-387.
- RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Filosofía, 2002, 380 p.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I, Configuración del tiempo en el relato histórico*, Traducción de Agustín Neira, Madrid, Siglo veintiuno editores, (Col. Lingüística y teoría literaria), 1995, 371 p.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Traducción de Agustín Neira, Madrid, Siglo veintiuno editores (Col. Lingüística y teoría literaria), 1995, 627 p.
- SANTARCANGELI, Paolo, *El libro de los laberintos, Historia de un mito y de un símbolo*, Prólogo de Humberto Eco, Traducción de César Palma, Madrid, Ediciones Siruela, (Col. La Biblioteca sumergida), 1999, 2.a edición, 349 p.
- SOFOCLES, *Las siete tragedias, Edipo Rey*, México, Editorial Porrúa, (Col. Sepan Cuántos... No. 14), 1988, décimo octava edición, pp. 119-151.
- STEINER, George, *Después de Babel*, Tr. Adolfo CASTAÑÓN y Aurelio MAYOR. México, ed. Fondo de Cultura Económica, (Col. Lengua y Estudios Literarios), 3º edición, 2001. 529 p.
- SPRINGER P. Sally y Georg Deutsch, *Cerebro Izquierdo, cerebro derecho*, Revisión de Belén Moriño Hernández, Alianza Editorial, (Col. Psicología), Madrid, 1988.
- Le Coran*, Trad. y notas de D. MASSON. Tome I, ed. Gallimard, (Col. Folio Classique), Paris, 1967. 355 p.

Sitio oficial de Tahar Ben Jelloun en la Internet,
<http://www.taharbenjelloun.org/chroniques.php>

GENERAL

BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*. Traducción de J. A. Bravo. Ediciones Rabinbook. Barcelona, 1996, 350 p.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Investigación realizada en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Editorial Porrúa. México, 1998, 520 p.

COMTÉ-SPONVILLE, André, *Diccionario filosófico*, Edit. Paidós Surcos. Barcelona, Buenos Aires, México, 2005, 575 p.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Madrid 2001

DICTIONNAIRE HACHETTE ENCYCLOPÉDIQUE. Paris, 2001

DICTIONNAIRE PETIT ROBERT. Paris 1994

RIVAS DURÁN L. A. *Diccionario de sinónimos y antónimos*, Ediciones ELA, S.A. México, 1982, 357 p.

ZOLAR, *Encyclopedia of signs, omens, and superstitions*. A Citadel Press Book. Carol Publishing Group Editions. New York, 1989, 386 p.