



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
LITERATURA COMPARADA

Lenguaje, hospitalidad e identidad: cruce de caminos entre Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:
Dulce María Griselda Quiroz Bustamante

TUTORA PRINCIPAL
Dra. Laura Estela López Morales- UNAM. Facultad de Filosofía y Letras

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
Dra. Nair Anaya Ferreira - UNAM. Facultad de Filosofía y Letras
Dra. María Teresa Miaja de la Peña - UNAM. Facultad de Filosofía y Letras
Dr. Eugenio Santangelo - UNAM. Facultad de Filosofía y Letras
Dr. Rafael Mondragón Velázquez - UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas

Ciudad Universitaria, CDMX, octubre 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Esta tesis se realizó gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y de la Dirección General de Personal de la UNAM.

Índice

Espectros de la hospitalidad (agradecimientos)	5
Introducción	8
I. TRAMA: LAS FORMAS DE LA HOSPITALIDAD	32
I.1 Hospes I	37
I.2 Hospes II	64
II. URDIMBRE I: EL HOSTIS, LA IDENTIDAD Y LA PALABRA	91
II.1 El hostis	93
II.2 La identidad	112
II.3 Los intertextos	137
II.3.1 Tahar Ben Jelloun	139
II.3.2 Maryse Condé	143
II.3.3 Juan Goytisolo	146
II.3.4 Diálogo intertextual: Jean Genet	150
III. URDIMBRE II: CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO Y EL ESPACIO	160
III.1 Cuerpo	163
III.2 Espacio	192
Conclusiones	230
Bibliografía	235

A la memoria de dos presencias fundamentales:

Aurelio Quiroz Alva

1923-2001

Federico Álvarez Arregui

1927-2018

Espectros de la hospitalidad (agradecimientos)

Forma I

También la hospitalidad se dice de muchas maneras. El hospedaje académico de esta tesis sería impensable sin la guía fundamental de la doctora Laura López Morales, quien durante varios años leyó y corrigió pacientemente cada etapa de reformulación de este escrito, alentándome siempre para llegar hasta el final. Reitero aquí mi admiración y agradecimiento.

Sin duda alguna, la doctora Nair Anaya fue otro pilar de esta investigación. Gracias a su confianza en mi trabajo, a sus revisiones profundas y a sus agudas observaciones pude evitar caer en varias imprecisiones y en la dispección. Además de que, sin su apoyo incondicional, las estancias doctorales que realicé habrían sido imposibles.

Reconozco también la paciencia de la doctora María Teresa Miaja, quien me orientó sobre la importancia de la oralidad medieval a través de los estudios de Margit Frenk y me permitió compartir mi interés por Juan Goytisolo.

El doctor Rafael Mondragón me permitió a reconocer otra visión de la hospitalidad a través de los escritos de Iván Illich. Su lectura atenta y respetuosa fue muy valiosa para dar forma final a mi proyecto.

Al doctor Eugenio Santangelo agradezco mucho su lectura minuciosa y exhaustiva, siempre atenta a la totalidad del texto. La articulación final de los argumentos de mi trabajo no hubiera sido posible sin su hospitalidad.

Forma II

La otra forma de la hospitalidad se produce en espacios fundacionales. Hacia todos ellos va mi agradecimiento.

Mi raíz se encuentra ahora con aquellos que me dieron mi primera lección de hospitalidad, después del sismo del 19S: Sergio Herrera Trejo, compañero de viaje entre música y palabras, y la familia Herrera Trejo. Todos me han acogido sin obligarme a renunciar a mi extranjería.

Mi familia principal: Paz Bustamante y Gabriela Quiroz Bustamante, son ese espacio primordial que forjó parte de mi identidad.

Quienes han construido conmigo lazos de amistad y complicidad en distintos terrenos: Israel Huitrón Hernández, Rocío Maciel, Ana María González Alatorre, Liz Saltiel, Laura Piña, Stéphanie Geslin, Laura Roa, Arturo Vázquez Barrón, Reyes Romero, Josefina Pacheco †, Diana Mérida.

Finalmente, quiero agradecer a quienes hicieron posible mi estancia en París y en Fez:

Lorena, Laura Flores Aranda, Monique y su adorable familia, Marc Jaffeux, Boubkar, Fátima. A todos ellos debo otra gran lección hospitalaria.

Agradezco también a quienes, por distintas circunstancias, no pudieron concederme el don de la hospitalidad.

J'écris pour capter l'extrême limite du réel. Je ne peux pas faire autrement, car j'appartiens à un pays où la terre est enceinte de milliers d'histoires, où l'imaginaire est si riche, imprévisible, fantastique, qu'il suffit pour l'écrire de tendre l'oreille humblement et de savoir que le réalisme est impossible. Tout est fugitif.

Tahar Ben Jelloun. *Giacometti. La rue d'un seul*

Et les livres que tu écris

Bruiront de choses irréelles –

Irréelles à force de trop être,

Comme les songes.

Jean-Joseph Rabéarivelo. *Presque-songes*

Et cela pour, qu'étant apparu sur le fil d'acier ne demeure dans le souvenir du public qu'une image identique à celle qu'il s'invente aujourd'hui. Curieux projet: se rêver, rendre sensible ce rêve qui redeviendra rêve, dans d'autres têtes.

Jean Genet. *Le funambule*

Introducción

En la presente tesis planteo una comparación de la obra de tres autores que, aunque pertenecientes a espacios geográficos distintos, comparten una manera peculiar de relacionar el lenguaje, el texto y la identidad. Se trata de Tahar Ben Jelloun (Marruecos, 1944), Maryse Condé (Guadalupe, 1937) y Juan Goytisolo (España, 1931-2017). Para los tres escritores el lenguaje es un constructo que se hospeda en el cuerpo y en el espacio geográfico para configurar la identidad de los sujetos a partir de la confrontación con el otro. Al albergar en su discurso otras voces, otro cuerpo y otro espacio, abordan las dimensiones éticas del lenguaje. El objetivo de esta tesis es hacer un desmontaje desde el concepto de hospitalidad para relacionar el lenguaje con el cuerpo y el espacio hasta desembocar en la configuración de la identidad. Cabe señalar que en las obras de los tres autores que voy a analizar, la identidad, tanto individual como colectiva, se fusiona con la estructura de los textos narrativos, en los cuales se realiza una intersección entre la palabra escrita y la palabra vocalizada. De esta forma, oralidad y escritura dejan de ser una oposición binaria para establecer un diálogo a partir del cual la inserción de esas otras voces, que no tienen derecho a la palabra en un discurso monolítico, rompe el estatuto de univocidad de la escritura y, a su vez, la escritura misma se vuelve problemática en la medida en que su validez es puesta en duda a través de distintos recursos, tales como la desaparición de los soportes escriturales o la sucesión de distintos narradores que ponen en duda las versiones de los otros.

En cuanto al término hospitalidad, que fundamento en las ideas de Jacques Derrida, establece un puente a través del lenguaje entre los tres autores tomando como ejes temáticos el cuerpo y el espacio, para, finalmente, retomar la relación con la identidad. Ahora bien, en relación con el lenguaje y su postura ética, el énfasis está marcado en el paso del yo al nosotros. Ante la complejidad del concepto de ética, y dado que no es el objetivo de esta tesis hacer una revisión de las teorías sobre este tema, me limito a indicar que, desde la filosofía socrático-platónica, dicho concepto se relaciona con la idea del otro, concretamente, con la existencia armónica de la ciudad.¹

¹ En este sentido, Leticia Flores Farfán escribe:

“Las *poleis* [sic] griegas buscaban inscribir el respeto a la ley de la ciudad en el alma de los ciudadanos porque la inquietud predominante en el pensamiento griego fue cómo lograr la estabilidad social y evitar las revoluciones violentas; si los ciudadanos hacían suyas las normas, si las veían como reglas consentidas, la ciudad no tendría que dedicarse exclusivamente a crear barreras y vigilancias normativas que, a través de órdenes y prohibiciones, hicieran que cada ciudadano siguiera el camino recto”. Leticia Flores Farfán (2005). “Mito y ley en Grecia antigua”, *Devenires* VI, núm. 11, 2005, p. 110.

El concepto de lenguaje como proyecto ético en las literaturas emergentes de expresión francesa ocupa un lugar importante en el planteamiento de Sartre en el “Orfeo negro”, texto introductorio a la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, (1949). En esta obra, el filósofo reafirma la necesidad de moldear las palabras para destruir el canon lingüístico del colonizador. El lenguaje poético se convierte en otredad en la gran maquinaria del sistema ordenado por los blancos. La poesía se presenta como instrumento de liberación y de retorno a la tierra ancestral, al país natal. De acuerdo con el autor, es un instrumento ascético, una vía que conduce al despojo de una lengua² impuesta con un fin exclusivamente utilitario. El texto de Sartre delimita claramente su objetivo: mostrar la universalidad de la poesía negra realizando el tránsito del yo hacia el nosotros.

Je voudrais montrer par quelle voie on trouve accès dans ce monde de jais et que cette poésie qui paraît d’abord raciale est finalement un chant de tous et pour tous. En un mot, je m’adresse ici aux blancs et je voudrais leur expliquer ce que les noirs savent déjà: pourquoi c’est nécessairement à travers une expérience poétique que le noir, dans sa situation présente, doit d’abord prendre conscience de lui-même et, inversement, pourquoi la poésie noire de langue française est, de nos jours, la seule grande poésie révolutionnaire.³

El lenguaje se convierte así en un proyecto que tiene como fundamento la reivindicación de la identidad negra y la liberación de las ataduras de la hegemonía blanca. La reinención de la voz propia pasa necesariamente por un proceso de destrucción de la lengua del otro, proceso que es posible a través de la reivindicación de los ritmos tradicionales negros y de una reconexión con el mundo natural que en el contexto de las grandes ciudades europeas se ha perdido completamente. La poesía es un acto de integración y la mejor manera de destruir la racionalidad de la lengua francesa es moldearla con los ritmos primitivos del tam-tam:

C’est dans cette perspective qu’il faut situer les efforts des “évangélistes noirs”. À la ruse du colon ils répondent par une ruse inverse et semblable: puisque l’opresseur est présent jusque dans la langue qu’ils parlent, ils parleront cette langue pour la détruire. Le poète

² En relación con los conceptos de lenguaje y lengua, retomo la definición que anota Lewandowski sobre lenguaje: “Fenómeno típicamente humano y a la vez social, el sistema primario de signos, instrumento del pensamiento y la actividad, el más importante medio de comunicación. Como la vida y la actividad sociales están estrechamente ligadas al lenguaje o a los signos, y sólo en el lenguaje podemos hacer proposiciones acerca del lenguaje (también los metalenguajes y los lenguajes de cálculo precisan la base clarificadora del lenguaje natural), todas las definiciones del lenguaje están unidas a un determinado nivel, a un aspecto determinado y a una concepción o a una teoría determinadas”. Cf. Theodor Lewandowski, *Diccionario de lingüística*, p. 203.

Ahora bien, Abraham consigna, entre otras, la siguiente definición de lengua de Martinet: “Una lengua (langue) es un medio de comunicación según el cual el hombre, de modo diferente en cada comunidad, analiza su experiencia conforme a unidades que tienen un contenido semántico y una expresión fónica, según los monemas; esta expresión fónica se articula a su vez en unidades sucesivas distintas, los fonemas, con un número determinado en cada lengua y en los que el modo y las relaciones recíprocas son asimismo distintas de una lengua a otra”. Cf. Werner Abraham, *Diccionario de terminología lingüística actual*, p. 270.

³ Jean Paul Sartre, “Orphée noir”. Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, pp. XI-XII.

européen d'aujourd'hui tente de déshumaniser les mots pour les rendre à la nature; le héraut noir, lui, va les défranciser; il les concassera, rompra leurs associations coutumières, les accouplera par la violence.⁴

Incorporar la lengua del otro a las coordinadas espacio temporales de los pueblos colonizados significa hacer una revisión del concepto de lenguaje. Este trabajo de reconocimiento del otro a partir de dicha revisión es afirmada por Derrida en *Le monolingüisme de l'autre*, texto emblemático que aborda el tema de la lengua materna y el bilingüismo de los escritores magrebíes francófonos. En esta obra, el filósofo parte de dos premisas centrales: no se habla sino una lengua y no se habla nunca una sola lengua:

1. On ne parle jamais qu'une seule langue.
2. On ne parle jamais une seule langue.⁵

La contradicción performativa que consiste en afirmar: "Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne"⁶ es sólo aparente, ya que el colonizador es monolingüe pero no habla una sola lengua porque no hay un idioma puro. Derrida resuelve así la paradoja:

1. On ne parle jamais qu'une seule langue — ou plutôt un seul idiome.
2. On ne parle jamais une seule langue — ou plutôt il n'y a pas d'idiome pur.⁷

El filósofo desconstruye a través del lenguaje para desplazar el monolingüismo y la palabra unívoca. En este sentido, Dominique Combe escribe acerca del origen de *El monolingüismo del otro* y menciona entonces el artículo de Khatibi "Décolonisation de la sociologie":

Khatibi se réfère à Derrida pour rapporter la nécessaire décolonisation de la pensée à la déconstruction, contre la tentation du logocentrisme et de l'ethnocentrisme. Quelques années avant la parution de *L'Orientalisme*, publié par Edward W. Saïd en 1979, Khatibi

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ Jacques Derrida, *Le Monolingüisme de l'autre*, p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

Derrida emplea de manera indistinta los términos "lengua", "idioma" y "dialecte". Ante la objeción de no diferenciar los conceptos desde un punto de vista lingüístico, el filósofo escribe a continuación:

"Je n'ignore pas la nécessité de ces distinctions. Les linguistes et les savants en général peuvent avoir de bonnes raisons d'y tenir. Je ne les crois pas tenables en toute rigueur, néanmoins, et jusqu'à leur extrême limite. Si l'on ne prend pas en considération, dans un contexte toujours très déterminé, des critères *externes*, qu'ils soient "quantitatifs" (ancienneté, stabilité, extension démographique du champ de parole) ou "politico-symboliques" (légitimité, autorité, domination d'une "lengua" sur une parole, un dialecte ou un idiome), je ne sais pas où l'on peut trouver des traits *internes* et *structurels* pour distinguer rigoureusement entre langue, dialecte et idiome.

En tout cas, même si ce que je dis là restait problématique, je me placerais toujours à ce point de vue depuis lequel, au moins par convention entre nous, et provisoirement, cette distinction est encore suspendue. Car les phénomènes qui m'intéressent sont justement ceux qui viennent à brouiller ces frontières, à les passer et donc à faire apparaître leur artifice historique, leur violence aussi, c'est-à-dire les rapports de force qui s'y concentrent et en vérité s'y capitalisent à perte de vue. Ceux qui sont sensibles à tous les enjeux de la "créolisation", par exemple, le mesurent mieux que d'autres". *Le monolingüisme de l'autre*, pp. 23-24.

appelle à “décentrer en nous le savoir occidental”, à “nous dé-centrer par rapport à ce centre, à cette origine que se donne l’occident”.⁸

Derrida plantea la relación problemática entre nacimiento y lengua, entre lengua y ciudadanía, estableciendo un punto de fuga entre la lengua materna y la lengua de nacimiento. Tener una lengua materna no necesariamente significa nacer en dicha lengua. El nacimiento en la lengua se relaciona con la hospitalidad y no con el linaje de la sangre.

No obstante, el concepto de hospitalidad conlleva un doble significado, de acuerdo con los fundamentos de Émile Benveniste en el *Vocabulaire des institutions indo-européennes* y que Derrida retoma en el texto anteriormente citado para trabajarlo con mayor extensión en *De l’hospitalité*. La raíz del término hospitalidad se refiere tanto a *hospes*, huésped, como a *hostis*, enemigo. La relación entre los dos términos se explica a partir de la palabra “extranjero”. Este último puede ser el huésped favorable o el enemigo hostil. El concepto de hospitalidad y su necesaria denominación se vincula a las instituciones en las sociedades tribales porque es necesario hacer intercambios y alianzas entre individuos y pueblos. Benveniste hace el siguiente análisis etimológico del vocablo “hospitalidad”:

En latín, “huésped” se dijo *hostis* y *hospes* < **hosti-pet-*. ¿Qué significan estos elementos? ¿Qué significa el compuesto?

⁸ Dominique Combe, “Derrida et Khatibi: autour du *Monolinguisme de l’autre*”. *Carnets: revue électronique d’études françaises*, serie II, núm. 7, mayo 2016, p. 8

De acuerdo con Combe, el origen del texto *Le monolinguisme de l’autre* se encuentra en el coloquio “Echoes from Elsewhere/Renvois de l’ailleurs”, que tuvo lugar en la Universidad de Louisiana en 1992. Dicho coloquio fue presidido por Édouard Glissant. La comunicación presentada por Derrida toma la forma de diálogo con Khatibi, razón por la que en el texto se dirige a él en segunda persona. “De l’Algérie au Maroc, qui est le maghreb du Maghreb, d’un Orient l’autre, c’est donc toujours l’écriture, la littérature qui sont au cœur du dialogue entre Derrida et Khatibi. Car, au-delà de la portée autobiographique singulière de la réflexion, Derrida fait de l’universel de l’écriture l’enjeu central du *Monolinguisme de l’autre*”, escribe Combe. *op. cit.*, p. 11.

Es importante destacar que el coloquio mencionado, uno de cuyos productos es el ensayo de Derrida, pone en marcha el pensamiento de tres figuras imprescindibles en el contexto de las literaturas francófonas: Glissant, Khatibi y Derrida. En relación con estos autores, Boniface Mongo-Mboussa destaca la influencia de Sartre:

“Lorsqu’Abdelkebir Khatibi, Jacques Derrida et Édouard Glissant entrent en littérature, Jean-Paul Sartre est un référent capital. Premier romancier à assumer son désir de philosophie et de littérature, Sartre domine la scène intellectuelle française et mondiale. Or, ce statut de Protée littéraire, Khatibi, Derrida et Glissant rêvent de l’accomplir. Jacques Derrida est certes un philosophe, mais il demeure dans son traitement de la langue un écrivain. Dans le champ intellectuel francophone, si le romancier et dramaturge Édouard Glissant est le théoricien émérite de la Relation, on oublie souvent de préciser qu’il demeure un poète. Quant à Khatibi, lui-même se définissait comme un spécialiste du langage”.

“Si nos trois écrivains ont été subjugués par l’auteur de *La Nausée* comme écrivain polygraphe, ils ont parallèlement écrit contre lui, dans la mesure où, ce qui les réunit précisément, c’est une certaine inquiétude face à la langue. Or, Jean Paul Sartre, même s’il a été sensible aux écrits de poètes (Baudelaire, Mallarmé et Aimé Césaire), proposait une lecture fondamentalement apoétique, très différente de celle de Hölderlin et Rilke par Heidegger ou encore de Quevedo par Marina Zambrano. Ceci, parce que son projet littéraire et sa conception de la littérature se résumaient au dévoilement du monde”. “Édouard Glissant entre Derrida et Khatibi”. *Africultures: Les mondes en relation*, enero 2013, (sin número de página).

1.º) *-pet-*, que se presenta también bajo las formas *pot-*, lat. *potis* (gr. *pósis*, *despótēs*, ser). *Patih*) y *-pt-* (¿lat. *-pte*, *i-pse*?) significa originalmente la identidad personal. En el grupo familiar, *dem-* es el amo que es eminentemente él mismo (*ipsissimus*, en Plauto, designa el amo); de este modo, aunque morfológicamente diferente, gr. *despótēs*, designa, como *dominus*, aquel que personifica eminentemente el grupo familiar.

2.º) La noción primitiva personificada por *hostis* es la de igualdad por compensación: es *hostis* el que compensa mi don mediante un contra-don. Como su correspondiente gótico, *gasts*, *hostis* designó, por tanto, en una época, al huésped. El sentido clásico de “enemigo” ha debido aparecer cuando a las relaciones de cambio de clan a clan han sucedido las relaciones de exclusión de *ciuitas* a *ciuitas* (cfr. gr. *Xénos*, “huésped” “extranjero”).

3.º) Desde entonces, en latín se da un nuevo nombre para el huésped: **hosti-pet-* que debe interpretarse quizá a partir de un *hosti-* abstracto, “hospitalidad”, y significa por consiguiente, “aquel que personifica eminentemente la hospitalidad”.⁹

Derrida retoma a Benveniste para explicar la relación entre la lengua y la identidad y, a su vez, entre la identidad y la ciudadanía. Cuando la condición de ciudadanía revela una fragilidad, el amo o el colonizador afirma su dominación, es el *hospes* (*hosti-pet-s*) o amo del huésped del que habla Benveniste. La identidad revela su fragilidad. El colonizador se asume como dueño de la lengua, aunque en realidad no puede poseerla porque no se trata de un don natural. Nadie puede ejercer una propiedad total sobre la lengua; en todo caso, alguien sólo tiene la posibilidad de apoderarse de ella a través de constructos como la retórica, la escuela o el ejército:

Car contrairement à ce qu'on est le plus souvent tenté de croire, le maître n'est rien. Et il n'a rien en propre. Parce que le maître ne possède pas en propre, *naturellement*, ce qu'il appelle pourtant sa langue; parce que, quoi qu'il veuille ou fasse, il ne peut entretenir avec elle des rapports de propriété ou d'identité naturels, nationaux, congénitaux, ontologiques; parce qu'il ne peut accréditer et dire cette appropriation qu'au cours d'un procès non naturel de constructions politico-phantasmatiques; parce que la langue n'est pas son bien naturel, par cela même il peut historiquement, à travers le viol d'une usurpation culturelle, c'est-à-dire toujours d'essence coloniale, feindre de se l'approprier pour l'imposer comme “la sienne”. C'est là sa croyance, il veut la faire partager par la force ou par la ruse, il veut y faire croire, comme au miracle, par la rhétorique, l'école ou l'armée.¹⁰

Al fijar los límites de la propiedad de una lengua se produce una colonización de la cultura y de la hospitalidad. Para Derrida, en la lengua hay siempre una condición de otredad; hay al mismo tiempo una contradicción que proviene del hecho de tener una lengua y al mismo tiempo la prohibición de apropiársela. El destino universal es poseer una lengua; la realidad individual impide apropiársela. El colonizador posee una lengua pero ignora la lengua del colonizado, su monolingüismo lo deja en desventaja: no conoce la lengua del otro; en este sentido, está en una

⁹ Émile Benveniste, *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, p. 58.

¹⁰ Derrida, *op. cit.*, p. 45.

situación similar a la del colonizado; la diferencia radica en que el colonizado sí tiene acceso a la lengua del otro.

Iván Illich, por su parte, plantea otra noción de lengua materna, que se opone a la lengua vernácula. Para este autor, la lengua materna no es aquella con la que se nace; es, por el contrario, la lengua impuesta, mientras que las lenguas vernáculas son aquellas que resultan opacadas por la primera. Las ideas de Illich me parecen fundamentales para establecer el contraste entre las políticas de amistad y enemistad en relación con el lenguaje. La violencia ejercida contra las lenguas vernáculas tiene una mayor potencia en la medida en que el término vernáculo se relaciona con el arraigo y la morada:

El término “vernáculo” se empleó en este sentido general desde la época preclásica hasta las formulaciones técnicas del código teodosiano. Varrón recurrió a este término para introducir la misma distinción a propósito de la lengua. El *habla vernácula*, para él, está hecha de palabras y giros cultivados en el dominio propio del que se expresa, en oposición a lo que se cultiva y se trae de otra parte.¹¹

En relación con la lengua materna, el autor indica que constituye la oposición de esta última.

En cuanto al origen del término, consigna lo siguiente:

Fueron los monjes católicos quienes primero lo emplearon para designar una lengua particular de la que, en lugar del latín, se servían cuando hablaban en el púlpito. Hasta entonces la palabra no existía en ninguna cultura indogermánica. Entró en el sánscrito en el siglo XVIII como traducción del inglés. Hasta donde he podido indagar no existen raíces de ella en otras grandes familias de lenguas que actualmente se hablan. Entre los pueblos clásicos, los únicos en considerar su patria como una especie de madre fueron los cretenses.¹²

Ante la encrucijada de la imposición de una lengua que subyuga a una lengua anterior, original, el tránsito del yo al nosotros requiere del reconocimiento de la diferencia y de la reapropiación de la lengua. En este sentido, Édouard Glissant se refiere a las relaciones entre las lenguas y las identidades. El autor habla de una política de la relación, que consiste en pensar la universalidad como una reticulación, lo que desarticula el pensamiento hegemónico. La identidad y las lenguas se forjan a partir de un crisol en el que se reúnen las identidades-mundo en un espacio donde es posible dar cabida a las voces que coexisten entre nosotros:

Este estado de cosas genera inmediatamente obligaciones, siendo la conclusión que todas las lenguas han de entenderse, a través del espacio, en los tres sentidos del término entenderse, a saber: deben escucharse, deben comprenderse y deben reconocerse. Prestar oídos al otro, a los otros, comporta ampliar su propia dimensión espiritual, esto es, ponerla

¹¹ Iván Illich, “El trabajo fantasma”, *Obras reunidas II*, p. 92.

¹² *Ibid.*, pp. 94-95.

en relación. Comprender otra, otras lenguas, significa aceptar que la verdad ajena se añade a la nuestra. Y reconocerse en el otro supone admitir incorporar a las estrategias singulares desarrolladas en favor de cada lengua regional o nacional otras estrategias globales que serían el resultado de un debate común.¹³

Ahora bien, Glissant retoma el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari para fundamentar su idea de ruptura de una línea de continuidad que va de una cultura hegemónica hacia los pueblos colonizados. Al retomar la noción de rizoma, elabora un concepto de relación concebido como urdimbre que teje las identidades sin que ninguna quede excluida. En esta tesis regreso a este término para relacionarlo con el espacio, tanto físico como textual y, a su vez, con la identidad. Sobre la idea de rizoma, el texto *Mil mesetas* consigna lo siguiente:

El mundo ha devenido caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, cosmos-raicilla, en lugar de cosmos-raíz. Extraña mistificación la del libro, tanto más total cuanto más fragmentado. De todas formas, qué idea más convencional la del libro como imagen del mundo. Verdaderamente no basta con decir ¡Viva lo múltiple!, aunque ya sea muy difícil lanzar ese grito. Ninguna habilidad tipográfica, léxica, o incluso sintáctica, bastará para hacer que se oiga. Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma.¹⁴

Así, entre la violencia histórica que impone la lengua a través de una colonización de la cultura y la manera en que esa lengua es experimentada desde la experiencia concreta, los tres autores que analizo plantean en su obra la relación entre la lengua, el cuerpo, el espacio y la identidad. La lengua se hospeda en el cuerpo y en el espacio; de esta forma, también hospeda a los sujetos y las identidades. Los tres autores recuperan la función del testimonio, su relato da cuenta de su experiencia concreta en relación con la lengua y la identidad. En los tres casos hay una narrativa que cuenta lo que sucede cuando la lengua se inscribe en el cuerpo, tanto el del propio sujeto como el de la lengua misma, así como en el espacio.

¹³ Édouard Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 46.

¹⁴ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, p. 12.

En relación con el concepto de rizoma, Glissant escribe:

“La noción de identidad de raíz única, que no siempre ha sido una noción letal y que ha producido obras espléndidas en la historia de la humanidad, está relacionada con la-sustancia misma de lo que he dado en llamar culturas atávicas. Y he tenido la oportunidad de explicar que, en mi concepción, la cultura atávica es aquella que parte de los principios de Génesis y de filiación, con objeto de buscar una legitimidad sobre una tierra que desde ese momento se convierte en territorio. Estableceré la ecuación “tierra elegida = territorio”. Son de sobra conocidos los estragos étnicos de esta concepción, tan soberbia como letal. He relacionado el principio de una identidad rizoma con la existencia de culturas compuestas, es decir, de culturas en las que se practica una criollización.” Cf. *Introducción a una poética de lo diverso*, pp. 59-60.

Mi hipótesis principal consiste en que Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo hacen de la palabra, tanto vocalizada como escrita, un sitio de hospitalidad en el que se tejen las relaciones entre el cuerpo y el espacio con la identidad. El hospedaje de otras voces y de la oralidad en la escritura, así como el hospedaje de la lengua en el cuerpo desemboca en la afirmación de un proceso de búsqueda de la identidad individual y colectiva. Mi hipótesis secundaria es que los tres escritores mantienen una postura crítica respecto de la concepción canónica del texto; es decir, hay una resistencia a una construcción reductiva del mismo; por esta razón, en su obra encontramos constantemente espacios de fragmentación donde se plantean diversas interrogantes en relación con la identidad, la verdad y la referencialidad del significado.

En relación con la problemática que implica el hecho de comparar a tres escritores de territorialidades distintas, me baso en el concepto de comparatismo constructivo de Marcel Detienne, quien escribe en *Comparer l'incomparable*:

Le comparatisme constructif dont j'entends défendre le projet et les procédures doit d'abord se donner comme champ d'exercice et d'expérimentation l'ensemble des représentations culturelles entre les sociétés du passé, les plus distantes comme les plus proches, et les groupes humains vivants observés sur la planète, hier ou aujourd'hui. Le comparatiste qui veut construire ses objets doit pouvoir se déplacer sans passeport entre les Constituants de la Révolution française, les habitants des hauts plateaux en Éthiopie du sud, la Commission européenne de Bruxelles, les premières cités minuscules de la Grèce, en s'arrêtant, s'il le juge bon, en terre de Sienne ou à Vérone pour voir, par exemple, comment fonctionnent les assemblées entre le XII^e et le XIII^e siècle. J'ai bien dit le comparatiste: il doit être à la fois singulier et pluriel.¹⁵

Detienne funda su método en una complicidad entre elementos que a primera vista parecen dispares. Si bien es cierto que esta relación es la base de todo estudio comparatista, su manera de interrelacionar lo singular y lo plural a partir de la disciplina histórico-antropológica resulta una herramienta adecuada para trabajar textos literarios, como los analizados en esta tesis, en los que encontramos vínculos con las tradiciones orales en espacios geográficos distintos. Particularmente, los puntos de cruce entre la palabra oral y los espacios geográficos permiten la elaboración de ejes transversales entre lo literario, lo geográfico y lo social. El autor, por su parte, se refiere a la extrañeza ante aquello que parece incomparable desde una postura ortodoxa dentro de su disciplina; en este sentido, es significativo lo que escribe acerca de los límites que establece el comparatista:

Le comparatiste, devenu ce "nous-je", tout en circulant entre les civilités de plus en plus dissonantes à mesure que se font plus légères les passerelles empruntées, ne cesse de

¹⁵ Marcel Détienne, *Comparer l'incomparable*, p. 44.

promener deux ou trois questions en faisceau comme s'il voulait balayer le plus largement le champ d'une investigation dont il n'a su encore fixer les limites.¹⁶

En cierto sentido, Detienne hace énfasis en la aparente imposibilidad de encontrar similitudes. Hay en él una voluntad de afianzar la comparación a partir de una especie de heterotopía. La originalidad del planteamiento no consiste en la unión de elementos en apariencia dispares, sino en el punto de intersección donde los ejes se cruzan. En esta tesis parto del interés por encontrar las semejanzas en tres autores que hacen del texto una entidad que se resiste a cualquier forma de anquilosamiento. El lenguaje resulta ser el común denominador entre los escritores mencionados, los cuales hacen de este concepto una categoría principal en la configuración de su obra. Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo se refieren a la inscripción del lenguaje como experiencia que se vive desde el cuerpo y la espacialidad. En los tres escritores hay, también, un testimonio que habla de dicha experiencia desde un lugar de enunciación que no pertenece al centro del colonizador.

Ben Jelloun, Condé y Goytisolo dan forma a dispositivos narrativos en los que el lenguaje se sitúa en un espacio de la palabra. La inserción de personajes que cuentan una historia, enmarcando un relato en segundo grado, pone de manifiesto el interés por crear un escenario donde la palabra se convierte en protagonista. El modelo de oralidad de las plazas árabes, con narradores que se turnan la palabra para completar un relato, está presente en la obra de Tahar Ben Jelloun y de Juan Goytisolo, mientras Maryse Condé retoma la tradición oral antillana, con reminiscencias de los griots y de los maestros de la palabra propios de las tradiciones africanas. La inserción de la oralitura en la urdimbre del texto genera un potente desmontaje de la noción de verdad. La posibilidad de una versión única se disgrega por medio de la presencia de las voces de otros, de manera que el discurso monolítico queda deshabilitado. La oralitura es un vehículo que conduce a la palabra de la escritura hacia la oralidad, tal como escribe Glissant:

Existe esta angustia de la relación de uno mismo con el otro, pero existe también otra inquietud, otra cuestión angustiosa. ¿Acaso no vemos en el copioso panorama de todas las lenguas del mundo, justo en el momento en que la dirección es otra (ya no se trata del tránsito de la oralidad a la escritura, sino de la escritura a la oralidad), que resulta imposible garantizar por más tiempo la unidad formal y que hemos de inventar formas múltiples cuya barroca perentoriedad nos causa pavor? Así, estas dos cuestiones están relacionadas. La escritura, el dictado de los dioses, está vinculada con la trascendencia, con la inmovilidad corporal y con una especie de tradición de la consecución, que denominaríamos pensamiento lineal. La oralidad, el movimiento corporal son producto de la repetición, la redundancia, el predominio del ritmo, la renovación de las asonancias, todo lo cual aparta

¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

el pensamiento de la trascendencia, y de la garantía que el pensamiento trascendente lleva consigo, y de los excesos sectarios que implícitamente desencadena.¹⁷

Al invalidar el discurso monolítico, resulta evidente que la configuración de las identidades es un proceso que se fundamenta en la colectividad; de esta forma, el lenguaje es el elemento que vehicula el paso del yo al nosotros. En el caso de Tahar Ben Jelloun, la inserción de la plaza Xemaá el Fna¹⁸ de Marrakech como escenario principal de las novelas *L'enfant de sable* y de *La nuit sacrée* hace que la palabra vocalizada desestabilice la verdad del relato; al mismo tiempo, es el escenario donde se inicia el proceso de búsqueda de la identidad, tanto individual como colectiva. Para Maryse Condé, por su parte, la representación de la palabra vocalizada resulta una referencia imprescindible al convertirse en eje fundamental del proceso de búsqueda de la identidad. La palabra oral encuentra diversas manifestaciones. Por un lado, es el vehículo encargado de otorgar la palabra a quienes les ha sido negada, de manera semejante a Ben Jelloun y a Goytisolo; por otro lado, es el recurso empleado por la autora para realizar una crítica a distintos esquemas relacionados con la configuración de las identidades, como ocurre en *Moi, Tituba sorcière* o en *Traversée de la mangrove*. En relación con Juan Goytisolo, la oralidad es un elemento de disgregación de la palabra monolítica sustentada por el discurso histórico y por la literatura canónica. En los textos del autor se reúnen múltiples voces que desarticulan la supuesta realidad histórica y la aparente unidad de la cultura hispánica al poner en primer plano las raíces musulmanas de la misma, como se puede observar en las novelas conocidas como el “Tríptico del mal”: *Señas de identidad*, *Don Julián* y *Juan sin tierra*, así como en *Makbara* o en *Las semanas en el jardín*. El lugar geográfico se asocia con el origen del relato de vida de los personajes; en este sentido, tiene un papel fundacional y también representa, al mostrar los procesos de búsqueda, al texto errante y una metáfora de la página en blanco.

Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo refieren un proceso de escritura. El soporte material de la letra está presente a través de diversas formas, libros, diarios, papeles; no obstante, estos productos denotan un proceso incompleto, pues se trata de un proceso inconcluso o simplemente desconocido para el lector, de manera que la escritura se convierte en un espacio de diseminación, que amenaza constantemente con la imposibilidad de fijar la verdad. La desarticulación del mandato narrativo a través de una estructura reticular fragmenta las voces al

¹⁷ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸ Conservo la grafía empleada por Juan Goytisolo en el resto de la tesis. Algunos autores transcriben el nombre de la plaza de otra manera; en caso de citarlos no hago ninguna modificación.

igual que los espacios, de manera que encontramos la naturaleza híbrida del discurso como acontecimiento colectivo. Si la oralidad se convierte en la otredad de la escritura y en los textos hallamos la presencia de un narrador oral que narra una o varias historias en segundo grado, en el interior del universo diegético encontramos también la presencia de un personaje que escribe su propia historia, de manera paralela a la historia colectiva. La escritura es experiencia corporal. El placer de la escritura se relaciona con su naturaleza pragmática; hay en ella un hacer de por medio. La escritura que resulta no es entonces lineal sino rizomática.

La narración del proceso de escritura es fundamental en estos escritores para comprender el proceso de búsqueda de los personajes. Para Roland Barthes, la escritura es siempre un espacio de reformulación, que se hace posible gracias a la eventualidad de regresar al enunciado escrito, ya sea para reconstruirlo o para borrarlo. La escritura es tautológica porque escribir es un verbo intransitivo. El hecho de interrogarse por los mecanismos de la escritura dentro de un relato constituye una aprehensión del mundo y, también, una apertura hacia nuevas vías de interpretación. En este sentido, Barthes afirma: “escribir es dejar que otros cierren por sí mismos la propia palabra de uno, y el escribir no es más que una proposición de la que nunca se sabe la respuesta”.¹⁹ Este proceso de escritura se manifiesta en los tres autores. Por medio de metatextos o relatos en segundo grado, el texto abre su condición de tejido narrativo entrecruzando dos o más mundos posibles, evidenciando así una pluralidad de sentidos. La condición inconclusa de dichos textos revela la imposibilidad de una escritura completa; en todo caso, el lector es quien debe completar ese sentido aventurando su interpretación, con el riesgo de provocar la inestabilidad de su propio universo.

La presencia de soportes escriturales y la representación del acto de escribir revela un proceso de configuración de la identidad. La representación del texto escrito y de sus mecanismos de construcción disemina el significado del texto principal, al tiempo que provoca una interrogación acerca de la identidad y de los estatutos de realidad en que se fundamenta el relato. Es, también, una crítica a la pretendida validez de la Historia y a la palabra incuestionable. En las obras de los tres autores hay un metatexto: el supuesto diario de Ahmed en *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, la novela inconclusa de Sancher en *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé y la novela sobre el poeta Eusebio en *Las semanas en el jardín* de Juan Goytisolo. Estos textos son esenciales para la configuración de la identidad de los protagonistas. En los tres casos, la existencia de dichos textos es puesta en duda o bien se trata de escritos inconclusos.

¹⁹ Roland Barthes, “Literatura y significación”, *Ensayos críticos*, p. 330.

En la presente investigación el concepto de hospitalidad es desmontado para revelar hasta qué punto la identidad no puede configurarse sin el reconocimiento del otro. La hospitalidad lingüística revela su dimensión ética al mostrar el reconocimiento de la diferencia. La oralidad se hospeda en la escritura insertando diversas voces en el tejido discursivo. El cuerpo hospeda a la palabra y le otorga así una identidad concreta, instalado en un espacio que se convierte en el lugar donde la palabra se alberga para realizarse a través del cuerpo y la voz. En relación con la hospitalidad, escribe Derrida:

[...] le droit à l'hospitalité engage une maison, une lignée, une famille, un groupe familial ou ethnique recevant un groupe familial ou ethnique. Justement parce que c'est inscrit dans un droit, une coutume, un *ethos* et une *Sittlichkeit*, cette moralité objective dont nous parlions la dernière fois suppose le statut social et familial des contractants, la possibilité pour eux d'être appelés par leur nom, d'avoir un nom, d'être des sujets de droit, interpellés et passibles, imputables, responsables, dotés d'une identité nommable, et d'un nom propre. Un nom propre n'est jamais purement individuel.²⁰

La lengua es vehículo de la identidad porque el individuo carga con ella necesariamente. Para todo aquel que se encuentra en el exilio, la lengua deviene una fundación porque lo remite al origen y a su centro del mundo. Así es como la lengua revela su condición hospitalaria: “nous décrivons ici, ce qui ne revient pas à l'accréditer, le plus increvable des phantasmes. Car ce que ne me quitte pas ainsi, la langue, c'est aussi, *en réalité, en nécessité*, au-delà du phantasme, ce qui ne cesse de se départir de moi. La langue ne va qu'à partir de moi”.²¹ Por su parte, la relación entre lengua e identidad está anclada en la estructura de los textos de Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo.

En este sentido, es importante mencionar que, en el caso de Ben Jelloun, algunas de sus novelas toman la forma laberíntica del espacio geográfico de la medina árabe; por esta razón, *L'enfant de sable* retoma en su estructura la forma circular de las calles y el nombre de las puertas de Marrakech. La sucesión de versiones sobre la historia de Ahmed construye un montaje que ocupa cada puerta, hasta llegar a la puerta final, donde se revela la supuesta verdad definitiva. En relación con *La nuit sacrée*, si bien la estructura no tiene las mismas características de la novela precedente, se halla la misma incertidumbre acerca de la verdad de la historia a causa del cambio de coordenadas espacio-temporales que enmarcan el relato. Otro aspecto importante que

²⁰ Anne Dufourmantelle y Jacques Derrida, *De l'hospitalité: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, p. 27.

²¹ *Ibid.*, p. 85.

caracteriza a la narrativa de Ben Jelloun es la incorporación de recursos propios del cuento tradicional árabe en la estructura novelesca, género ajeno a la narrativa tradicional árabe.

En lo que concierne a la obra de Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove* es una novela con una estructura rizomática que invalida por completo el mandato narrativo. Dicho tejido reproduce la estructura del manglar al imposibilitar el hallazgo de una raíz única. En relación con *La vie scélérate* y *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, si bien el relato sigue un orden cronológico según la exigencia de la narración autobiográfica, hay una necesidad constante de intercalar distintos puntos de vista acerca de los acontecimientos narrados. Las características de los relatos de Condé responden al concepto de criollización. De acuerdo con Glissant: “los paisajes antillanos ordenan a los otros a distancia, y cada relato traza sinuosamente su particular rastro, de afluentes a ríos, creando un vínculo; corren, quebradizas, y se obstinan estas ramificaciones de lenguajes, interpelándose”.²²

El caso de Juan Goytisolo revela una condición mestiza. La inserción de la lengua árabe como la manifestación de un acto de hospitalidad de esta lengua, así como el uso frecuente de recursos intertextuales, hace de la estructura narrativa de sus obras una especie de rompecabezas en el que, desde los márgenes de la lengua, se produce el reconocimiento el otro. En cuanto a la búsqueda de las raíces musulmanas en la cultura hispánica, Goytisolo hace del mudejarismo uno de los elementos constitutivos de su obra. Según este concepto, la literatura española es impensable e incomprensible sin la influencia de la cultura árabe. Mudejarismo e intertextualidad revelan así la potencia de su vínculo:

Señalar, como hacía Castro, que la literatura española “se ha inspirado en las fuentes árabes, desde la *Disciplina clericalis* que en el siglo XII difundió treinta y tres cuentos de procedencia oriental por la España cristiana y Europa, hasta *El criticón*, de Baltasar Gracián, cuyo germen se halla en un relato conservado entre los moriscos aragoneses”, era trastocar las nociones establecidas según las cuales el mundo cristiano y el musulmán habían coexistido secularmente en la Península en compartimentos estancos. El término *mudejarismo*, tan felizmente aplicado por Castro a la obra del Arcipreste de Hita, ilumina igualmente la lectura del *Mío Cid* y Juan Manuel; ayuda a cerner el enigma de la presencia de la tradición mística sadilí, descubierta por Asín, en la poesía de san Juan de la Cruz; propicia una mayor comprensión de la ambivalencia de sentimientos de autores como Cervantes respecto de la lucha intercastiza y la tentación, siempre presente a lo largo de siglos, de una alternativa o modelo islámicos.²³

²² Édouard Glissant, *op. cit.*, pp. 70-71.

²³ Juan Goytisolo, *Crónicas sarracinas*, pp. 87-88.

En los tres escritores hay así un interés por revelar una estructura fragmentada y rizomática en la que no hay ni un estatuto de verdad absoluto ni un mandato narrativo que acredite la verdad de lo que acontece en el mundo narrado. Hay, por el contrario, un marcado interés por incorporar otras identidades: voces, espacios y cuerpos en el tejido narrativo desarrollado a través de un proceso de desarticulación. El reconocimiento de esa otredad revela entonces el resultado de un proyecto ético en el que el lenguaje es el eje principal.

El estado de la cuestión de esta tesis presenta un breve panorama de los estudios críticos acerca de Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo.²⁴ Los estudios poscoloniales nos conducen hacia una historia de desplazamientos y de desterritorialización; en consecuencia, diversos estudios relativos a los tres autores se relacionan con estas problemáticas. Es importante señalar que en los tres casos los estudios teóricos han aumentado en los últimos años, específicamente en Francia, en el caso de Ben Jelloun; en Francia y en Estados Unidos, en relación con Maryse Condé, y en Francia y en España en lo referente a Juan Goytisolo. Resulta revelador este creciente interés, ya que antes su obra no era muy conocida o no había un gran interés en ella.

La obra de Tahar Ben Jelloun ha sido abordada a partir de distintos enfoques. Desde los estudios de género y del cuerpo para abordar el problema de la identidad hasta la problemática del lenguaje. Robert Elbaz, en *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, en relación con el tema de la identidad, elabora un análisis en el que relaciona las estructuras narrativas del autor con el espacio y la identidad magrebíes. Para este teórico, en los relatos de Ben Jelloun se plantea constantemente la búsqueda de la propia voz, en un proceso paralelo al de la búsqueda de la identidad histórica de la región del Magreb. Desde esta perspectiva, el cuestionamiento sobre la identidad se vincula con la toma de la palabra, de donde surge la necesidad de instalar un mandato narrativo.

La fragmentación del relato a través de la multiplicación de narradores muestra el recurso de búsqueda del mandato narrativo. El espacio del cuerpo está íntimamente relacionado con el espacio de la colectividad. No sólo Ahmed busca contar su historia, es Marruecos quien busca renovar su identidad. La estructura del texto tiene una importante relación con los procesos de búsqueda de la identidad del personaje y de la colectividad en la que está inserto.

²⁴ Cabe señalar que la bibliografía a la que me refiero se circunscribe principalmente a los últimos quince años, aunque en relación con Juan Goytisolo menciono estudios publicados en años anteriores.

El papel de la escritura en la obra de Ben Jelloun también ha sido estudiado por Elbaz y otros teóricos como Moustapha Marrouchi. La plaza el Fna se fija como lugar de la palabra. En ella se dan cita las distintas voces que intentan completar la historia de Ahmed-Zahra. Para Marrouchi, Ben Jelloun arriesga una técnica de montaje narrativo que pone en juego la identidad de los narradores y de los personajes, particularmente en *La nuit sacrée*, más allá de la estructura externa del relato:

In the first place, Ben Jelloun shows us that a narrative statement is above all the construction (or “montage”) of a fiction. We are after all living in the hyperreal, digital, and hypervisible world of narratives (advertisements, political speeches, cartoons, talk shows, electronic mail, the Internet and cyber creations); it is dangerous to abandon ourselves to what Jean Ricardou suitably calls the “euphoria of the narrative”. The “montage” does not reproduce the real: it produces the near-real, or the unreal.²⁵

De acuerdo con el mismo teórico, Ben Jelloun profundiza en los mecanismos de una metaficción postmoderna. Tanto Moustapha Marrouchi como Elbaz se refieren a una maquinaria narrativa que arriesga la identidad del *conteur* y del personaje narrado. En cuanto al carácter posmoderno de este recurso, Marrouchi escribe, a propósito de las novelas *L'enfant de sable* y de *La nuit sacrée*, a las que califica como suplemento: “Ben Jelloun’s technical skill has never been more apparent than in the bi-novel, in which his use of narrative form demonstrates his postmodernity, as well as his participation in a centuries-old tradition”.²⁶

La narrativa se constituye como montaje. Así, los procesos de metaficción empleados por Ben Jelloun ponen en tela de juicio las categorías de realidad, relativizando los conceptos de verdad y de realidad. La búsqueda de un fundamento de realidad es constante en la obra de Ben Jelloun. La interrogación por las bases que sustentan lo real forma parte del proceso nómada de diseminación de la significación; este tema es abordado por Alfonso de Toro en su estudio sobre Borges, y que resulta importante por el intertexto de Borges que Ben Jelloun introduce en *L'enfant de sable*. El aspecto medular de análisis de De Toro, apeándose a Barthes y a Derrida, radica en la importancia de la interpretación como recurso de apertura y extensión de un texto:

Interpretar es resultado de una lectura que parte de diversos lugares y cada nueva lectura es una re-escritura con un estatus de comentario, de un suplemento, de paratexto, donde la autoría se pierde en el transcurso de las infinitas lecturas. Esta actividad de lectura

²⁵ Moustapha Marrouchi, “My Aunt is a Man: ce ‘je’-là est multiple”, *Comparative Literature*, vol. 54, enero 2002, p. 336.

²⁶ *Ibid.*, p. 335.

rizomática y desconstruccionista evita cualquier tipo de determinación interpretativa encontrándose el texto así en un eterno proceso de lectura.²⁷

Esta manera de representar el acto de lectura y el de escritura construye la idea de un presente permanente. El sujeto que narra y el sujeto narrado son entidades que están haciéndose, representándose en el momento en que la historia está en proceso de narrarse. El recurso del relato que se cuenta a sí mismo revela hasta qué punto Ben Jelloun manifiesta todos sus recursos de escritura y los inserta en la estructura de la novela. En relación con este tema, Rolland Spiller escribe:

[...] la narración de la narración, lleva a la cuestión de la intertextualidad. La novela es una novela de lectura, un “Lectüreroman”, en el cual se ponen en escena todos los ámbitos del acto literario. La representación de escritura, lectura y narración lleva rasgos teatrales porque recurre a la “halqa” que no es sino una “performance” narrativa.²⁸

En relación con Maryse Condé, su obra ha despertado un gran interés en los últimos años. Su obra, difícilmente clasificable, está abierta a distintos ejes de interpretación; anclada en el paisaje antillano, de donde extrae la estructura rizomática del texto, su propuesta consiste en ampliar las fronteras de la escritura y en construir espacios críticos relativos a la identidad, el espacio, el cuerpo y la construcción del discurso histórico. Derek O’Regan escribe un estudio que aborda, en primer término, el aspecto intertextual en la obra de Condé. De acuerdo con este crítico:

Above all, perhaps, Condé’s oeuvre is one which seeks to express an open and humanist vision of Antillean society. While the poetics of Creolity is clearly important, it is less so in her work than in that of Chamoiseau and Confiant, for example. On the other hand, the centrifugal opening up to and exchange with the world at large is crucial, since it forms the cornerstone of Condé’s world-view both as a black woman and as a writer. Driven by a vocation to communicate and commune with the world, Condé reflects and enacts this in her oeuvre through, as Madeleine Cottenet-Hage and Lydie Moudileno put it, ‘le désir [...] de dépasser les clivages idéologiques, d’ouvrir les espaces géographiques, [et] de favoriser la “pollinisation” ou les échanges interculturels et interlinguistiques’.²⁹

Algunos de los temas más importantes desarrollados por Condé son, entre otros, los relativos al espacio, el nomadismo y la extranjería de los personajes, analizados por críticos como Simasotchi Bronès y Jean-Xavier Ridon. Este último aborda con amplitud el tema de la extranjería en *Traversée de la Mangrove*, estableciendo interesantes relaciones entre el espacio y la palabra. La importancia de los estudios de género en relación con la toma de la palabra y la relación entre

²⁷ Alfonso de Toro, “¿Paradoja o rizoma? Transversalidad y ‘escriptibilidad’ en el discurso borgeano”, *El siglo de Borges*, T. 1: Retrospectiva-presente-futuro, p. 192.

²⁸ Rolland Spiller, “Borges, Ben Jelloun y Las mil y una noches: lecturas interculturales”. En Alfonso de Toro (ed), *op. cit.*, p. 417.

²⁹ Derek O’Regan, *Postcolonial echoes and evocations: The intertextual appeal of Maryse Condé*, p. 15.

el cuerpo y la voz han sido abordados por Kathleen Gyssels, quien establece vínculos fuertemente críticos entre las estructuras sintácticas del texto, la escritura autobiográfica ficcional y la identidad. La transgresión de Condé se origina en el hecho de que sus relatos no se limitan a cuestionar el pasado, su obra tiene una vigencia lúcida y crítica en nuestros días. En este sentido, Gyssels escribe:

Que la chasse aux sorcières ait été déclenché par quelques fillettes montées contre des femmes innocentes mais propriétaires des terrains, passe au second plan. Toute l'attention étant focalisée sur Tituba, le récit devient moins une reprise de l'affaire Salem qu'une démonstration que, dans ces temps obscurs, une "négresse", ne pouvait que faire du Mal, qu'elle était le Mal, comme le lui dit sans faille Betsey. En même temps, Condé désira démontrer l'héritage du puritanisme dans l'Amérique moderne; ce qui l'a mue est la constatation d'une société bornée, hypocrite, raciste.³⁰

Maryse Condé se interesa por encontrar las incidencias del pasado en el tiempo presente. Su obra se construye a través de una especie de círculos concéntricos que van de lo individual a lo colectivo, mostrando que los mecanismos de exclusión y la configuración de una doble moral que se producen en el seno de una colectividad se originan en la familia y en los individuos, lo que rebasa el tema de la hegemonía racial. Al evidenciar distintos mecanismos de exclusión y, en contraparte, la necesidad de reescribir una historia sin pretensiones unívocas, Condé se rehúsa a ser encasillada. Su postura de escritora políticamente incorrecta ha generado diversos estudios que aluden al carácter transgresor de su obra, es el caso de Noëlle Carruggi en *Maryse Condé: rebellion et transgressions* y el de Jacques Chèvrier en *Maryse Condé: une nomade inconvenante*. El interés de la escritora por marcar su distancia en relación con el movimiento de la negritud y el feminismo va de la mano con su marcado esfuerzo por revelar, en su escritura, las diferencias entre el yo y el otro, el individuo y la historia. En el texto de una entrevista a Maryse Condé, Elizabeth Núñez escribe:

Como suelo afirmar, Maryse Condé no escribe en francés ni en criollo. Escribe como Maryse Condé. Cada uno de nosotros ha de encontrar su voz, su forma de expresar las emociones, las impresiones que lleva en su fuero íntimo, y para hacerlo ha de utilizar todas las lenguas de que dispone.³¹

La concepción del texto como tejido rizomático, en relación con Édouard Glissant, por un lado, y con Deleuze y Guattari, por el otro, ha sido tratada por Ottmar Ette desde un enfoque que apunta hacia los estudios culturales en *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una*

³⁰ Kathleen Gyssels, "Sages sorcières": Révision de la mauvaise mère dans *Beloved* (Toni Morrison), *Praisesons for the window* (Paule Marshall), et *Moi, Tituba, sorcière* (Maryse Condé), pp. 119-120.

³¹ Elizabeth Núñez, Entrevista a Maryse Condé, "Maryse Condé, una gran señora de la literatura caribeña", *Voces de la francofonía*, mayo 2007, (sin número de página).

escritura transgresora. En Maryse Condé se gesta un complejo discurso sobre la identidad que, no obstante, no se ajusta a ningún molde relacionado con algún programa identitario. Por esta razón, en su obra las referencias al espacio y a la palabra se construyen de manera dialógica y rizomática:

La manera de escribir de Maryse Condé en *Traversée de la mangrove* empero, es a su vez genealógica y multifocal, es árbol y rizoma, árbol de mangle y manglar textual. Con ello esta escritora, aún subestimada en Europa, expone la realización narrativa de una poética que se ubica más allá del dualismo y la dialéctica, y también lejos de la fusión y la creolización. Su *Atravesando los manglares* no se deja podar para hacerlo caber en uno de los tres tipos de libros propuestos por Deleuze y Guattari, sino que nos presenta simultáneamente todas las posibilidades. Con esto nos permite seguir desarrollando el diseño posestructural [sic] de Gilles Deleuze y Félix Guattari de manera poetológica y traducirlo estéticamente en un paisaje de manglar complejo [...].³²

El paisaje está anclado al discurso, pero no se trata de una forma de adhesión a los proyectos de configuración de la identidad de la creolización, tampoco de la negritud. La escritora elabora un discurso crítico con características propias, hablando desde su yo y su necesidad de proponer una crítica tanto al pasado como al presente, lejos de los estereotipos y los programas establecidos.

En la década de 1970, Goytisolo era un escritor sobre el que se escribía poco. Son fundamentales los estudios de Linda Gould Levine, quien en 1973 publica *Juan Goytisolo: la destrucción creadora* y, posteriormente, elabora la edición crítica de *Don Julián*. De manera paralela, textos como el de Gonzalo Navajas, titulado *La novela de Juan Goytisolo*, se convierte en un referente importante en relación con los textos críticos sobre el autor. Además, escritores como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Jorge Semprún escribieron sobre Goytisolo. La complejidad de la obra de este escritor en ocasiones ha favorecido la opinión de que su trabajo ha tenido una mejor recepción entre los lectores de teoría literaria; no obstante, con el tiempo su obra ha llegado cada vez más a un mayor número de lectores. Si bien su obra se modifica con el paso del tiempo, su interés por elaborar procesos de desmitificación da forma a una temática constante. En relación con la evolución de la obra de Goytisolo, Linda Gould Levine escribe:

Pues si en 1970, Juan Goytisolo fue el hereje julianesco que liquidó su deuda con la madrastra que le dio su ser, ofreciéndola de nuevo a los árabes que la saquean y la recrean a su manera, en 1984, es el redivivo Arcipreste de Hita, el juglar de la Plaza Xemaá-el-Fná, el amanuense chistoso de la rue Poissonière, empeñado en contarnos historias que nada tienen que ver con España y en enfrentarnos con nuestra visión limitada y cerrada de la sexualidad, la sociedad de consumo y el etnocentrismo occidental.³³

³² Ottmar Ette, *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*, p. 382.

³³ Linda Gould Levine, introducción a *Reivindicación del conde don Julián*, p. 14.

Sobre el tema de la reivindicación de las raíces musulmanas en la cultura hispánica, derivado a su vez del gran eje temático de la traición, Luce López-Baralt escribe acerca de su obra *Huellas del islam en la literatura española: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, en 1985. En este texto, la autora hace referencia a uno de sus grandes temas: las raíces musulmanas de la cultura española. La autora identifica el mudejarismo en la novela *Makbara* de Juan Goytisolo y la lectura que el autor hace de la plaza Xemáa el Fná a la luz de la teoría del carnaval:

Gracias a su lectura “bajtiniana” de Juan Ruiz, Goytisolo entiende que ha dado al fin con el contexto artístico legítimo del Arcipreste en el ambiente amalgamado de la *halca*³⁴ (حلقة o mercado), donde impera la lengua oral de narradores heteróclitos, de curanderos y de santones. Pero la lectura *in situ* del *Libro de buen amor* (la creación literaria que más admira el novelista después del *Quijote* y la *Celestina*) prelude algo más importante aún –la génesis de *Makbara* [...].³⁵

López-Baralt establece así la importancia de las redes intertextuales que se tejen en la obra de Goytisolo. La influencia de Juan Ruiz resulta ser de vital importancia al hacer del lenguaje un espacio de liberación: “Juan Ruiz parecería haber liberado su lenguaje del rígido canon del mester de clerecía; Juan Goytisolo libera igualmente su discurso literario de la lengua unívoca de la novela española que lo precede”.³⁶ En 1995, la misma investigadora escribe un texto sobre *La cuarentena* y la concepción de la muerte en la cultura musulmana.

El tema de la lengua y su vínculo con el espacio textual concebido como montaje es estudiado por Randolph D. Pope. En *Understanding Juan Goytisolo*, el autor refiere que el lenguaje posee una naturaleza colectiva; por tanto, el texto conlleva una condición dialógica que se entreteje con la tradición árabe. Los textos de Goytisolo revelan su polifonía en la medida en que se anula el mandato narrativo, construyendo un espacio textual híbrido en el que se reúnen voces, imágenes y otros textos que rompen la linealidad de la historia y del discurso:

References abound to less well-known authors, interwoven in the text seamlessly, in a process of appropriation and recycling where footnotes or quotation marks would be an intrusion and an obstacle to the free flow of the text. Partly, this is because Goytisolo believes any text is mostly composed of quotations and references, and therefore isolating only a few voices obscures the presence of a thousand others in the lines claimed by the author as his own.³⁷

Por su parte, la eliminación del mandato narrativo como respuesta a la dictadura franquista es estudiada por Sophia McClennen en *The dialectics of exile*. Ante la imposición de una dictadura,

³⁴ Término empleado para designar el círculo donde el halaiquí o *conteur* narra sus historias en la plaza pública. Luce López-Baralt señala aquí la equivalencia entre *halca* (حلقة) y mercado.

³⁵ Luce López-Baralt, *Huellas del islam en la literatura hispánica*, p. 181.

³⁶ *Ibid.*, p. 197.

³⁷ Randolph, D. Pope. *Understanding Juan Goytisolo*, p. 49.

el escritor responde moldeando la materialidad del lenguaje hasta llevarlo hacia una vía de liberación. En este sentido, una de las formas de la desarticulación de la voz central es el uso de la segunda persona del singular. La liberación de las ataduras, tanto materiales como ideológicas, requiere que la noción de autor se diluya en el propio tejido del texto:

In response to what Goytisolo perceives as Franco's control of language, each novel of the trilogy becomes increasingly concerned with the connections between power and language. Moreover, like Dorfman, Goytisolo's novel question the notion of the "author" as the "authority" to tell the story. In *Señas de identidad*, *Reivindicación del conde don Julián*, and *Juan sin tierra* the narrator speaks to himself and to the reader directly in the second person, immediately implicating the reader as author. This undermines the role of either an omniscient or a third person narrator.³⁸

Diferentes estudiosos de la obra de Goytisolo se refieren al tema del lenguaje y sus vínculos con ejes temáticos como la sexualidad, el cuerpo y el espacio. En este sentido, Malika Embarek, desde su postura como marroquí, explica la hospitalidad que Juan Goytisolo otorga a la lengua árabe, misma que pasa por distintas etapas, desde la complicidad de la inserción de palabras castellanas de origen árabe hasta la asimilación de dicha lengua en *Juan sin tierra*. En el texto "Todos nos llamamos Juan", la autora escribe:

En Marruecos, y en el Magreb en general, existe una gran complejidad lingüística (bereber, dialectal, árabe clásico y francés y, marginalmente en el Norte, español). El árabe dialectal en particular –sólo en raras excepciones- tiene vedada la entrada a la escritura, de ahí que sea el teatro de creación cultural más importante en estos momentos. De ahí también mi profundo reconocimiento de la dignidad literaria que le otorga Goytisolo, brindándole su hospitalidad textual.³⁹

En relación con esa misma temática, Emmanuel Le Vagueresse publica en 2001 *Juan Goytisolo: Écriture et marginalité*. En esta obra, el autor analiza la obra de Goytisolo tomando como punto de partida el carácter fronterizo desde el cual el escritor establece una red entre la lengua, la escritura y la sexualidad, considerando como eje esencial el contexto de la dictadura franquista y sus repercusiones. Sobre este tema, el crítico escribe :

Tout autant que la persistance des anciennes structures répressives de la société franquiste héritées de la Guerre Civile et de la postguerra (l'après-guerre), ce sont les répercussions de la "nouvelle société" espagnole et de son cortège d'innovations mal adaptées qui constituent la cible des attaques de Goytisolo. Et c'est d'autant que la lutte politique est rendue plus ardue car le Régime ne donne plus autant de prises au combat qu'auparavant, s'étant engagé dans une voie de modernisation qui fait que l'on ne souffre plus guère de la faim (encore que...), et qu'on "ne meurt plus à Madrid" (titre du fameux article de

³⁸ Sophia McClennen, *The dialectics of exile: Nation, time, language, and space in hispanic*, p. 139.

³⁹ Malika Embarek, "Todos nos llamamos Juan", *Escritos sobre Juan Goytisolo*, p. 110.

Goytisoló parodiant le titre du documentaire de Frédéric Rossif), bref, que le pays est en état d'amnésie totale.⁴⁰

Este crítico es actualmente el encargado de la Ruta Cervantes dedicada a Juan Goytisoló, que se titula “El exilio en París fue para mí una liberación”. Cabe señalar también que Bénédicte Vauthier, en la Universidad de Berna, es responsable del proyecto de edición genética digital de los manuscritos de trabajo de *Paisajes después de la batalla*.⁴¹

Finalmente, Marta Gómez Mata y César Silió Cervera escriben *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisoló* en 1994. Esta obra retoma la teoría bajtiniana para hablar de la influencia de la oralidad en los textos de Goytisoló; no obstante, lejos de considerar que existe una oposición entre oralidad y escritura, los autores conciben a la oralidad como parte integral del proyecto novelístico de este escritor.

Con el fin de probar mis hipótesis, propongo la siguiente metodología: en el capítulo primero, que título “Trama: las formas de la hospitalidad”, por medio del análisis de pasajes específicos de las novelas de Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisoló, expongo la relación entre el lenguaje y la hospitalidad, tomando como referencia principal a Jacques Derrida, para después referirme a la manifestación oral de la palabra a partir de las ideas de Bajtín y Zumthor. Propongo así dos formas de hospitalidad. En la primera, titulada “*Hospes I*”, planteo la presencia de una escena central donde la palabra se instala como acontecimiento colectivo; posteriormente, en una segunda forma de hospitalidad, titulada “*Hospes II*”, menciono algunas de las voces individuales que se dan cita en el espacio colectivo mencionado para contar su historia personal. De esta forma, me refiero a los distintos discursos que se han instalado desde una postura hegemónica, creando políticas de enemistad que inciden en el ejercicio de la palabra. Al referirme al cruce de caminos entre oralidad y escritura y al hacer énfasis en el concepto de oralitura se evidencia la ruptura de la oposición entre ambas categorías. La palabra vocalizada se manifiesta como acontecimiento colectivo y como vehículo de interrogación por la identidad y como una forma de desarticular el mandato narrativo y la verdad unívoca.

El segundo capítulo se titula “Urdimbre I: el hostis, la identidad y la palabra”. En este apartado me refiero a las políticas de enemistad, al *hostis*, basándome en gran medida en las ideas de Iván Illich sobre la oposición entre lengua materna y lengua vernácula. Posteriormente,

⁴⁰ Émmanuel Le Vagueresse, *Juan Goytisoló: écriture et marginalité*, p. 34.

⁴¹ El proyecto está disponible en <http://www.goytisoló.unibe.ch/>

establezco un puente entre el lenguaje y la construcción de la identidad. Finalmente, hago una breve revisión de algunos recursos intertextuales presentes en los tres autores, considerando que la presencia de voces de otros autores representa otra de las formas de la hospitalidad. Cada autor incorpora a distintos autores, cuya presencia configura la identidad del texto de una manera específica. Al final de dicho apartado, incorporo el intertexto de Jean Genet, presente en la obra de los tres escritores. Por medio de este recurso, se crea un interesante diálogo transversal entre los autores.

El capítulo tercero tiene como título “Urdimbre II: cartografías del cuerpo y el espacio” . En él analizo la relación entre la hospitalidad, el cuerpo y el espacio. En relación con la corporalidad, de acuerdo con las ideas bajtinianas explicadas en el capítulo precedente, el cuerpo materializa la ejecución de la palabra vocalizada a través de un acto performativo. La palabra hospeda al cuerpo. En relación con Ben Jelloun, además de encontrar ejemplos donde la palabra se ejecuta como acontecimiento colectivo a través del cuerpo y la voz, hay casos en que los personajes tienen una idea fragmentada de su cuerpo, por lo que la palabra es una forma de reconstrucción de su memoria y su identidad. En lo referente a Condé, la relación entre el cuerpo y la palabra se construye desde la exclusión; por su parte, Goytisoló también revela en su obra un vínculo indisoluble entre el cuerpo y la escritura. Ahora bien, en cuanto al espacio, me baso principalmente en las ideas bajtinianas y en *Rizoma* de Deleuze y Guattari. En Ben Jelloun, es evidente la fusión entre la estructura del texto narrativo y la estructura de las calles de Marrakech, así como la extensión ilimitada del desierto. La obra del autor adquiere así la forma de un complejo laberinto donde se teje la urdimbre de las voces, la escritura y el texto. En el caso de Condé, el espacio adquiere las características rizomáticas del espacio antillano. Goytisoló también da forma a un espacio laberíntico en el que se entremezclan los espacios de distintas ciudades, voces e identidades que revelan el proceso de búsqueda de la identidad de los personajes.

Considero que la contribución principal de esta tesis consiste en establecer un puente de comparación entre tres autores que no han sido relacionados con anterioridad. El hecho de que pertenezcan a espacios geográficos distintos implica que no resulte sencillo unirlos. El hilo conductor del lenguaje, a través de la noción de hospitalidad, revela cierta originalidad en la medida en que la palabra vocalizada y la escritura son elementos medulares para los tres autores. En su proyecto de escritura, la palabra vocalizada encuentra una forma de hospitalidad; de esta manera, la oralitura se convierte en la otredad de la escritura al dar cabida a otras voces y otros discursos que desarticulan la concepción monolítica de la palabra. Así, esta concepción de hospitalidad revela

su aspecto ético al dar reconocimiento al otro: otras voces, otros cuerpos y otros espacios convergen en el discurso de Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo. La elaboración de esta tesis permitirá crear un puente de unión entre tres autores muy distintos a partir del desmontaje del concepto de hospitalidad. Dado que las formas de aproximación a dichos autores no se han agotado, considero que la problematización basada en la manera en que conciben el lenguaje, como espacio de libertad y como desestabilización de la verdad, es un acercamiento que enriquece la interpretación acerca de los tres escritores. Es importante destacar que existe una relación intertextual entre Tahar Ben Jelloun y Juan Goytisolo. Este último introduce un intertexto de *Le planète des singes*, poema de Ben Jelloun, en su novela *Juan sin tierra*. Por su parte, las referencias a Jean Genet hechas por Goytisolo encuentran un eco en *L'écrivain public* de Ben Jelloun y en una referencia a la obra *Les nègres*, que introduce Maryse Condé en *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Si bien esta tesis no analiza con detalle los recursos intratextuales de los autores estudiados, considero útil considerar esos elementos que establecen un puente entre sus obras.

El corpus que elegí para realizar esta tesis es, para Tahar Ben Jelloun: *L'enfant de sable*, *La nuit sacrée* y *L'écrivain public*. Dicha elección obedece a que en que en las dos primeras obras hay un narrador que cuenta una historia en un plano metadieгético en la plaza Xemáa El Fna, mientras que, en el caso de *L'écrivain public*, el narrador elabora distintas reflexiones sobre la concepción de la palabra y la escritura. Para Maryse Condé: *Traversée de la mangrove*, *La vie scélérate* y *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*. En este caso, en las tres novelas se evidencia una reconstrucción de la identidad por parte de los personajes y una reescritura de su historia. Para Juan Goytisolo: *Señas de identidad*, *Don Julián*, *Juan sin tierra*, *Makbara* y *Las semanas en el jardín*. La elección del llamado *Tríptico del mal* es un referente fundamental en la obra de este escritor, ya que en él se inicia el proyecto de reconfiguración de la identidad del autor.

Finalmente, indico las abreviaturas de las novelas analizadas en esta tesis:

○ **Tahar Ben Jelloun:**

EP: L'écrivain public (1983)

ES: L'enfant de sable (1985)

NS: La nuit sacrée (1987)

○ **Maryse Condé:**

TS: Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem (1986)

VS: La vie scélérate (1987)

TM: Traversée de la mangrove (1989)

○ **Juan Goytisolo:**

SI: Señas de identidad (1966)

DJ: Don Julián (1970)

JST: Juan sin tierra (1975)

MKB: Makbara (1979)

SJ: Las semanas del jardín (1998)

PDB: Paisajes después de la batalla (1982)

RT: En los reinos de Taifa (1986)

I. Trama: Las formas de la hospitalidad

Hay un primer acto de hospitalidad textual que consiste en albergar la representación de la palabra oral; es decir, la oralitura. El texto, como maquinaria narrativa, hospeda a la palabra vocalizada, elemento extranjero para la escritura. El texto otorga entonces una hospitalidad incondicional a las voces otras que habitan los textos de Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo, y a quienes el discurso oficial ha negado el derecho a la palabra. Se trata de voces que llevan consigo, de una manera o de otra, una condición de extranjería. El texto ejerce así un segundo acto de hospitalidad.

El presente capítulo aborda la hospitalidad lingüística a partir de las ideas desarrolladas por Jacques Derrida en *De l'hospitalité*, con el fin de analizar el papel de la palabra vocalizada y de la escritura en la obra de Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo. Para ello, utilizaré fragmentos específicos de la obra de los tres autores donde la palabra se representa a través de la oralitura. En relación con la manifestación concreta de la palabra, tomo como referencia a Bajtín y a Zumthor para referirme a la polifonía en el contexto de la plaza pública. Los tres autores crean una intersección entre oralidad y escritura, de tal manera que, al insertar la oralidad dentro de la escritura, las dos categorías conviven en los textos en una relación no excluyente. La inserción de la palabra vocalizada permite revelar la inestabilidad de la escritura monolítica y, en consecuencia, la oralitura se revela como la otredad de la escritura. Hay un reconocimiento de otra palabra, lo cual desarticula la existencia de una palabra unívoca. En este sentido, es sumamente importante destacar que el concepto de hospitalidad lingüística, de acuerdo con Derrida, está anclado en un proyecto ético. Según Anne Dufourmantelle en *De l'hospitalité*: “Derrida commence en faisant droit à cette expérience du ‘toujours’ comme fidélité à l’autre et à soi-même dans la langue. ‘Quelles que soient les formes de l’exil, dit-il, la langue est ce que l’on garde à soi’ ”.¹

El capítulo está dividido en dos bloques; en ambos, me dedico a la noción hospitalaria de la palabra; es decir, la palabra como *hospes*. En este caso, me ocupo de la oralitura y su

¹ Ane Dufourmantelle, Anne Dufourmantelle y Jacques Derrida, *De l'hospitalité, Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, p. 78. Esta obra está escrita por Anne Dufourmantelle y Jacques Derrida. Dufourmantelle escribe en la página izquierda y Derrida en la derecha.

relación con la construcción de la palabra colectiva, posteriormente, del alojamiento de las voces individuales.

De acuerdo con lo mencionado anteriormente, me referiré en principio al recurso de la oralitura como una primera forma de hospitalidad lingüística. En términos generales, los textos de los autores analizados aquí albergan a las voces orales que se instalan en el entramado de la escritura de los textos, formando un complejo tejido. El recurso de la oralidad en Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo nos invita a hacer una revisión de su postura ante el lenguaje. La incorporación de la palabra vocalizada como uno de los ejes de la narrativa de estos escritores establece una serie de mecanismos que nos conducen a considerar el texto como territorio nómada, en el sentido en el que Deleuze y Guattari trabajan con este concepto. Para estos filósofos, la trayectoria del nómada se caracteriza por construirse sobre un camino liso, “marcado por trazos que se borran y se desplazan con el trayecto”.²

El texto es un cruce de caminos discursivos en los que la verdad ha dejado de ser una presencia omnisciente, lo que se logra a través de la incorporación de recursos como la representación de la palabra vocalizada propia de la tradición oral, que nos conduce a su vez al concepto de oralitura y a la consideración de los procesos de dialogismo y carnavalización. Sobre el término oralitura, que se origina en una fusión entre oralidad y literatura, Turcotte afirma que Mirville, creador del concepto, intentó eliminar el concepto de “literatura oral” en un momento en que se valoraba de manera peyorativa. Su intención era, por el contrario, hacer la asociación entre la palabra y la voz, más allá de la conocida relación entre la letra y la escritura. Citado por Turcotte, Mirville define la oralitura de la siguiente forma: “L’oraliture est l’ensemble des créations non écrites et orales d’une époque ou d’une

² Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 385.

Belén Gache explica de esta forma los dos modelos de espacio de *Mil mesetas*:

“En su libro *Mille plateaux*, Deleuze y Guattari plantean la existencia de dos modelos básicos de espacio: el espacio estriado y el espacio liso. El espacio estriado es cartesiano, mensurable y cartografiable. Además, posee secuencias, casualidades e identidades específicas. El espacio liso, por el contrario, se constituye como un modelo nómada y desterritorializado. Serán ejemplos del mismo el mar, el aire, el desierto. Mientras que el espacio estriado, está cubierto por cualidades visuales mensurables, estableciéndose como territorio del control y la mirada, el espacio liso, por el contrario, está ocupado por intensidades como vientos, ruidos, fuerzas, cualidades táctiles y sonoras (el chasquido de los hielos en los mares helados, el canto de las arenas del desierto, etc)”. Cf. Belén Gache, *Escrituras nomades*, pp. 85-86.

communauté, dans le domaine de la philosophie, de l'imagination, de la technique, accusant une certaine valeur quant à la forme ou au fond".³

Ahora bien, establezco un puente entre esta noción de oralitura y la teoría de Mijail Bajtin, ya que para este teórico la palabra representada a través de la manifestación concreta de la voz, el gesto y el cuerpo, instala al lenguaje como elemento performativo; es decir, como puesta en escena en el marco de una estructura social en la que la norma moral ha sido invertida y donde las múltiples voces que conviven en los espacios abiertos de la plaza pública relativizan el monopolio de la escritura, de la voz única y del mandato narrativo.

En los espacios festivos propios del contexto de la Edad Media y el Renacimiento se produce una inversión clara de los valores imperantes que se realiza gracias a un proceso de representación paródica de la sociedad de la época. Así, el pueblo ocupa los sitios de poder a los que no tiene acceso. La puesta en escena implica una realización performativa en la que el cuerpo y las múltiples voces de la sociedad se reúnen en el espacio abierto de la plaza pública para manifestarse como expresiones en libertad. Las voces surgen en el seno del ritmo natural del cuerpo, de manera que la palabra es inseparable de este último. La libertad discursiva se origina en los márgenes de la escritura, en la realización de la lengua como representación vocal y gestual.

La noción de performatividad adquiere así el sentido que le adjudica Zumthor: "la performance est jeu, dans le sens le plus grave, sinon le plus sacré, de ce terme. [...] Miroir; dédoublement de l'acte et des acteurs: au-delà d'une distance engendrée par leur intention même [...] les participants se regardent agir et jouissent de ce spectacle dénoué de sanctions naturelles."⁴ La comunicación con el público es determinante para garantizar la validez de la palabra enunciada. El carácter irrepetible y la respuesta inmediata del auditorio son elementos sustanciales para la representación de la palabra, ya que constituyen un ritual. Virginie Turcotte escribe en relación con las manifestaciones del cuento en las sociedades donde impera la tradición oral:

Le moment du conte ne se répète jamais. Le caractère oral lui confère une dimension variable, contrairement à un texte écrit. Même s'il récite plusieurs fois le même conte, le *conteur* ne livre pas la même performance, il ne fait pas les mêmes gestes, n'a pas

³ Virginie Turcotte, *Quand la lecture visite l'oraliture ou l'influence de la tradition orale dans l'acte de lecture des romans antillais*, p. 56.

⁴ Paul Zumthor, *La Lettre et la voix: De la littérature médiévale*, p. 269

les mêmes intonations aux mêmes moments, ne choisit pas les mêmes mots, ne fait pas les mêmes grimaces, etc. Les circonstances d'émission du conte et les modalités de sa récitation ne peuvent être exactement les mêmes d'une fois à l'autre, et c'est ce qui fait la particularité de ce genre quand on le compare à la littérature écrite.⁵

La palabra protagoniza la puesta en escena. La historia es contada con el cuerpo y la voz ante un auditorio; contar una historia no se limita a la enunciación. La relación entre palabra y ritual está inscrita en la configuración de las tradiciones orales del África negra y del Magreb, donde el valor de la palabra está anclado en la tradición de las comunidades, de manera que la cohesión de la comunidad y la transmisión de su historia y valores son inseparables de la vía de la palabra. Como apunta Jacques Chevrier:

[...] dans ces sociétés, la parole demeure –pour combien de temps encore?- le support culturel prioritaire et majoritaire par excellence, dans la mesure où elle en exprime le patrimoine culturel et où elle tisse entre les générations passées et présentes ce lien de continuité et de solidarité sans lequel il n'existe n'histoire ni civilisation.⁶

En tal caso, la oralitura deviene un elemento fundamental en la vida de la comunidad. Acontecimiento colectivo, la palabra se fija en la memoria en la medida en que existe un público que escucha y ve al maestro de la palabra enunciar un relato. La existencia de una narración oral es impensable si no es enunciada y representada ante un círculo de escuchas que tienen consciencia de estar ante un acto performativo que, a fin de cuentas, se relaciona con la cohesión de su comunidad:

C'est ici qui intervient l'art personnel du *conteur*, dont l'essentiel repose finalement sur des éléments paralinguistiques longtemps négligés des chercheurs. Quiconque a participé à une veillée traditionnelle se souvient pourtant de l'atmosphère de connivence et de complicité qui unit le narrateur à son auditoire, et qui est due pour une très large part aux qualités théâtrales du *conteur*. Tour à tour mime, bouffon et danseur, celui-ci capte en effet l'attention du public par tout un ensemble de procédés dramatiques qui définissent le style oral: position du corps, intonations, débit et volume de la voix, gestuelle...⁷

Considero importante referirme a Bajtín y a Zumthor en relación con el concepto de oralitura porque ambos ponen de manifiesto el vínculo entre la palabra vocalizada y su realización como puesta en escena o acto performativo, revelando el carácter único e

⁵ Virginie Turcotte, *op. cit.*, p. 33.

⁶ Jacques Chevrier, *L'arbre à palabres: essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, p. 17

⁷ *Idem.*

irrepetible de la enunciación oral. El hecho de fijar por escrito la palabra vocalizada indica una paradoja, ya que lo irrepetible se instala en la escritura para ser recordado y revisado; no obstante, la contradicción se resuelve cuando la escritura representa la fragmentación del relato, relatado por distintos narradores que se turnan la palabra.

La inclusión de la oralitura forma parte de un proceso que desarticula la realidad al insertar otros discursos en la materia novelesca de los autores, multiplicando el sentido del texto. Por medio de este recurso, el texto habla de sí mismo y pone en duda su estatuto de ficción. La oralidad es una construcción ficcional representada en el interior de la diégesis. Desde este punto de vista, de acuerdo con Gómez-Mata y Silió Cervera, no podemos hablar en sentido estricto de una oposición radical entre oralidad y escritura:

La intención de apropiarse del lenguaje oral y plasmarlo a través de la literatura, corresponde a una compleja propuesta de introducción de discursos ajenos, de delicado engarce de otras visiones y modos de representación de la realidad, que en última instancia conducirán a mostrar la parte más amarga de nuestro entorno.⁸

Más allá de fijar la oposición entre oralidad y escritura como eje, Ben Jelloun, Condé y Goytisolo elaboran un diálogo entre los dos sistemas que desarticula y amplía las fronteras del texto. El tejido textual concede su hospitalidad a la palabra vocalizada. A través de esta apertura de fronteras, se construye un proceso de autorreferencialidad en la que el relato incluye en su historia sus mecanismos de producción. La obra se transforma así en una máquina narrativa, como se refiere Robert Elbaz a las novelas de Tahar Ben Jelloun.

Retomo la noción del texto como maquinaria narrativa porque relaciona el texto escrito con la inserción de elementos orales que, a fin de cuentas, hacen de él una construcción rizomática que incorpora voces otras que dan cuenta de un cuerpo discursivo colectivo. En este sentido, Deleuze y Guattari afirman que el lenguaje no se define por servir de puente entre lo visto y lo dicho sino por referir algo que se ha escuchado. Así, aquello que define al lenguaje es la escucha y el discurso indirecto, lo que hacen de él un mapa y no un calco. El lenguaje es un acontecimiento inscrito en la sociedad y no en el individuo. La función del lenguaje no se fundamenta entonces en la repetición sino en la recreación. La narración oral crea una cartografía al constituirse como espacio híbrido que aloja a distintas

⁸ Marta Gomez Mata y Silió Cervera, *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo*, pp. 18-19.

voces inscritas en el cuerpo de la colectividad y que, debido a su naturaleza errante, construyen itinerarios azarosos, no monolíticos:

No es la distinción de los sujetos la que explica el discurso indirecto, es el agenciamiento, tal como aparece libremente en ese discurso, el que explica todas las voces presentes en una voz, los gritos de muchachas en un monólogo de Charlus, las lenguas en una lengua, las consignas en una palabra. [...] La noción de agenciamiento colectivo de enunciación deviene así fundamental, puesto que debe dar cuenta del carácter social.⁹

La inscripción de lenguaje en la estructura social es asegurada por la vía de la performatividad y del uso del discurso indirecto. El discurso no se limita a una sola voz, de manera que el monolingüismo se deshace por la vía de la heteroglosia. Diversas voces e ideologías se reúnen en el espacio textual de los autores que analizo en esta tesis. El texto se convierte en un sitio hospitalario. Su obra manifiesta un universo textual complejo y polisémico, en la que la referencia a la palabra vocalizada revela la necesidad de poner en duda y desestabilizar los criterios tradicionales de interpretación del mundo y de la ficción.

I.1 Hospes I

¿Cómo se manifiesta, en la práctica, la primera forma de hospitalidad en nuestros autores? En Tahar Ben Jelloun, el tejido del texto incorpora a la palabra vocalizada en el gran escenario de la plaza Xemáa el Fná, haciendo el despliegue de una poética de la oralidad. Menciono este aspecto en el siguiente apartado; no obstante, es importante señalar que al final de la novela, uno de los narradores que se reúnen en la plaza Xemáa el Fna resume la manera en que gesta una historia:

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'âme. J'ai fréquenté beaucoup les poètes et les conteurs. (*ES*, p. 172)

⁹ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 85.

Este narrador, manifestación intertextual de Jorge Luis Borges, explica la relación entre palabra y vida. Las formas de inserción de la palabra vocalizada en el tejido de los textos de Ben Jelloun revelan la condición errante de la palabra, su instalación hospitalaria en el entramado de un texto y el vínculo entre el hecho de contar un relato y el destino de los personajes.

Al referirme a Maryse Condé, es inevitable recurrir a *Traversée de la mangrove* como un ejemplo emblemático de la forma en que la escritora fija el escenario de la palabra oral. El velorio del extranjero Francis Sancher es el lugar de la palabra equivalente al del *conteur créole*. El narrador que enmarca la novela describe así el lugar del funeral:

Tandis que les hommes restaient assis sur les bancs, s'abritant de l'eau qui tombait à verse du toit cassé du ciel sous la bâche de Monsieur Démocrite, rigolant et racontant leurs blagues, les femmes s'affairaient, faisant cuire de la soupe grasse avec la viande de bœuf que les Ramsaran des Grands Fonds, riches éleveurs, avaient apporté à leurs parents dans le deuil, servant des tournées de rhum agricole, se disposant en cercle pieux autour du lit funéraire pour réciter des prières. (*TM*, 24)

Los aldeanos de Rivière au Sel forman un círculo alrededor del cuerpo inerte de Sancher y, de esta forma, se establece una relación entre el despliegue de la palabra de cada uno de los aldeanos y el hilo de su vida, siempre teniendo como centro el vínculo con Sancher. De acuerdo con Derek O'Regan:

The backdrop of the *veillée funèbre* provides an almost perfect replica of the thater space in which the storyteller can give expression to this art. That the *conteur* is engaged in a live performance supposes the presence of spectators, the notion of exchange, on which the oral tradition is predicated, requiring the physical presence of those engaged in such exchange.¹⁰

En el caso de Juan Goytisolo, su obra da cuenta de un largo proceso que conduce a la demolición de un discurso histórico que anula las identidades. La palabra es un elemento fundamental para restablecer los rasgos de una identidad que tiene que traicionar su propio pasado para afirmarse. Al hacer el recorrido en busca de dicha afirmación, el autor encuentra en las raíces árabes que subyacen en la cultura hispánica una forma de hospitalidad. Por esta razón, la escritura de Goytisolo se vuelve cada vez más transgresora, hasta llegar a la diseminación de la lengua española para dar sitio al árabe, como ocurre en el final de *Juan*

¹⁰ Derek O'Regan, *Postcolonial echoes and evocations: The intertextual appeal of Maryse Condé*, p. 166.

sin tierra. Ya en la novela *Makbara*, el autor dedica la obra a aquellos que la han inspirado pero no la leerán, refiriéndose a los árabes habitantes de Marrakech. En este sentido, Emmanuel Le Vagueresse escribe: “le souk, la place ou le marché, comme l’écrit Claudia Schaefer-Rodríguez, apparaissent comme un espace ouvert très libre, dont les participants sont libres eux aussi de s’offrir à l’attouchement anonyme des corps qui y sont réunis”.¹¹ Este espacio es el lugar donde la palabra se despliega, desde los márgenes de la escritura hasta llegar a la palabra manifestada oralmente en la plaza Xemáa el Fna. En *Makbara*, el *halaiquí* dice al concluir su historia:

Creo que, efectivamente, disfrutan los dos de un grato y bien merecido descanso que contrapesa la azarosa vida que llevaron y pondrá momentánea dulzura en el ánimo de los oyentes, premiando así la fidelidad y paciencia con que han permanecido en la *halca*, este minúsculo océano de iniquidad y pobreza, dándoles y dándome las fuerzas necesarias para concluir la jornada, plegar bártulos, recoger enseres, buscar refugio, conciliar el sueño [...]. (*MKB*, 283)

Los tres autores que analizo en esta tesis comparten una misma forma de instalar la palabra vocalizada en un escenario donde esta última se realiza como acto performativo en el que se involucra tanto la palabra misma como el cuerpo y la identidad. La palabra es, para los tres, un centro de fundación y representa una forma de hospitalidad. La inclusión de la palabra oral en la escritura de estos autores representa un vehículo hacia la construcción de colectividades. Las voces marginales que se incluyen en el texto dan cuenta de una identidad social. Se construye así una segunda forma de hospitalidad.

Al inicio de este capítulo mencioné que un segundo acto de hospitalidad consiste en albergar a las otras voces que habitan en los textos. ¿Cómo se realiza un acto de hospitalidad de esta naturaleza? Para responder a esta pregunta recurro al tema de la verdad fragmentada y a la presencia de diversos narradores, recurrente en los tres autores de esta tesis, para mostrar la forma en que se valen de recursos similares: la presencia de narradores delegados, la anulación del mandato narrativo y la duda sobre la verdad de las historias contadas. En el caso de Ben Jelloun, la plaza Xemáa el Fna es el escenario donde el relato se fragmenta en diversas versiones a través de narradores delegados que toman la palabra para contar su versión de la historia de Ahmed. En la obra de Goytisolo, *Las semanas en el jardín* es un

¹¹ Emmanuel Le Vagueresse, *Juan Goytisolo: écriture et marginalité*, p. 96.

ejemplo de relato enmarcado que hospeda a distintas voces que tratan de reconstruir la identidad de Eusebio, un poeta arrestado y posiblemente muerto durante la guerra civil; de manera similar, en *Makbara* hay una historia contada en la *halca* de la plaza Xemáa el Fna. En relación con Maryse Condé, sin duda encontramos un procedimiento similar al de los dos primeros autores en *Traversée de la mangrove*, novela en la que diferentes personajes narran su propia vida, en una especie de confesión autobiográfica en la velada fúnebre del extranjero Francis Sancher.

Es importante tomar en cuenta que en las novelas de Ben Jelloun, Condé y Goytisolo, se instala la presencia de un escriba o escritor que consigna una historia y de un narrador personaje que necesita contar su vida o la de otros. La verbalización del relato por parte de un narrador que cuenta su vida ante un círculo de personas es un recurso que unifica a estos tres autores. La necesidad de relatar tiene relación con la búsqueda de una afirmación y también con la necesidad de fijar una historia como verdad, aunque en determinado momento esta última se relativiza. La inserción de la palabra vocalizada pone en duda el estatuto de veracidad de la escritura al multiplicar las versiones de una misma historia. No hay un eje o mandato narrativo que permita decidir cuál es la verdad. Se instala así un escenario donde la palabra vocalizada, hospedada en la escritura, se ejerce como discurso crítico al desencadenar preguntas sobre la verdad del mundo representado, que pierde su estabilidad al fragmentarse en distintas versiones.

En este capítulo, considero que Tahar Ben Jelloun nos da la pauta para comprender la metanarración como un sistema tautológico que, al no salir de sí mismo, se ramifica en distintas versiones y anula las certezas sobre el mundo narrado. Maryse Condé hace de la palabra vocalizada uno de los mecanismos que le permiten cuestionar la identidad, ya que en su obra lleva a cabo una fuerte crítica al discurso histórico que distorsiona la realidad antillana. Finalmente, abordaremos la problemática de la oralidad en Juan Goytisolo, quien desconstruye el discurso oficial de la historia y la literatura hispánicas insertando en el centro de sus relatos las voces marginales. El paria y el traidor son los protagonistas de sus relatos. El gran discurso de la historia se fragmenta en historias mínimas que parodian la grandeza de la nación española y su discurso.

La palabra sigue ocupando un lugar fundacional. Mi decisión de relacionar a estos autores con las ideas de Derrida acerca de la hospitalidad se origina en el interés de dichos

escritores por hacer del lenguaje uno de los temas de su obra. El hecho de instalar un lugar de la palabra nos conduce a lo mencionado por Derrida en *De l'hospitalité* en el sentido de que el sujeto carga con su lengua a cuestas; por lo tanto, la lengua es hospitalaria. El filósofo escribe que se trata de una segunda piel, errante como el nómada que la lleva consigo:

Que nomme en effet la langue, la langue dite maternelle, celle qu'on emporte avec soi, celle qui nous emporte aussi de la naissance à la mort? Ne figure-t-elle pas le chez-soi qui ne nous quitte jamais? Le propre ou la propriété, le *phantasme* au moins de propriété qui, au plus près de notre corps, et nous y revenons toujours, donnerait lieu au lieu le plus inaliénable. A une sorte d'habitat mobile, un vêtement ou une tente? Ladite langue maternelle, ne serait-ce pas une sorte de seconde peau qu'on porte sur soi, un chez-soi mobile? Mais aussi un chez-soi inamovible puisqu'il se déplace avec nous?¹²

La palabra se convierte en lugar habitable, hospitalario. Para el exiliado, es la metáfora de la casa. La lengua remite a un eje del mundo, al igual que el sitio que resguarda a los muertos; se asocia así a una geografía y al espacio vivencial del cuerpo. La nostalgia del exiliado por la lengua se relaciona con el sentido de habitación que esta última posee: representa un hogar y una patria; para Derrida, en esto radica también el sentido ético de la lengua: es un lugar de definición, tanto de sí como de otros:

Les “personnes déplacées”, les exilés, les déportés, les expulsés, les déracinés, les nomades ont en commun deux soupirs, deux nostalgies : leurs morts et leur langue. *D'une part*, ils voudraient revenir, au moins en pèlerinage, vers les lieux où leurs morts inhumés ont leur dernière demeure (la dernière demeure des siens située ici l'*ethos*, l'habitation de référence pour définir le chez-soi, la ville ou le pays où les parents, le père, la mère, les grands-parents reposent d'un repos qui est le lieu d'immobilité depuis lequel mesurer tous les voyages et tous les éloignements). *D'autre part*, les exilés, les déportés, les expulsés, les déracinés, les apatrides, les nomades anomiques, les étrangers absolus continuent souvent de reconnaître la langue, la langue dite maternelle, pour leur ultime patrie, voir leur dernière demeure.¹³

En la novela *L'enfant de sable*¹⁴ de Tahar Ben Jelloun, el espacio de la página en blanco, metáfora de la plaza Xemaá el Fna representa esta hospitalidad descrita por Derrida.

¹² Derrida, Anne Dufourmantelle y Jacques Derrida, *De l'hospitalité, Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre* p. 83.

¹³ *Ibid*, pp. 81, 83.

¹⁴ La novela se inicia con el relato de Si Abdel Malek, quien cuenta cómo los padres de Ahmed se empeñaban en engendrar un hijo varón después de haber tenido siete hijas. Ambos buscan modificar el rumbo del destino a través de hechizos y plegarias sin lograrlo. El octavo vástago es una mujer. Bey Ahmed, el padre, dice que de todas maneras su hijo será un varón, así que decide ocultar su identidad otorgándole un nombre masculino, vistiéndolo como varón y fingiendo una circuncisión. El personaje sabe que su identidad ha sido falsificada. El

Ahora bien, es necesario preguntarse a quién alberga dicha plaza. En primer término, a la *halca* y sus maestros de la palabra, representados por Si Abdel Malek. Identifico entonces dos momentos en la historia contada: el primero refiere la actividad del *halaiquí* como fabulador, dando cuenta de los procesos que conlleva la gestación de una historia. El segundo momento tiene lugar después de la ausencia del narrador; cuando Si Abdel Malek regresa a la plaza, lleva a cabo un reconocimiento de su propia identidad y un ajuste de cuentas con su destino. Después de la peregrinación hacia los lugares santos en busca de una expiación por haber falseado la realidad a través de la ficción de sus relatos, al final regresa al lugar de la palabra, el lugar del *hospes*:

Maudit. J'étais maudit et sans le moindre espoir. J'ai fait un pèlerinage à l'extrême sud du pays. Je suis arrivé après des mois de marche à pied et d'errance dans des villages étranges, qui, dans ma folie, devaient être des apparences, des corps vides, mis sur mon chemin par la mort qui se moquait de moi et me torturait". (ES, 205)

La *halca* que se reúne en la plaza alberga a las voces que vehiculan las historias que hacen a los escuchas construir una experiencia colectiva. Desde una hospitalidad incondicional, se tejen las historias que revelan la imposibilidad de alcanzar la verdad; no obstante, la aventura radica en asumir el riesgo de contar una historia, en el intento de ir más allá del silencio y el vacío:

“Entre moi et vous une longue absence, un désert où j'ai erré, une mosquée où j'ai vécu, une terrasse où j'ai lu et écrit, une tombe où j'ai dormi. J'ai mis du temps pour arriver jusqu'à cette ville dont je n'ai reconnu ni les lieux ni les hommes. J'étais parti, chassé de la grande place. J'ai marché longtemps dans les plaines et les siècles. Tout est là... Dieu est témoin...”. (ES, 200-201)

En la arena del desierto se trazan los rasgos de la voz y la escritura. En ese universo, la ausencia de una voz omnisciente invalida la posibilidad de un relato absoluto. Estamos ante la narración de una historia en la que cada narrador presenta su versión como verdadera,

halaiquí o narrador de la plaza cuenta su historia a partir de un supuesto diario en el que Ahmed escribe su historia. Pero un día el narrador desaparece, múltiples versiones sobre su desaparición y sobre el destino de Ahmed comienzan a circular. El círculo de la plaza toma la palabra para continuar con el curso de la historia. A través de ellos se sabe que Ahmed se casa con su prima Fátima, que se convierte en el amo de la casa y que intercambia cartas con un desconocido. Al final, el narrador reaparece y relata que huyó porque los personajes que inventó lo perseguían. Encontró la paz en los lugares santos del sur y refiere que la historia fue inventada a petición de una mujer de Alejandría, que era sobrina de Ahmed y que le entregó un cuaderno cuya escritura fue borrada por la luz de la luna. Si Abdel Malek entrega entonces el cuaderno a la *halca* para que sus miembros prosigan con la historia y él se va a leer el Corán sobre la tumba de los muertos.

por lo que ni el auditorio ni el lector pueden decidir cuál de ellas tiene mayor validez. La verdad es inestable y resulta imposible acceder al final de la historia de Ahmed, el hijo de Bey Ahmed, quien quiso oponerse a su destino dándole a su octava hija la identidad de un varón. Desde el comienzo, el primer narrador revela la incertidumbre del mundo narrado al afirmar a su *halca*: “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?” (ES, 21). Esta incertidumbre será asumida como un riesgo, tanto por los escuchas del *halaiquí* como por los lectores de la novela. Al final de la misma, este mismo narrador volverá a mencionar el peligro que conlleva adentrarse en los vericuetos de una historia. La razón misma podría estar en juego.

En esta novela, la representación de la palabra vocalizada tiene lugar, en mayor medida, en la Plaza Xemaá el Fná de Marrakech. El recurso de la oralidad se relaciona con la búsqueda de la identidad de Ahmed, el protagonista del relato. Las referencias a la palabra oral tienen relación, también, con la búsqueda de una identidad colectiva, con la necesidad de restablecer un relato original, anclado en los relatos árabes tradicionales y con diversas interrogantes acerca de la confrontación entre el pasado y el presente, entre la medina y la ciudad moderna. De esta forma, la palabra vocalizada se encuentra arraigada al espacio, al cuerpo y a la identidad, tanto individual como colectiva. La palabra es el lugar donde se alberga a la identidad; por esta razón, el narrador afirma al comienzo de la novela que sus historias no se realizan sin los otros, quienes con silencio y fe siguen el hilo de sus relatos:

Moi, je ne conte pas des histoires uniquement pour passer le temps. Ce sont les histoires qui viennent à moi, m’habitent et me transforment. J’ai besoin de les libérer de mon corps pour libérer des cases trop chargées et recevoir de nouvelles histoires. J’ai besoin de vous. Je vous associe à mon entreprise. Je vous embarque sur le dos et le navire. Chaque arrêt sera utilisé pour le silence et la réflexion. Pas de prières, mais une foi immense. (ES, 16)

Cuando el *halaiquí* presenta la historia ante su círculo, expone su punto de vista acerca de su actividad como narrador. Para este personaje, el acto narrativo es un compromiso en el que la identidad del enunciador está en juego. Este compromiso con la ficción lo instala en un exilio permanente. Las historias que cuenta son el lugar en que habita, una metáfora de su casa y de su tierra; en este sentido, encuentro un vínculo importante con el concepto de hospitalidad de Derrida. Las palabras son entidades autónomas que parecen adquirir vida

propia al crear un mundo posible. El *halaiquí* deja una parte de su propio ser en la historia que forja; por ello, Si Abdel Malek anuncia cuando termina de narrar el episodio de la infancia de Ahmed: “Le jour nous quitte. La nuit va nous éparpiller. Je ne sais si c’est une profonde tristesse —un abîme creusé en moi par les mots et les regards— ou une étrange ironie où se mêlent l’herbe du souvenir et le visage de l’absent, qui brûle ma peau en ce moment ” (ES, 39).

La relación entre el *halaiquí* y el mundo narrado no puede ser neutral. De manera inevitable, sus palabras implican una interpretación del mundo y, por lo tanto, rasgos de su propia biografía. Previene entonces a su círculo: “Ce livre, mes amis, ne peut circuler ni se donner. Il ne peut être lu par des esprits innocents. La lumière qui en émane éblouit et aveugle les yeux qui s’y posent par mégarde, sans être préparés” (ES, 27). Esta vez, la autorreferencialidad del texto amenaza con el silencio.

La historia amenaza con el silencio y éste, a su vez, se relaciona con la muerte. La verdad de la historia falseada exige venganza y por ello priva de la imaginación y de la palabra a Si Abdel Malek, quien, como en *Las mil y una noches*, debe continuar narrando para conservar la vida. Palabra y vida se asocian en una unidad capaz de salvar la existencia y la identidad del narrador: “Les mots du livre ont l’air anodin et, moi qui le lis, je suis remué comme si on me déposédait de moi-même. Ô hommes du crépuscule! Je sens que ma pensée se cherche et divague. Séparons-nous à l’instant et ayez la patience du pèlerin!” (ES, 40). Si el *halaiquí* pierde el rumbo de la historia, los huecos de la misma pueden conducirlo al silencio y al abismo; en este caso, el vacío se asocia con la extensión ilimitada del desierto y la errancia infinita. Es el peligro de todo laberinto.

Si Abdel Malek advierte a su círculo acerca de los riesgos que entraña una historia. Ningún narrador queda exento del peso de su creación porque desde el momento en que genera un mundo, está condenado a cargar con su existencia. La responsabilidad de la creación resulta insoportable, de ahí la amenaza de la locura y de la afasia, maldiciones que persiguen al narrador como un castigo por haber modificado el curso de la realidad y que lo obliga a abandonar la plaza para buscar la liberación en los lugares santos del sur.¹⁵ El

¹⁵ La afasia se relaciona con el episodio en que este personaje pierde la capacidad de contar historias. En consecuencia, decide ir hacia los santuarios del sur de Marruecos.

narrador, al instalarse en los límites de la ficción, padece la revelación de lo que en un momento fue una historia ficticia. Al transgredir los límites de la ficción, está obligado a continuar el relato en busca de la liberación y, posiblemente, del perdón por haber alterado el curso de la realidad. De acuerdo con esta concepción, explica la forma en que concibe una historia:

J'étais complètement possédé par cette histoire et ses gens. Vous savez, sans être superstitieux, il ne faut pas plaisanter avec ces choses-là! Les histoires qu'on raconte sont comme des lieux. Elles sont habitées par ceux à qui elles ont appartenu dans les temps lointains, pas forcément ce qu'on appelle des esprits. Une histoire, c'est comme une maison, une vieille maison, avec des niveaux, des étages, des chambres, des couloirs, des portes et des fenêtres, des greniers, des caves ou des grottes, des espaces inutiles. Les murs en sont la mémoire [...] Une histoire. Une maison. Un livre. Un désert. Une errance. Le repentir et le pardon. (ES, 206-207)

El *halaiquí* es despojado de sus historias. Al no ser capaz de forjar relatos con palabras, su presencia deviene fantasmal. Ante la realidad de su creación, él se halla vacío. Confrontado por sus personajes, se encuentra desnudo, sin voz. Si antes había vivido a través de las vidas de otros, al final ya no hay nada que comunicar. No hay historias ni apariencias. La única posibilidad es el silencio, equivalente a la desnudez. Cuando Si Abdel Malek es incapaz de relatar, asume el drama de la incomunicación; no tiene nada que ofrecer a su círculo, sus rasgos de identidad eran otorgados por su bagaje ficcional. Sin historias, se individualiza y, a la vez, se difumina. Es una presencia desnuda cuya individuación pierde sentido al no tener ya el peso de sus ficciones:

Ce n'était même pas une question de stérilité, car j'étais en possession d'un stock important d'histoires. Il suffisait de commencer à les raconter pour qu'elles se vident de leur substance. Je passais des nuits blanches. Ce fut durant une de ces nuits que la mort m'apparut sous les traits d'un personnage, la huitième naissance, Ahmed ou Zahra, et qui m'a menacé de toutes les foudres du ciel. Il me reprochait d'avoir trahi le secret, d'avoir souillé par ma présence l'Empire du Secret, là où le Secret est profond et caché. J'étais habité par Es-ser El Mekhfi, le Secret suprême. (ES, 203)

Después de esta confrontación, convertido Si Abdel Malek en un fantasma en busca de apariencia, la única salida consiste en huir, errar en busca de su propia sustancia. Transformado en peregrino, no le queda sino recobrar el peso de la palabra a través de la escritura sagrada, de ahí la referencia a la lectura del Corán al final de la novela. Paradójicamente, considero que por medio de esta palabra sagrada es posible que el *halaiquí*

recobre su corporeidad, su contacto con el mundo sensible. El hombre del turbante azul regresa a la plaza como una presencia fantasmal que constata su pertenencia al mundo de los muertos cuando entrega el cuaderno vacío de signos de escritura a su *halca*. Él ha olvidado todo, la única escritura posible para él es la del libro sagrado: “Si quelqu’un parmi vous tient à connaître la suite de cette histoire, il devra interroger la lune quand elle sera entièrement pleine. Moi, je dépose là devant vous le livre, l’encrier et les porte-plume. Je m’en vais lire le Coran sur la tombe des morts!” (ES, 208).

En los márgenes de la escritura, la palabra oral instala la incertidumbre del mundo. Sin el peso de la letra escrita, la palabra vocalizada representa un riesgo al diseminar la verdad. Las palabras del *halaiquí* lo han despojado de su propio peso, haciendo de él un fantasma de su propia creación. Entonces debe visitar los linderos de la muerte, del *makbara*,¹⁶ para buscar en los signos sagrados la suplantación de una escritura que desde el comienzo fue inexistente, la de su ficción.

Si Abdel Malek, así como los demás narradores, dice apoyarse en la palabra escrita del diario de Ahmed para relatar su historia; no obstante, la realidad de dicho soporte escritural es desmentida en varias ocasiones. El enunciador reinventa la realidad. La relatividad de la verdad que proviene de la multiplicación de los enunciadorees impide que la narración establezca una versión definitiva. La fabulación se manifiesta como un proceso fundado en la mentira. El vaticinio que Si Abdel Malek hace al comienzo de la novela resulta entonces inevitable: “La volonté du ciel, la volonté de Dieu, vont être embrasées par le mensonge” (ES, 24). Él sabe que la mentira es el mecanismo principal de la fabulación; sin ese recurso, no existiría la posibilidad de tergiversar los caminos del destino, la multiplicación de las versiones que dan cuenta de la realidad.

La bifurcación de caminos lleva al narrador a una errancia sin fin; a través de ella, busca el perdón de su creación por haberse apropiado de un mundo que, ajeno en un principio, acabó por poseerlo completamente. Cuando, al final de la novela, Si Abdel Malek dice a la *halca*: “saviez-vous que pardonner, c’est cacher?” (ES, 207), indica que el relato se construye a partir de la ecuación mentira-perdón. Si la creación de una historia es un acto mentiroso, el hecho de narrarla libera el peso de la ficción. Al final, el *halaiquí* sólo desea encontrar el

¹⁶ El *makbara* o macabro designa el cementerio islámico. Es un término cuyo uso ha defendido Goytisolo en su interés por rescatar las raíces árabes en la lengua y la cultura hispánicas, como veremos posteriormente.

perdón por haber construido un mundo que definitivamente forma parte de él: “Lorsque le livre fut vidé de ses écritures par la pleine lune, j’eus peur au début, mais ce fut là les premiers signes de ma délivrance. J’ai moi aussi tout oublié” (ES, 209).

La narración implica un pacto de fidelidad entre el narrador y los miembros de la *halca* porque ambos emprenden la misma aventura; de acuerdo con Si Abdel Malek, ambos se comprometen con una historia y construyen un mundo en común; en cierta forma, una identidad colectiva: “Cela fait quelque jours que nous sommes tissés par les fils en laine d’une même histoire. De moi à vous, de chacun d’entre vous à moi, partent des fils. Ils sont encore fragiles. Ils nous lient cependant comme dans un pacte” (ES, 29). El enunciatario también es constructor de la historia. Confrontado con el mundo narrado, comparte las mismas obsesiones de los personajes que habitan ese mundo, quizá porque advierte que la ficción y su realidad están amenazadas por la misma inestabilidad, por el mismo miedo al silencio y al olvido.

En el espacio abierto de la plaza, lugar marginal donde habitan las voces populares, se gesta un cuerpo colectivo hecho de múltiples voces que tejen distintas formas de ficción para rearticular la realidad impuesta por los discursos hegemónicos de la tradición, la historia y los procesos de modernización que se imponen ante la necesidad de resguardar la memoria ancestral que conduce hacia la idea de un lugar hospitalario capaz de dar cabida a todas las voces. De acuerdo con Françoise Gaudin:

La douleur des masses est transférée des émeutiers au narrateur, rédempteur de la misère populaire, qui accouche, au milieu de l’émeute, d’une névralgie poétique. Le même événement donne lieu dans *L’enfant de sable*, *La nuit sacrée*, ou *La nuit de l’erreur*, à des rappels identiques, assez étonnants dans un pays où les antagonistes sociaux ne sont pas invisibles.¹⁷

El *halaiquí* no es fiel a la realidad, de ahí la culpa y la necesidad de buscar el perdón. Contar una historia, alterar la realidad para decirla de otra manera requiere de un compromiso, de un cruce de identidades. El narrador es habitado por sus historias, como maestro de la palabra esa es su función. No obstante, cuando sus personajes cobran vida y le reclaman, se queda vacío. Ese riesgo no es compartido por narradores como Salem, Amar y Fatouma, tres personajes viejos y desempleados que retoman el hilo de la historia de Ahmed

¹⁷ Françoise Gaudin, *La fascination des images: Les romans de T. Ben Jelloun*, p. 86.

cuando Si Abdel Malek abandona la plaza. La historia de Ahmed nunca deja de ser contada, la *halca* es errante y se traslada a un café cercano. Los tres personajes intentan ocupar el lugar del narrador para que la relación entre contar una historia y la vida misma no se corte nunca. Entre ellos, cuentan el final de Si Abdel Malek. La historia de Ahmed parece un pretexto para liberarse del peso de su propia realidad:

Le conteur est mort de tristesse. On a trouvé son corps près d'une source d'eau tarie. Il serrait contre sa poitrine un livre, le manuscrit trouvé à Marrakech et qui était le journal intime d'Ahmed-Zahra. La police laissa son corps à la morgue le temps réglementaire, puis le mit à la disposition de la faculté de médecine de la capitale. Quant au manuscrit, il brûla avec les habits du vieux conteur. On ne saura jamais la fin de cette histoire. Et pourtant une histoire est faite pour être raconté jusqu'au bout. (ES, 136)

Salem, un negro hijo de un esclavo de Senegal, es quien propone retomar la historia. En la versión de este narrador, Ahmed se vuelve santo después de su asesinato a manos de un tirano, propietario del circo donde Ahmed-Zahra había llegado y que intenta violarla. Al terminar su versión, que Amar califica como atroz y falsa, el narrador dice a su pequeño círculo:

- Excusez-moi, je ne voulais pas vous raconter la fin. Mais, quand je l'ai apprise, j'étais tellement bouleversé que je cherchais partout quelqu'un à qui la transmettre pour ne pas être le seul dépositaire d'une telle tragédie. À présent je me sens mieux. Je suis soulagé. (ES, 144)

Amar, un profesor jubilado, dice tener en sus manos el verdadero manuscrito de Ahmed, que no habría sido quemado junto con las pertenencias del difunto *halaiquí*. En su versión, Ahmed huye de la casa familiar después de una violenta pelea con su madre; después de una larga errancia, se deja morir. Salem discute su reformulación; no tiene mayor validez que la suya. Amar pregunta por qué esa historia los ha atrapado y él mismo reconoce que es una forma de aligerar el peso de la realidad. Entonces replica a Salem:

- Mais, moi, qui suis un vieil instituteur retraité, fatigué par ce pays ou plus exactement par ceux qui le maltraitent et le défigurent, je me demande ce qui m'a passionné dans cette histoire. Je crois savoir que c'est d'abord l'aspect énigmatique, et ensuite je pense que notre société est très dure, ça n'a pas l'air, mais il y a une telle violence dans nos rapports qu'une histoire folle, comme de cet homme avec un corps de femme, est une façon de pousser cette violence très loin, à son extrême limite. (ES, 160)

Amar pregunta por qué Fatouma no dice nada; ella responde refiriéndose a la exclusión debida a su condición femenina:

- Oui, je ne dis rien, parce qu'une femme, dans ce pays, a pris l'habitude de se taire ou alors elle prend la parole avec violence. Moi, je suis à présent vieille, c'est pour cela que je suis avec vous. Il y a trente ans, ou alors si j'avais une trentaine d'années, croyez-vous que j'aurais été avec vous dans ce café ? Je suis libre parce que je suis vieille et ridée. J'ai droit à la parole parce que ça n'a pas d'importance. Les risques sont minimes. (ES, 160-161)

En su relato, Fatouma narra en primera persona, fusionándose con la identidad femenina de Ahmed-Zahra. Su historia da cuenta de un exilio, primero hacia la Meca, después en un barco, hasta que regresa a la casa familiar y decide recluirse para vivir a través de ficciones. Al final pierde su diario y se dedica entonces a reinventar sus recuerdos. Antes de comenzar su relato, después de que Fatouma trata de evitar a un hombre que dice haberla visto en la Meca, Fatouma dice: “Dans la vie on devrait pouvoir porter deux visages... Ce serait bien d'en avoir au moins un de rechange... Ou alors, ce qui serait encore mieux, ne pas avoir de visage du tout... Nous serions juste des voix... Un peu comme des aveugles...” (ES, 162).

Fatouma y Zahra parecen compartir un destino. ¿Cuál es la voz de Zahra? ¿En qué momento tenemos acceso a ella? Se trata de un discurso vehiculado por otra voz. La voz de Ahmed-Zahra se hospeda en los relatos de los distintos narradores, en un complejo proceso de fragmentación que se estructura de manera similar a la fragmentación de la voz de Francis Sancher de Maryse Condé, según lo indicaré en el siguiente apartado. La identidad de Ahmed-Zahra se construye a partir de un rompecabezas de voces que albergan la palabra del personaje. A través de Si Abdel Malek, nos enteramos del destino de Ahmed y de sus interrogantes:

J'ai au moins toute la vie pour répondre à une question: Qui suis-je? Et qui est l'autre? Une bourrasque du matin? Un paysage immobile? une feuille tremblante? Une fumée blanche au-dessus d'une montagne? Une giclée d'eau pure? Un marécage visité par les hommes désespérés? Une fenêtre sur un précipice? Un jardin de l'autre côté de la nuit? Une vieille pièce de monnaie? Une chemise recouvrant un homme mort? Un peu de sang sur des lèvres entrouvertes? Un masque mal posé? Une perruque blonde sur une chevelure grise? J'écris tous ces mots et j'entends le vent, non pas dehors mais dans ma tête; il souffle fort et claque les persiennes par lesquelles j'entre dans le rêve. (ES, 55)

No obstante, las evidencias de que la versión de este narrador tiene mayor validez se anulan conforme transcurre el relato. Distintos miembros de la *halca* afirman poseer la verdad sobre la historia, de manera que la verdad se fragmenta: Uno de ellos afirma: “Cet homme vous cache la vérité. Il a peur de tout vous dire. Cette histoire, c’est moi qui la lui ai racontée. Elle est terrible. Je ne l’ai pas inventée. Je l’ai vécue. Je suis de la famille” (ES, 67). Las versiones podrían volverse infinitas. El rumbo de la historia contada se teje en la colectividad reunida en la plaza. Si Abdel Malek afirma, por su parte, en el acontecimiento inscrito en la colectividad del círculo de la plaza:

Compagnons! La scène est en papier! L’histoire que je vous conte est en un vieux papier d’emballage. Il suffirait d’une allumette, une torche, pour tout renvoyer au néant, à la veille de notre premier rencontre. Le même feu brûlerait les portes et les jours. Seul notre personnage serait sauf! Lui seul saurait trouver dans le tas de cendres un abri, un refuge et la suite de notre histoire. (ES, 126)

La palabra hospeda a la ficción. Después de afirmar la existencia inalterable de Ahmed, se presenta el narrador ciego, quien narra su encuentro con Ahmed-Zahra en Andalucía, en el laberinto en que se cruzan los libros y los sueños:

Soudain une voix de femme grave et moqueuse me parvint de l’extérieur. Je m’y attendais un peu. Ces lieux étaient habités. Elle articulait lentement les premières lettres de l’alphabet arabe : Aleph... Bà... ta... Jim... hâ... dal... Les lettres chantées résonnèrent dans la cour. Je suis resté là jusqu’à l’aube, sans bouger, l’oreille tendue, les mains cramponnées à la colonne de marbre. C’était une voix de femme dans un corps d’homme. (ES, pp. 195-196)

El trovador ciego representa la transición hacia la última intervención de Si Abdel Malek. Es el puente entre la ficción y lo sagrado. En su último discurso el narrador revela su exilio, la errancia por caminos infinitos de ficciones. Sobre el narrador ciego, dice:

Nous serons un peu plus pauvres quand cet homme sera mort. Une infinité de choses –des histoires, des rêves et des pays- mourront avec lui. C’est pour cela que je suis là, je suis de nouveau avec vous, pour quelques heures, pour quelques jours. Les choses ont changé depuis la dernière fois. Certains sont partis, d’autres sont venus. Entre nous, la cendre et l’oubli. (ES, 200)

Si Abdel Malek revela su necesidad de regresar a la *halca* para cerrar su historia. El narrador revela el origen de su historia; sin embargo, esta supuesta verdad no hace sino remitirnos nuevamente a los caminos de la ficción. Una mujer de Alejandría fue a verlo para contarle la historia de su tío, una mujer a quien le impusieron una identidad masculina. La

verdad salió a flote el día de su muerte y la mujer quiso que se conociera su historia para hacer de ella una leyenda, más ligera y tolerable que la realidad. Entonces la mujer entregó a Si Abdel Malek el diario de su tío, Bey Ahmed. El narrador cayó en el pozo de la ficción. Al final, la escritura del libro fue borrada por la luz de la luna. El conteur anuncia su retiro, se va a habitar las tumbas de los muertos y deja la continuación de la historia en manos de la *halca*. De esta forma, tanto el trovador ciego como Si Abdel Malek afirman el peso de la ficción contra la realidad y la historia y, con esto, contra su crueldad.

En un primer momento, parece que la versión de Si Abdel Malek es la que tiene mayor veracidad; al final, los miembros de la *halca* desmienten la versión y la bifurcan. Esta ramificación de historias constituye un acontecimiento inscrito en la colectividad.

Amis! Vous avez écouté l'étranger avec la patience de votre hospitalité. Mais, depuis que cette histoire et ses personnages sont venus rôder autour de ma nuit, mon âme s'est assoupie. Comme le jour tombe sur la nuit, les fleuves se perdent dans la mer et ma vie s'impatiente devant l'oubli. Je pensais que la mort viendrait brutalement, sans prévenir, sans cérémonie. Je me suis trompé. (*ES*, 194)

Es importante mencionar también el papel del silencio, un elemento constante en los tres autores. En el caso de Maryse Condé, en *Traversée de la mangrove*,¹⁸ el espacio fúnebre del velorio de Francis Sancher deja un hueco de silencio que permite a los demás personajes tejer su propio discurso en forma de monólogo interior. La muerte de dicho personaje deja inconclusa la novela que estaba escribiendo. Su silencio definitivo es equivalente a la página que quedará en blanco. Sin su discurso, la palabra silenciosa de los aldeanos tratará de llenar ese vacío, mientras cada uno intenta recuperar su voz y su identidad. Este silencio es comparable al de Si Abdel Malek y las páginas en blanco del diario de Ahmed en *L'enfant de sable*. Los miembros de su *halca* tendrán que volver a trazar los signos de la escritura borrada por la luna. En cuanto a Goytisolo, el proceso de su obra lo lleva, en *Juan sin tierra*, a la fragmentación definitiva del lenguaje. En un acto antropofágico, las palabras terminan

¹⁸ La novela se inicia cuando Léocadie Timothée, la maestra de escuela de la aldea, encuentra el cadáver de Francis Sancher en uno de los caminos de la aldea. Sancher es un extranjero de origen desconocido que llega a establecer su residencia en la aldea llamada Rivière au Sel. Las versiones sobre su identidad y sobre su muerte no terminan de ser claras. Nadie conoce su nacionalidad, y aunque dicen que es médico y que participó en la Revolución cubana, llega a la aldea para escribir una novela titulada *Traversée de la mangrove*. La novela de Condé se desarrolla durante la noche del velorio de este personaje. La presencia del cuerpo inerte del extranjero parece un pretexto para que distintos habitantes de la aldea hablen sobre sí mismos, sobre su relación con el extranjero y con el espacio en el que habitan.

por designarse a sí mismas, vaciándose de su carga semántica a causa de la ruptura de la relación entre significado y significante. En el proyecto escritural del autor, el espacio textual se convierte en espacio crítico al llevar a cabo su autorreferencialidad. El lenguaje se materializa como una patria errante, lugar de desplazamientos y desterritorialización, que en *Makbara* resulta evidente en el momento en que el narrador designa a la plaza Xemáa El Fná como una página en blanco.

La hospitalidad de las voces otras se relaciona, como mencioné al inicio de este apartado, con la configuración de un círculo narrativo que recuerda el espacio de la palabra del *conteur créole*. La escritora también invalida la univocidad del mandato narrativo y desestabiliza la noción de verdad, como lo hacen Tahar Ben Jelloun y Juan Goytisolo, al reescribir la memoria oral por medio de distintos recursos y, en consecuencia, al poner en duda el discurso histórico hegemónico. Su propuesta consiste en plantear la libertad que encarna la manifestación de la palabra y, también, el desprendimiento del escritor en relación con la realidad plasmada en la obra, alejándose de los discursos basados en la afirmación de la identidad *créole* o en la búsqueda de las raíces africanas. La palabra de Maryse Condé se convierte en vehículo de la hospitalidad del otro en la medida en que regresa a la tradición para, posteriormente, construir un discurso crítico. La oralidad reconoce la otredad al momento de desarticular los estereotipos y la verdad histórica que se han construido desde los espacios hegemónicos que detentan el poder:

Je pense que mon désir premier était de montrer que le griot incarne une certaine liberté. On a trop souvent voulu faire du griot celui qui récite la tradition, c'est-à-dire, une sorte d'esclave de la tradition. J'ai voulu montrer un griot qui peut-être connaît la tradition, mais qui est libre de l'interpréter à son gré, de la présenter, de lui donner parfois une forme de prophétie, de se moquer peut-être de ce qui est en train de se passer, un homme libre. J'ai voulu symboliser, peut-être à tort, à travers le griot historique que j'assigne à l'écrivain aujourd'hui: un regard perpétuellement ironique et détaché sur la réalité que connaissent les pays africains dans leur ensemble.¹⁹

La obra de Condé se caracteriza por marcar rasgos de diferencia entre el yo y el otro, entre el individuo y la colectividad. En sus relatos, los personajes tienen una notoria necesidad de separarse de su entorno, de buscar una voz propia; por esta razón, hay un marcado interés por elaborar una crítica hacia los distintos estereotipos que se han

¹⁹, Jean Ouédraogo Entretien avec Maryse Condé, *Griots de l'indicible*, p. 160.

configurado a lo largo de la historia de la cultura en relación con la mujer, los negros, los esclavos, los griots, el escritor:

Ce qui ressort de cette diversité des itinéraires est aussi, à un certain niveau, un refus que l'on pourrait appeler le refus d'assigner à identité les êtres, comme on dit, 'assigner à résidence'. Chaque personnage, et chaque déplacement devient alors prétexte à une remise en question de ce que veut dire l'identité. Dire 'créole', oui, dans le sens où les identités sont faites de rencontres et de mélanges, à la manière de ce qui s'est passé lors de la constitution des îles de la Caraïbe au temps de l'esclavage et de la plantation. Mais chez Condé, l'exposé des métissages et de la 'créolisation' du monde n'a pas pour but, comme chez d'autres, de produire un discours spécifique sur l'identité 'créole' de ses Antilles natales. La multiplicité des sangs qui font ses personnages et le mélange des lignes auxquelles ils appartiennent ne font pas d'eux des êtres plus 'créoles' que d'autres.²⁰

El nomadismo define a los personajes, su dificultad para anclarse en una identidad y en un espacio geográfico. El destino errante de los personajes encuentra su equivalente, en *Traversée de la mangrove*, en la configuración rizomática del espacio del manglar y en el carácter insular de la tierra natal. Las voces de los personajes se construyen como experiencia interna y subjetiva que se teje alrededor de un centro: el difunto Francis Sancher, quien, como eje del mundo, parece en ciertos momentos dirigir parte de sus destinos. En esta novela, como ocurre con Ben Jelloun, la historia individual de los personajes está atada a la historia colectiva.

En *Traversée de la mangrove*, la ausencia de la voz del extranjero Francis Sancher origina un laberinto de versiones acerca de su identidad. La presencia del extranjero marca el punto crítico que desencadena la reflexión de los personajes acerca de sí mismos y de los demás. Francis Sancher, al llegar del "ailleurs", ese otro lado desconocido que provoca temor y curiosidad en los aldeanos de Rivière au Sel, se convierte en un transgresor desde el momento en que decide instalarse en la propiedad Alexis, un sitio inaccesible y supuestamente embrujado. Al margen de todos, con la conciencia de haber transgredido un límite espacial: "Sanchez habite le point aveugle de la communauté, il en devient le fantôme, il occupe un espace présent et absent à la fois",²¹ de acuerdo con Jean-Xavier Ridon. En

²⁰ Lydie Moudileno, "De l'autobiographie au roman fantastique", Noëlle Carruggi (ed.), Maryse Condé: *Rebellion et transgressions*, pp. 21-22.

²¹ Jean-Xavier Ridon, "Maryse Condé et le fantôme d'une communauté inopérante", *Francophonie et identités culturelles.*, p. 219.

cuanto a la ubicación geográfica, nadie puede ubicar el origen de Sancher, de manera que su identidad se convierte desde el principio en un enigma que nunca llega a resolverse: “Il échappe à quiconque essaye de le saisir. Personne ne connaît son origine exacte. Il serait né en Colombie mais il révèle que certains de ces ancêtres sont issus de la Guadeloupe. Étranger qui n’en serait pas totalement un, Sancher ne peut être situé”.²² La ausencia de la palabra de Sancher hace que la identidad del personaje resulte inaccesible, incluso para el lector.

Representante del “ailleurs”, la presencia fantasmal de Francis Sancher no puede ser identificada por ningún habitante de Rivière au Sel, situación que contrasta con la evidencia del origen de cada uno de los aldeanos. Como resultado de esta incertidumbre, los aldeanos intentan mantener una falsa impresión de unidad colectiva al verlo como enemigo de la comunidad. La otredad de Sancher se convierte en una amenaza para la estabilidad de la aldea. Para Ridon, esta sospecha se debe a la imposibilidad de asirlo con las palabras propias del discurso habitual de Rivière au Sel: “Celui qui vient du dehors, est perçu comme une menace et stigmatise tous les maux et toutes les peurs qui habitent le village. L’étranger n’a pas de place, il est reconnu comme autre mais il perturbe le système de cloisonnement dans un discours parce qu’il n’a pas d’histoire”.²³

El universo cerrado del manglar no comprende la voz del extranjero porque proviene del exterior. Sancher, en tanto construcción de la palabra de otros, se manifiesta desde su llegada como una presencia en fuga que tan sólo parece buscar un lugar donde terminar sus días: “Je ne suis pas venu ici pour planter des enfants et les regarder marcher sur cette terre. Je suis venu mettre un point final, terminer, oui, terminer une race maudite” (*TM*, p. 87). No obstante, se mantiene en la memoria de los demás personajes porque, inevitablemente, ha alterado la vida de cada uno de ellos. El enigma de Sancher no se resuelve con su muerte; por el contrario, los aldeanos no saben si se ha quitado la vida, si lo asesinaron o si, como dice el parte médico, falleció a causa de un aneurisma. Sancher, errante de su pasado y de sus fantasmas, nunca puede permanecer en un lugar fijo; al formar parte de la memoria colectiva de Rivière au Sel, es reconstruido por cada voz que cuenta su leyenda. El discurso dominante que se gesta en la aldea construye una falsa impresión de unidad que, al favorecer

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 218.

el racismo, excluye cualquier forma de extranjería. La comunidad elabora así una estructura opresiva que impide a los habitantes la identificación de su propia voz.

La contradicción entre la ausencia de la voz de Sancher y la presencia de las diferentes voces de Rivière au Sel teje la estructura de la novela. Si nos preguntamos cuáles son las voces que alberga el lugar de la palabra en *Traversée de la mangrove*, encontramos la inserción de los diferentes discursos que conforman el mosaico cultural del Caribe, de manera que cada personaje que interviene encarna a un grupo determinado: el blanco, el hindú, el chino, el negro cimarrón, el haitiano. Cada uno de estos representantes puede ser discriminador y discriminado, con excepción tal vez de los blancos, quienes sólo parecen ejercer el poder. A continuación refiero algunos ejemplos de las voces que se reúnen en el círculo fúnebre de Francis Sancher.

Loulou Lemaulnes representa al béké, al blanco que posee todos los privilegios que la sociedad confiere a su condición racial. Cultivador de flores en gran escala, uno de sus sueños es ser recibido por la reina de Inglaterra. Durante el velorio recuerda su genealogía:

Ah, oui! La mémoire de Rivière au Sel avait bien fait de son aïeul Gabriel, celui-là qui avait mis debout la Pepinière, un cœur sur la main qui dans sa grande bonté donnait du travail à tout le monde. Alors que ce diable d'homme, tout rejeté de sa famille qu'il était, à cause de son mariage avec une Nègresse, détestait les Nègres qu'il employait et le leur faisait sentir. (*TM*, 124)

Sylvestre Ramsaran instala la voz de los emigrantes de la India. Como los Ramsaran, es rico y ambicioso, aunque su familia es discriminada por los blancos. Al ver el cuerpo tendido de Sancher, sonríe triunfante:

Ce petit sourire n'échappa à personne et renforça l'opinion qu'à Rivière au Sel on se faisait: le cœur de Sylvestre Ramsaran était complètement gâté par l'argent. Il ne tenait pas de Rodrigue, son père, dont la réputation était telle que les nécessiteux faisaient la queue devant sa cuisine deux fois par jour aux heures du repas. (*TM*, 131)

A las voces de los poderosos suceden las de los menos favorecidos. El funeral de Sancher hospeda así a la voz de Moïse, el cartero, discriminado por ser descendiente de chinos. Es el primero en hablar con Francis Sancher y este último lo recibe en su casa, pero después lo destierra cuando lo descubre hurgando entre sus pertenencias. Moïse recuerda su infancia: “à l'école, la maîtresse l'oubliait, mi-Chinois mi-Nègre, perdu dans son sommeil

tant et si bien que les rares fois où elle lui adressait la parole, il restait sans voix, tentant d'écarter les yeux tandis que les autres ricanait" (*TM*, 39).

Otras de las voces sin derecho a ser escuchadas son las de Désinor, el haitiano, y la de Xantippe, un negro cimarrón. Désinor llega al velorio de Sancher con la finalidad de comer y resistir el hambre unos días; se presenta mal vestido y acompañado de Xantippe con la intención de incomodar a los aldeanos con su presencia. Llega a la aldea después de haber trabajado en plantaciones de caña, con la esperanza de poder ir a Estados Unidos, donde vive su amigo Carlos. Después de mucho tiempo, acompañado por Xantippe, se convence de que ese no es su destino: "je sais bien que ne la verrai jamais, la Statue de la Liberté. D'ailleurs, on m'a dit qu'elle n'est pas belle et ne fait bon visage qu'aux immigrants d'une autre sort que la nôtre. Nous n'avons pas la même couleur" (*TM*, 202).

Xantippe, por su parte, recuerda los tiempos paradisíacos, tanto de su propia vida como de la Guadalupe. En su discurso, explica cómo ha visto cambiar a su país, sobre todo a partir del paisaje; también, refiere cómo perdió a su familia en un incendio, para después quedarse como un personaje errante entre la naturaleza, considerado como el loco del pueblo. Cuando revela su historia, recuerda:

Pour Gracieuse, il n'y a pas eu de cercueil, pas de veillée, pas de rhum, pas de prières. Pas de cimetière pour allonger ses os dans l'ombre. Il n'y a eu que des cendres, flocons noirs sur la terre noire calcinée. J'ai pris une poignée de cendres dans ma main. J'ai marché jusqu'à la plage. Debout sous un raisinier-pays, j'ai ouvert ma main et le vent a soufflé les cendres sur la mer. C'est depuis ce jour-là que tout se brouille à l'intérieur de ma tête et que je ne sais plus compter les jours. (*TM*, 245)

Las voces de las mujeres, manifestadas en primera persona, constituyen un componente importante de este mosaico de voces. Mira Lemaulnes, la hija de Loulou, altiva y prepotente, es seducida por Francis Sancher y tiene un hijo de él. Para ella, la vida comienza con la muerte de Sancher, ya que su hijo recorrerá la tierra en busca de la verdadera identidad de su padre; para ella, esa búsqueda representa su propia liberación de un destino que tanto su familia como la configuración de la isla han trazado para ella. Para Mira, la verdad que ocultaba Sancher representa la verdad sobre el mundo. El "ailleurs", la voz de Sancher, al estar cargado de ecos de los múltiples espacios que ha recorrido, revela que los límites del mundo no terminan en la aldea; por esta razón, Mira asegura:

Même si je me résigne à ne pas savoir qui il était, Quentin, mon fils, n'en fera pas de même. Il partira comme Ti-Jean²⁴ et parcourra le monde à cheval, piétinant le sol des sabots de sa haine, s'arrêtant dans chaque case, dans chaque mesure, dans chaque habitation pour demander: Ou te konnet papa mwen? (TM, 229).²⁵

En el caso de Vilma, la hija de Sylvestre, ella se acerca a Francis Sancher porque busca en él el refugio que su familia no le dio. Su padre la saca de la escuela y tiene preparado un matrimonio para ella. En el momento del funeral, espera un hijo de Sancher. La muerte del extranjero es para ella una forma de comunicación:

Si on veut comprendre pourquoi j'ai pris refuge auprès de lui, un homme sans réputation et qui un mauvais matin avait surgi au milieu de Rivière au Sel, il faut que je remonte loin, très loin dans le temps, jusqu'au jour de ma naissance quand la sage-femme a crié :

-Une fille, Madame Ramsaran. Le Bon Dieu a pris pitié de vous.
Elle ne m'a jamais tendu la main. (TM, 186-187)

Hay un personaje que, como Sancher, se hospeda en el silencio. Se trata de Sonny, el niño con retraso mental que hace amistad con Sancher. Ambos comparten el terror de la noche y de Xantippe. Sancher es el único que habla con el niño como si obtuviera de él una respuesta, además de comprender sus dibujos y sus canciones:

Les yeux fixés sur le cercueil, Sonny exprima par une chanson la peine qui débordait de son cœur. Sa mère assise à sa droite lui pressa fermement la main et il s'efforça de retenir les sons de sa douleur. Aux alentours, les gens se demandèrent une fois de plus pourquoi Dodose n'avait pas laissé à la maison ce malheureux garçon qui troublait les enfants et effrayait les femmes enceintes. (TM, 111)

Sancher aloja a todas las voces que se reúnen en su noche fúnebre, a pesar de que sólo algunos lo estimaban. Su presencia es un eje que pone en crisis la identidad de los aldeanos, cuyas voces individuales representan un cuerpo colectivo que deja al descubierto sus mecanismos de discriminación, así como su deseo de dejar ir más allá de los límites de la

²⁴ De acuerdo con Maryse Condé, el cuento *créole* se compone de tres ciclos: el de los personajes animales se divide en Compé Lapin y en Compé Zamba, mientras que el ciclo de Ti-Jean es el que representa a los personajes humanos. En el caso de Ti-Jean, la autora afirma: "C'est donc pour l'esclave d'une tout autre pédagogie qu'il s'agit. Non plus d'une pédagogie de la survie où tous les moyens se justifiaient, mais d'une 'amélioration intérieure' de l'homme qui, soudain, tend vers un modèle". p. 41.

"Cependant, le trait le plus important des contes de Ti-Jean est l'apparition d'un nouveau thème: celui de la bâtardise. Le père est perdu, il faut le retrouver. Le père est inconnu, il importe de découvrir son nom". p. 42. Cf. Maryse Condé, *La civilisation du bosale*.

²⁵ Maryse Condé traduce la frase en *créole* "ou té konnet papa mwen?" como "Tu connaissais mon père?"

isla. La colectividad, en este sentido, descubre a través de Sancher su falsa articulación. La aldea sólo está unida en la medida en que se protegen de Sancher, el *hostis* a quien temen por poner en peligro su configuración identitaria. Al final, algunos de los personajes saben que saldrán de la isla; adquieren una condición nómada, como sucede con los personajes que habitan el universo de Ben Jelloun y de Juan Goytisolo, según lo analizado en el siguiente apartado.

En la obra de Juan Goytisolo, la hospitalidad se manifiesta a través de dos vertientes. En primer término, hay un exilio lingüístico, un descentramiento que busca romper la línea genealógica que la historia ha trazado en relación con la identidad hispánica; en este sentido, Goytisolo hace de la lengua su herramienta fundamental de reconfiguración de la identidad y, por esta razón, busca las raíces árabes de la cultura española. La lengua española se aloja entonces en la lengua árabe. Un segundo aspecto se relaciona con la inserción de distintas voces que, a través de la escritura del autor, encuentran alojamiento en un mosaico de identidades diversas, como ocurre en *Makbara* y en *Las semanas del jardín*.

La representación de la oralidad cobra gran importancia en la obra de Goytisolo al constituir una revisión histórica de la identidad española. Este recurso no sólo propone una crítica a la escritura de la historia, sino una propuesta de libertad a partir de la performatividad de la lengua. Los distintos procedimientos que el autor emplea para revelar la otra cara de la escritura construyen una forma de subversión desde los tejidos del texto. De acuerdo con Jesús García Gabaldón, la lengua adquiere en Goytisolo una dimensión geográfica. En este territorio, el autor no instala su lengua, sino la lengua del otro:

Muy al contrario, el escritor, frente al lenguaje común de una época o de una tradición literaria, intenta conseguir un lenguaje propio. En el caso de Goytisolo, este lenguaje propio no es el lenguaje del *yo*, sino del *otro*, y esta alteridad presente en su obra es la visión más significativa que lleva al autor hacia los dominios de la oralidad. Se trata de dar voz a quien no la tiene, de ponerse en contacto con otras culturas y lenguas. El escritor sustituye los sujetos narrativos (personajes) por voces discursivas, discursos que estiliza o parodia invirtiéndolos, transformándolos en anti-discursos. Se apropia de las palabras autoritarias gastadas de sentido de los que Bajtín llamaba “el discurso canonizado”, de las palabras ajenas, impropias.²⁶

²⁶ Jesús García Gabaldón, “El escritor frente al lenguaje: excursión poética”, *Escritos sobre Juan Goytisolo*, p. 19.

Si la condición de la palabra vocalizada es la errancia, la gran reivindicación de Goytisolo consiste en atrapar un instante esa fugacidad, dando a la manifestación de esa voz un lugar, sin que dicha inclusión signifique su reducción por coexistir en otro sistema. Oralidad y escritura coexisten, tal como sucede fuera del espacio textual. Hallar un lugar de alojamiento es reconocer esa otredad, la palabra vocalizada, a partir de sus rasgos particulares. Esta inclusión no la demerita, sólo le otorga un sitio ganado desde los márgenes de la escritura.

Goytisolo se interesa por albergar esas voces soterradas en una época, la nuestra, donde la oralidad está tan disminuida y corre peligro de extinción. La sobrevaloración de la escritura impide ver la complejidad de ese universo. Aquí hay también una inversión de valores en lo referente a la condición de la lectura y la escritura: “paradójicamente, con el paso al texto oral, el autor quiere hacer del lector un oyente y del escritor el lector de su propio texto”.²⁷ La subversión que propone el autor se relaciona con la capacidad de interpretar, no se trata ya de descifrar palabras tomando como referencia un código establecido, sino de crear desde el otro lado, el que corresponde al escucha y al lector.

El alojamiento de la lengua árabe en la obra de Goytisolo parte de su conocimiento del árabe dialectal, especialmente en *Makbara*,²⁸ donde hay una renuncia a revelar el significado de las voces de manera literal. La presencia de la variante lingüística revela algo más que la admiración del escritor por la lengua extranjera. El hecho de distanciarse del árabe clásico es también una forma de desviarse de la norma dentro de la tradición musulmana, que otorga a la lengua coránica atributos divinos. Goytisolo desacraliza tanto a la lengua árabe como a la española.

²⁷ Lamine Benallou, “El carácter oral en *Makbara*”, *Escritos sobre Juan Goytisolo*, p. 138.

²⁸ En *Makbara*, el protagonista también es un paria cuya voz ocupa el primer plano narrativo para marcar la oposición Oriente-Occidente y poner en duda la hegemonía europea. *Makbara* se deslinda con mayor énfasis de la linealidad del relato y establece un grado de mayor complejidad en la composición de su estructura, que articula una historia de amor atípica y una fuerte crítica a la sociedad de consumo. La historia de amor entre un marroquí desorejado y un transexual llamado Ángel, recrea la historia de Abelardo y Eloísa. Goytisolo pone en tela de juicio el concepto de normalidad sexual de Occidente. Quizá la transgresión más grande se da en el terreno del lenguaje, ya que la historia es contada por un narrador de la plaza Xmáa el Fna, que se transforma en una gran metáfora de la palabra y de la página en blanco de un texto infinito.

En este cambio de la manera en que se concibe el papel de la lectura y la escritura, partiendo de la relatividad de la interpretación, el árabe dialectal tiene un papel fundamental en la desarticulación del sentido hegemónico del texto, ya que no se inscribe en la escritura. De acuerdo con Malika Embarek, las inserciones del árabe que hace Goytisolo en *Don Julián*²⁹ poseen referencias connotativas que apelan a la complicidad del lector y que contrastan con la violencia del discurso hacia los mitos que intenta desmembrar. En *Juan sin tierra* se produce un cambio radical; el nomadismo de la lengua disuelve la fuerza de la connotación. La experiencia de la lengua del otro va más allá del guiño, hay un acercamiento al árabe como espacio vivencial: “El elemento árabe se adentraba a un nivel más hondo. En cierto modo, con la seducción propia de la ambigüedad, su poder connotativo se disolvía por momentos, en la simple denotación del habla del pueblo marroquí, desde la autenticidad de lo cotidiano”.³⁰ El árabe se incorpora en el tejido textual de *Makbara*, donde el autor juega con la lengua ajena. La palabra errante adquiere cierta estabilidad al incorporar su musicalidad al texto:

En *Makbara* la integración es total. La transcripción del árabe dialectal pierde aquí su insolencia, su virulencia. Ya no salpica revoltosa y tímidamente el texto como en *Reivindicación*, ni se sitúa combativo en lugares estratégicos como al final de *Juan sin tierra*, “dándole con la puerta en las narices del lector español”, actuando como ruptura, amenazador y cortante como un cuchillo, sino que va hilando el relato, cediendo la palabra a “quienes lo inspiraron y no lo leerán”, fundiéndose con el castellano.³¹

Según Lamine Benallou, *Makbara* tiene una estructura de letanía. La forma de lectura sigue el ritmo que adopta la palabra vocalizada al ser enunciada por el *halaiquí*. Asimismo, las improvisaciones de este último, sus variaciones y reiteraciones, se manifiestan en el texto escrito; por esta razón, es necesario acercarse a la novela como la concibió el autor: una

²⁹ Don Julián representa una crítica a todo el sistema de valores míticos, institucionales y religiosos de España a través de la reinterpretación del personaje histórico Julián, quien, según la leyenda, ayudó a los moros a entrar a España poniendo fin al reino visigótico. La leyenda afirma que Don Julián, conde visigodo, traicionó al reino buscando venganza por la violación de su hija, la Cava, por parte del rey Rodrigo. Goytisolo construye a un narrador anónimo, *alter ego* de don Julián, quien desde Tánger planea la destrucción de España desde distintos niveles. El narrador transgrede el sistema de valores español por medio de referencias escatológicas, parodias hacia las grandes figuras de la historia y la literatura. En este último punto se produce también una traición lingüística. Esta novela pertenece al llamado tríptico del mal, que se inicia con *Señas de identidad*, continúa con *Don Julián*, primero titulada *Reivindicación del conde don Julián* y finaliza con *Juan sin tierra*.

³⁰ Malika Embarek, *op. cit.*, p. 111.

³¹ *Idem*.

novela para ser leída en voz alta, un cuento de nunca acabar. La lengua del otro tiene una función subversiva, que introduce en el texto la posibilidad del infinito:

Entonces podemos decir que el hecho de hablar y hablar en el registro oral se manifiesta en *Makbara* con estas reiteraciones. Se repiten algunos elementos del cuento para introducir el mensaje, pero ya que no tiene el texto escrito como soporte de su pensamiento, se crean matices, cambios en los enunciados. Se usan circunvalaciones y rodeos, se vuelve a repetir una idea o enunciado de otro modo con nuevos efectos decorativos, en un sinfín de vaivenes.³²

Goytisolo recurre a las fronteras de la lengua española para redescubrir sus raíces, aquellas que se han ocultado por el temor hacia el otro y por la voluntad de fijar una identidad. En *Don Julián* y en *Juan sin tierra* es evidente que el vehículo de la traición es esta lengua a la que se estigmatizó debido a su condición de extranjería. La lengua del otro se fusiona con la lengua española y, paradójicamente, en la obra de Goytisolo se invierten los papeles en cuanto a la relación del huésped con el amo. De acuerdo con Derrida en *De l'hospitalité*:

C'est *comme si* l'étranger détenait les clés. C'est toujours la situation de l'étranger, aussi en politique, que celle de venir comme un législateur faire la loi et libérer le peuple ou la nation en venant du dehors, en entrant dans la nation ou dans la maison, dans le chez-soi qui le laisse entrer après avoir fait appel à lui.³³

¿Cuáles son las voces que se hospedan en los intersticios de la escritura de Goytisolo? En la novela *Las semanas del jardín*³⁴ se produce una relación entre la introducción sutil de elementos propios de la cultura árabe y la fragmentación de versiones que reconfiguran la identidad del personaje. De acuerdo con Emmanuel Le Vagueresse, hay una arabización de Eusebio, cuya vida es narrada por veintiocho narradores:

Les semaines du jardin donne donc la parole à vingt-huit narrateurs, un pour chaque lettre de l'alphabet arabe. L'histoire du poète espagnol Eusebio, qui est censée être racontée dans ce livre, montre que le poète en question est fortement "arabisé", si l'on peut dire. Il est de nouveau fait référence à Ibn Arabi tandis que le Maroc et la médina de Marrakech sont présents. Le lecteur peut même lire une légende, celle des hommes cigognes, légende de Marrakech qui permet de donner la parole à un personnage arabe.³⁵

³² Lamine Benallou, *op. cit.*, p. 140.

³³ Derrida, Anne Dufourmantelle y Jacques Derrida, *De l'hospitalité, Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, pp. 109.

³⁴ Annie Perrin, "Pour une écriture-lecture-audition *Makbara* ou la voix retrouvée", *Co-Textes*, núm. 5. C.E.R.S, Octubre, 1983, p. 55.

³⁵ Emmanuel Le Vagueresse, *Juan Goytisolo: Écriture et marginalité*, p. 107.

Hay en la novela dos actos de hospitalidad; en el primero, los narradores del Círculo se instalan en un jardín hecho al estilo Borges, con múltiples bifurcaciones. En ese sitio, se realiza la creación colectiva de la novela que reconstruye la identidad de Eusebio. Cada narrador tiene intereses distintos; sobre ellos, dice el narrador que enmarca el relato:

Los orígenes, profesiones, intereses e ideas políticas de los miembros del Círculo dibujaban una rosa de los vientos. Figuraban entre ellos periodistas, cinéfilos, autores bisoños, alumnos de escuelas de creación españolas y norteamericanas, sociólogos, abogados, etnólogos, un licenciado en lengua y literatura árabe, una estudiosa del lenguaje de Quevedo, dos lectores asiduos de Ibn Árabi y otros autores místicos y esotéricos. (SJ, 531)

El segundo acto hospitalario consiste en las distintas voces que se alojan en el relato de cada narrador. La vida de Eusebio está fragmentada entre los laberintos de la ficción. Desde la primera versión, sabemos que los narradores ubican a Eusebio en Marrakech, aunque les ha sido imposible dar con su paradero. Su existencia, opaca, se confunde cada vez más con los rasgos de la cultura árabe. De acuerdo con un testimonio referido por el narrador:

Fue sepultado conforme al rito musulmán en una colina cercana al Uef Nfis y, según oí decir a un joven amazigh, su sepulcro es visitado desde hace algún tiempo por mujeres de los aduares vecinos ansiosas de obtener su baraca: una tumba blanca, sin inscripción alguna, ornada con los exvotos y cintillas anudadas por los fieles. (SJ, 541-542)

En uno de los episodios, la narradora en turno busca el hospicio de cigüeñas de Marrakech, donde le hablan de un hombre que se transformó en cigüeña. Este personaje cuenta su historia de transformaciones y errancias. Al final dice que nadie conoció su transformación en cigüeña, salvo un vecino:

Nunca le conté la verdad de mi visita ni se la conté a nadie, a excepción de mi vecino y un señor de origen europeo residente en el barrio, cuyo amigo rifeño había fallecido en un accidente de tráfico y que desde entonces vivía apartado del mundo, componía versos e iba a recogerse por las tardes a la mezquita de Ben Yusef. Su nombre era Eusebio. (SJ, 598)

De manera contradictoria, el personaje-cigüeña tiene las características físicas de Eusebio. Las versiones sobre la vida de este último se multiplican. Nadie puede afirmar una verdad absoluta y, en todo caso, sólo accedemos a su voz a través del discurso de los narradores, por la vía de la fabulación, de manera similar a la historia de Sanher en *Traversée de la mangrove* y la historia de Ahmed en *L'enfant de sable*. Goytisolo propone una creación

colectiva, como anuncia el primer narrador al inicio de la novela. El hecho de dar alojamiento a diversas voces es también una forma de recuperar la memoria colectiva borrada por el discurso histórico de la monarquía. Relata el narrador Tsa: “pero al concluir el acta advierto que mis indagaciones no aclaran el enigma que se nos plantea. Dejo a mis colectores del Círculo la tarea de descifrar con las suyas el destino de este poeta tragado por la vorágine de nuestra despiadada guerra civil” (SJ, 542).

En relación con *Makbara*, la plaza Xemáa el Fna hospeda en primer término a un *halaiquí* nesraní, quien cuenta la historia de Ángel, un personaje que fluctúa entre la transexualidad y el travestismo y un musulmán desorejado. El *halaiquí* teje la historia de amor de estos personajes, dando hospitalidad a dos voces y presencias que no encuentran cabida en una sociedad volcada hacia el consumismo y una falsa moralidad. El relato no sigue una línea argumental, por lo que las voces se pierden en una estructura laberíntica donde se ponen en juego las identidades. Acerca del *halaiquí*, su voz da cuenta de su errancia.

Ángel escapa de su lugar de origen, un país comunista. Al encontrar al amor de su vida, un paria, encuentra una liberación, aunque lo busca en una travesía por distintos espacios. La historia de Ángel y el paria está fragmentada por un laberinto de voces y recuerdos:

Me dijiste bonjour, era cuanto sabías en francés, y tu nombre, M’hamed, Ahmed o Mohamed: te expresabas armoniosamente en tu idioma y yo te escuchaba en suspenso, sorbía como un filtro tus palabras

No, no fue así. (MKB, 100)

El lenguaje alberga al amor, traduciendo la historia de Abelardo y Eloísa. En este caso, los amantes escapan de la castración de la sociedad:

Déjalas, mi amor, no hagas caso:³⁶ quisieran alejarte de mí, empañar mis recuerdos, anular tu presencia magnífica, reducirte a cenizas, disolverte en la nada : envidian mi experiencia, la hermosa solidez de nuestros vínculos, el culto de latría que tesoneramente te consagro : sigo, sigues, dónde estábamos? (MKB, 99)

Tanto en *Las semanas del jardín* como en *Makbara*, la hospitalidad nos remite a la marginalidad y a la creación de colectividades. En ambos textos hay una relación entre la

³⁶ Goytisolo transgrede las reglas ortográficas de la lengua española modificando la grafía de las palabras y alterando u omitiendo los signos de puntuación. Dicha transgresión a las normas es parte fundamental de su proyecto de escritura.

marginalidad y la arabización. Para Goytisolo, la condición árabe no deja de remitir a una traición, desde la lectura de la leyenda de Don Julián, que se refuerza a través de la marginalización de todo lo que se relaciona con la cultura árabe. En este sentido, Le Vagueresse escribe:

À cet égard, l'évocation des Arabes est toujours ambiguë, à mi-chemin entre le politique et le sexuel, et ces Arabes, bien qu'ils soient particulièrement mis en lumière à la fois pour leur virilité et pour leur liberté sexuelle, ne sont en réalité qu'un maillot dans la chaîne de la "marginalité" formé entre autres -et justement- par le "(...) maure, juif, hérétique, bigame ou sodomite" (*Juan sans terre*) que l'on a déjà rencontré plus haut dans notre étude.³⁷

I.2 Hospes II

En las páginas anteriores he analizado las distintas formas de hospitalidad en relación con la palabra que se manifiestan en los textos de Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo. Hemos hecho un recorrido por la hospitalidad de la palabra vocalizada como máquina narrativa, instalada en un lugar geográfico específico, y el alojamiento de voces, marginales en su mayoría, que acceden a estos lugares de la palabra para manifestarse y para realizar la búsqueda de su identidad. Una vez establecido que la palabra oral interviene en la configuración de las colectividades, en este apartado me ocuparé del ejercicio de la palabra escrita y su relación con el yo que busca hospedarse en dicha escritura. Un aspecto importante que destaco en esta sección consiste en las referencias a los soportes escriturales que presentan lagunas en el supuesto escrito, espacios en blanco o referencia a libros o cartas cuya existencia puede ponerse en duda. La palabra escrita también se disemina y deja de ser una verdad inamovible; su inestabilidad es similar a la de la palabra vocalizada. En este caso, la escritura refleja que los procesos de construcción de las identidades, tanto individuales como colectivas, resulta inacabado.

³⁷ Emmanuel Le Vagueresse, *op. cit.*, p. 144.

En la obra de Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo, una de las funciones de la palabra oral es hacer del texto un territorio nómada en el que predomina la inestabilidad de la verdad y un proceso de búsqueda permanente por parte de los personajes que actúan en el universo diegético. En relación con la palabra escrita, los textos construyen un laberinto que se fija a partir de las distintas referencias a soportes escriturales que resultan igualmente inciertos. La escritura deviene un palimpsesto en el que se yuxtaponen signos inscritos por distintos sujetos. Si el objetivo primero de la escritura es fijarse en el tiempo a través de un soporte determinado, en los autores analizados advertimos que la escritura, o bien modifica su identidad a través del cruce de caminos con otras escrituras, o bien desaparece de manera imprevista.

En el caso de las distintas manifestaciones de la palabra escrita, es importante considerar que, en un primer momento, las referencias a libros, cartas o documentos impresos, parecen sustentar la veracidad del universo diegético. La letra escrita otorga validez al mundo narrado. Si en diferentes novelas de los tres autores mencionados la palabra vocalizada se convierte en un eje que, al final, nos conduce hacia la incertidumbre, la palabra escrita traza un camino que va de la afirmación a la duda acerca de la veracidad de lo narrado. La presencia de los textos escritos, en un juego metatextual, es puesta en duda de manera constante. De esta forma, si la referencia que detenta la verdad desaparece, la historia se difumina y es necesario recomenzar el camino que se había trazado.

En el apartado anterior, hago referencia a la oralidad como un recurso que revela la otredad de la escritura. La reflexión acerca del lenguaje permanece y se amplía. El texto se remite a sí mismo y propone su propia disolución. Pero, ¿qué significa esta disolución ante la presencia de la palabra vocalizada? Me he referido antes a la multiplicación de narradores que terminan por anular el mandato narrativo, haciendo evidente la inestabilidad del universo diegético. Ahora bien, las distintas referencias a soportes escritos parecen compensar dicha incertidumbre. La verdad fragmentada por diversas versiones vuelve a buscar su antiguo estatuto; la letra escrita posee la carga semántica de la verdad, de la semejanza con el referente; no obstante, estas referencias pierden validez. A fin de cuentas, nada puede garantizar su existencia. La letra escrita se disuelve, como la arena del desierto infinito, y el texto regresa a su condición nómada. Con el fin de establecer una relación entre la

inestabilidad de los signos escritos y la verdad, considero importante remitirme a lo que Derrida, en *De la gramatología*, escribe acerca del logocentrismo:

metafísica de la escritura fonética (por ejemplo del alfabeto) que no ha sido, fundamentalmente, otra cosa que -por razones enigmáticas, pero esenciales e inaccesibles para un simple relativismo histórico- el etnocentrismo más original y poderoso, actualmente en vías de imponerse en todo el planeta [...].³⁸

Actualmente, el término escritura ha rebasado sus límites, de manera que parece abarcar una totalidad. A través de la sobrevaloración de este término, el mundo se reduce a una copia. Al analizar el término escritura, el filósofo explica que dicho concepto se ha configurado como portavoz de un habla plena, como si se tratara de la traducción de un concepto original. La escritura es un instrumento de mediación.

Derrida apuesta por una escritura natural, en oposición a la escritura divina. Tanto la escritura como la lectura se conciben de otra manera. Se revela el otro lado de la buena escritura, aquella que es siempre correcta, comprendida, y puede ser abarcada en el libro en tanto contenedor total. Y esta condensación es posible porque preexiste la idea de un significado también total, anterior al libro. El libro sería el guardián de ese significado cerrando el umbral de entrada a la interpretación, a la errancia de los signos. Invasión del logocentrismo contra la perversión de la escritura, entendida como una violencia que se ejerce desde su finitud, desde su expulsión de la presencia eterna. Se produce así una separación entre libro y texto. No se trata de una entidad inseparable. El texto muestra su contingencia y su artificio, lo no absoluto. El anuncio de la muerte del libro no constituye su anulación sino la disolución de su inmortalidad. Es el fin de la era del libro como portavoz de un significado absoluto y eterno. Es el advenimiento de una escritura distinta, que requiere otro tipo de lectura. Tanto la lectura como la escritura se instalan en el alma, no están exiliadas ya en el cuerpo exterior; por tanto, la escritura constituye así una experiencia corporal. La muerte del libro nos habla de la otredad de la escritura, aquello que, desde su logocentrismo, detenta un significado que se pretende absoluto, incuestionable.

En los autores analizados, la manifestación de la palabra escrita conlleva un desdoblamiento. Con la aparición de textos marginales tales como cartas y notas que

³⁸ Derrida, *De la gramatología*, p. 1.

desmienten la versión aparentemente verdadera de la historia, la unidad del texto se fragmenta con sus comentarios del mismo, escritos marginales que refieren otra escritura.

Una vez más, en Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo, la inscripción de testimonios que se realizan a través de diarios o de cartas denotan la necesidad de fijar un acontecimiento, de otorgarle validez. Es, al mismo tiempo, la construcción de una narrativa del yo y el registro de la memoria de esa subjetividad. Al poner en duda la existencia de dicho soporte, la construcción o reconstrucción de esa experiencia también se anula, o se condena a reinventarse en un proceso que puede volverse infinito. Regresamos así a la condición errante de los signos y a la posibilidad de hacer otra lectura.

Ben Jelloun, Condé y Goytisolo optan por la multiplicación de signos, de voces y de textos. La identidad, que se pone en juego cuando se narra una historia en la plaza Xemáa el Fna, corre el mismo riesgo al manifestarse como experiencia de escritura. Ningún signo es garantía de verdad. Cualquier libro puede quedar vacío o desaparecer. La identidad es un gran hueco que puede reconstruirse con infinitas posibilidades. La experiencia individual, subjetiva, es una gran aventura de búsqueda. Nada está dado de antemano. El propio recuerdo es inexacto, irreal. Es necesario intentar reconstruir la memoria, la biografía, y correr el riesgo de reconfigurar la identidad a medida que la historia se está escribiendo, o pronunciando. La amenaza del vacío es tan grande como el desierto. Es necesario conjurarla, siempre por medio de palabras, como en *Las mil y una noches*.

En *L'enfant de sable*, la existencia de un diario que supuestamente pertenece al héroe del relato pero que no siempre resulta legible, así como las preguntas de los narradores para que la *halca* complete la historia, nos remiten al carácter libresco de la historia, estableciendo así una diferencia entre realidad y ficción. Las hipótesis de la *halca* sobre la historia que se está contando devuelven esta última a su estatuto ficcional.

El diario de Ahmed revela su inexistencia cuando el *halaiquí* afirma que su escritura ha sido borrada por la luz de la luna. La historia no tiene fundamento en la escritura y, de igual manera, las cartas y el proceso de escritura que refiere el personaje se revela como ficción en un plano metadieгético. En cuanto a Maryse Condé, encontramos la referencia al libro donde está consignada la historia de la familia de Francis Sancher. Otra mención del

soporte escritural está en la propia novela que el extranjero no llega a finalizar porque la muerte lo deja atrapado en el manglar. Finalmente, en Juan Goytisolo, en *Juan sin tierra* tiene lugar la disolución de la palabra escrita, como sucede en la metáfora de la página en blanco simbolizada por la plaza el Fna en *Makbara*.

El libro instala la materialidad de la escritura y, con ella, la veracidad de la historia contada. El soporte del texto escrito confiere a la palabra vocalizada del *halaiquí* un estatuto de veracidad, el fundamento que la fugacidad de la palabra oral no le puede otorgar. El libro funciona como una suerte de arquetipo, de figura primigenia que detenta el saber y la verdad: “C’est le livre qui a l’ambition de renfermer, sinon tout, du moins une grande partie du savoir et qui, utilisé comme un livre unique et autosuffisant, finit par le devenir”,³⁹ afirma Canfora. En *L’enfant de sable* existe un libro que consigna la historia, pero éste, al ser desmentido, es instalado como un espacio de diseminación. Nada permite afirmar su autenticidad. El libro se convierte en metáfora del desierto, espacio iniciático que la *halca* debe recorrer una vez que han decidido comprometerse con la historia contada. El relato termina así por definir sus destinos.

El libro en blanco, en este caso el diario de Ahmed, construye un juego entre la articulación de la verdad y su fragmentación. Al manifestarse en el plano metadieético funciona como sustento de veracidad, ya que el diario es una prueba de la existencia de Ahmed. No obstante, la presencia de dicho libro está marcada por una duda constante, la que cada narrador delegado manifiesta al mencionar las lagunas del texto, los espacios en blanco que es necesario llenar. El libro se convierte en un espacio indecible, representa la amenaza del silencio, de un vacío autodestructivo que, también, contiene una posibilidad de reconstrucción. Esta apertura es la que genera una especie de vértigo en relación con el acto creativo.

Cada narrador que dice poseer el verdadero soporte escritural de la historia de Ahmed funciona como copista. Sin embargo, la existencia de dicha copia también es dudosa. El deseo de apropiación de la historia hace que los narradores afirmen la veracidad de la existencia de un libro, testimonio irrefutable de la existencia de Ahmed. La reescritura, el palimpsesto, encuentra una metáfora en las huellas de los pasos del exiliado en el desierto. Cada viajero

³⁹ Luciano Canfora, *Le copiste comme auteur*, p. 73.

traza un camino que es borrado por el viento y el paso del tiempo. Otro viajero está destinado a crear una escritura sobre esos mismos pasos, pero la escritura no es la misma, los rasgos de la identidad revelan su diferencia.

¿Por qué se difuminan los rasgos de escritura? Para Roland Barthes, la literatura se refleja sobre sí misma, de manera que el texto se constituye introduciendo en su entramado los mecanismos de su estructura. Escribir es un verbo intransitivo, por lo que la realidad se convierte en un pretexto para escribir.

La voluntad de escribir se transforma en una autoconciencia de la propia escritura. El lenguaje es materia concreta y tema literario. Barthes habla de la destrucción del lenguaje-objeto mientras el meta-lenguaje permanece. El lenguaje-objeto, contemplado, analizado, gira sobre sí mismo; entonces la literatura se cuenta y se interroga a sí misma, con el riesgo de perderse en su propio entramado:

Durante siglos, nuestros escritores no imaginaban que fuese posible considerar la literatura (el término mismo es reciente) como un lenguaje, sometido, como todo otro lenguaje, a la distinción lógica: la literatura nunca se reflejaba sobre sí misma (a veces sobre sus figuras, pero nunca sobre su ser), nunca se dividía en objeto a un tiempo contemplador y contemplado; en una palabra, hablaba, pero no se hablaba. Y más tarde, probablemente con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura.⁴⁰

A través de las reflexiones de Barthes podemos comprender la condición de Si Abdel Malek, personaje que funciona como representación de una teoría sobre la escritura. El personaje se extravía en el laberinto formado entre la palabra vocalizada y la escritura. Vive, como dice Barthes, de buscarse, por esta razón emprende el viaje a los lugares santos del sur. Muere de conocerse y, por ello, deja las páginas en blanco y la tinta a los escuchas de su círculo. La muerte y el conocimiento a través de la palabra son su deseo y su invocación. Un destino compartido por la *halca*, ya que sabemos que, desde el comienzo, todos los miembros del círculo están tejidos por un mismo hilo. En *La nuit sacrée*,⁴¹ la reflexión sobre la escritura

⁴⁰ Roland Barthes, “Literatura y meta-lenguaje”, *op. cit.*, p. 139.

⁴¹ *La nuit sacrée* es la continuación de *L'enfant de sable*. En esta novela, Ahmed recupera su identidad femenina después de la muerte de su padre. Zahra, ya envejecida, narra su historia ante un halca. Según su relato, abandonó la casa paterna; encuentra al Cónsul, un hombre ciego cuya hermana le ofrece alojamiento. El Cónsul y Zahra tienen una relación sentimental, la hermana no lo acepta y Zahra huye. El Cónsul la busca y la acusa de robo, entonces Zahra lo mata y va a la cárcel, donde cumple la función de escriba. Finalmente es liberada y es por ello que, al inicio de la novela, puede contar su historia.

nos lleva hacia un desdoblamiento. En este sentido, es posible hablar de un paralelismo entre las ideas de Barthes sobre el “écrivain” y el “écrivain”. Para este autor, el “écrivain” representa la inmediatez de la escritura, mientras que el “écrivain” da cuenta de la intransitividad de la misma:

El “écrivain” realiza una función, el “écrivain” una actividad, esto es lo que ya nos dice la gramática, precisamente la gramática que opone el sustantivo del uno al verbo (transitivo) de otro. No es que el “écrivain” sea una pura esencia: actúa, pero su acción es inmanente a su objeto, se ejerce paradójicamente sobre su propio instrumento: el lenguaje; el “écrivain” es el que *trabaja* su palabra (aunque sea inspirado) y se absorbe funcionalmente en ese trabajo.⁴²

El tiempo y la verdad son una ilusión. La escritura se desdibuja, al igual que la voz. Al término de *La nuit sacrée*, Zahra sabe que puede recuperarla. Su voz no posee la verdad, es volátil, imposible de asir entre sus fantasmagorías. Entre el cuerpo prisionero y la voz ausente se genera la necesidad del testimonio, lo único que puede dar cuenta de una posible verdad:

La voix disparut. C’était peut-être ma propre voix qu’on m’avait confisquée. On avait dû me prendre la voix et la laisser dans les nuages. Alors toute seule, elle se disait. Je n’arrivais pas à formuler le moindre mot. J’étais privée de voix, mais je l’entendais, loin de moi, venant d’ailleurs, traversant d’autres montagnes. Ma voix était libre. Moi, je restais prisonnière. (NS, 183-184)

La escritura testifica. Tanto *L’enfant de sable* como *La nuit sacrée* se revelan como experiencia autobiográfica de Ahmed-Zahra. En un laberinto de voces, sueños y signos, cada narrador busca la evidencia de soportes de escritura para afirmar su relato.⁴³ El narrador que enmarca el relato cumple la función del “écrivain” al hacer de la palabra el objeto central de su trabajo. El texto termina hablando de sí mismo; pero es necesario insistir en la credibilidad del mundo narrado y de la existencia de los soportes de escritura. En el terreno de la diégesis, si el narrador busca la verdad, cada soporte escritural nos da la prueba necesaria, de acuerdo con Gaudin:

On comprend alors pourquoi les textes font appel à la fonction “testimoniale”, pourquoi ils ne cessent de clamer leur authenticité. Le scribe affirme détenir un document, le conteur le prétend. Pourquoi du reste le jugerait-il s’il en était

⁴² Roland Barthes, “Écrivains y écrivains”, *op. cit.*, p. 203.

⁴³ Para Gaudin, el discurso ocupa un lugar central en las novelas de Ben Jelloun, de manera que la historia se condensa en algunos acontecimientos: “partout l’histoire disparaît au profit du discours qui mime la conversation, la confidence orale ou le journal intime”. Cf. Françoise Gaudin, *op. cit.*, p. 36.

autrement ? Sans compter que les allusions à l'auditoire démontrent la réalité de la situation. Les romans sont véridiques puisqu'ils le prétendent et que les preuves le confirment: journaux, photos et lettres abondent.⁴⁴

Las novelas reclaman pruebas de verdad al revelarse como experiencia de una narración autobiográfica o pseudoautobiográfica. En la narración, el mundo de los recuerdos despliega sus imágenes. Ante la distancia entre el tiempo de los acontecimientos y el tiempo de la escritura, la referencia a los soportes escriturales es una forma de incrustar un presente permanente. Este presente, instalado de forma continua a través de la palabra performativa y a través de las pruebas escritas, a pesar de que son desmentidas o se desdibujan durante el transcurso del relato, pone de manifiesto la importancia fundamental del discurso. Realidad y discurso forman una ecuación equilibrada, perfecta. La palabra es confesión y prueba de verdad. El diario íntimo de Ahmed representa el acceso a su conciencia, a su existencia sin máscaras, y sólo es posible conocerla a partir de la palabra. La referencia a la escritura parece dar cuenta de una realidad incontestable. Según Gaudin, la diégesis se manifiesta como documento, testimonio. Es necesario desmentir el carácter ilusorio del mundo narrado, afirmar su autenticidad haciendo uso de los mecanismos autorreferenciales de la escritura:

Le journal d'Ahmed est d'ailleurs daté du 15 avril aux premiers jours de mai. Photos, cahiers, journaux relèvent de la même stratégie: installer le roman dans l'aire du document. Les pseudo-autobiographies ne cessent de nier leur illusion, par le monologue d'abord qui livre une parole vive, directe, spontanée en déployant les artifices de l'émotion, par les preuves "matérielles" ensuite qui se multiplient. Les labels prolifèrent.⁴⁵

La escritura se desdibuja, el libro desaparece. Todo aquello que parecía consumir la experiencia de la escritura ha dejado de estar presente. La escritura se vuelve fantasmal, como la identidad de los personajes. Instalados fuera del tiempo, en un más allá indeterminado, tejen y destejen su camino en busca de la afirmación de su identidad difusa. En *L'enfant de sable*, cuando la prueba escrita desaparece, hay una orfandad para la *halca* y una liberación para el narrador. La desaparición del cuaderno de Ahmed revela la importancia del secreto que el *halaiquí* cargaba consigo y la búsqueda del olvido. El relato alucinante de su exilio habla de la impostura, pero también de la necesidad de fabular. La *halca* es un círculo perfecto

⁴⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

en el que la presencia de los otros es indispensable para mantener el hilo de un relato infinito.

De acuerdo con Gaudin:

Loin de manipuler des valeurs spécifiques, les romans, en multipliant les personnages, en déplaçant les coordonnées spatio-temporelles, instaurent des jeux de miroirs ambigus et réitèrent les *conteurs*. Enfant, émigré, homme pressé ne sont bien que des “êtres de papier” qui, à travers la variété des lieux et la multiplicité des rencontres, recherchent un même objet: l’oubli.⁴⁶

El soporte escritural manifiesta la materialidad del lenguaje; la escritura se representa a sí misma en una acción intransitiva; por esta razón, la referencialidad de las cosas ha perdido importancia. Según Barthes:

[...] al identificarse con una palabra, el “écrivain” pierde todo derecho sobre la verdad, pues el lenguaje es precisamente esa estructura cuyo fin en sí mismo (al menos históricamente, desde el Sofismo [sic]), dado que ya no es rigurosamente transitivo, es neutralizar lo verdadero y lo falso.⁴⁷

La referencia a los mecanismos de producción del relato revela hasta qué punto el compromiso de los narradores de las novelas de Ben Jelloun es con la palabra misma. El libro en blanco de Si Abdel Malek es la metáfora de la intransitividad de la escritura. De acuerdo con Barthes, la escritura termina por designarse a sí misma. No hay un mundo por designar, ella crea su propio eje y finalidad. La función referencial del lenguaje ha perdido su significación. Entre la fabulación y el olvido, la escritura representa una tregua en la búsqueda inútil de la verdad.

Perseguido por sus propios relatos, Si Abdel Malek opta por el camino del exilio y decide viajar hacia el sur. La errancia lo conduce al olvido y al silencio. Queda la palabra sagrada como única posibilidad de salvación, tal vez porque se trata de una palabra arquetípica, susceptible de ser interpretada por un discurso que conjura la muerte y el abismo. En este sentido, es posible notar que la cualidad sagrada de la palabra hace de ella el lugar de hospitalidad por excelencia, arquetipo de la revelación divina por el solo hecho de nombrarla. Para Elbaz, a través de las referencias a la palabra sagrada, el texto termina por hablar de sí mismo: “Il s’agit de *l’être-dans-le-langage*, un langage pur, *sui generis*, dénudé de toute référentialité et comprenant sa propre signification”.⁴⁸ Al final, el *halaiquí* anuncia que irá al

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 23-24.

⁴⁷ Barthes, *op. cit.*, pp. 204-205.

⁴⁸ Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou l’inassouvissement du désir* narratif, p. 55.

makbara a leer el Corán y, entre el silencio de los muertos, se dedicará a interpretar los signos sagrados. La fragmentación del relato original, el de Ahmed, se ha diseminado en la infinitud del lenguaje total. Al leer el Libro sagrado, Si Abdel Malek intentará leer el mundo: “C’est que le récit est disséminé parmi tous ces autres lieux de l’écriture ou qu’il ressortit à tous ces espaces intertextuels. En bref, c’est qu’il est partout et donc nulle part, car comment définir son identité s’il est dispersé?”.⁴⁹

Si Abdel Malek es personaje místico, en fuga constante, que al final reencuentra la unidad perdida en las tumbas del camposanto. Después de recorrer un largo sendero en busca de la coherencia de su lenguaje, el *halaiquí* llega al punto final de su recorrido para desprenderse del peso ontológico de sus historias. El diario de Ahmed, vacío de signos de escritura, representa este desprendimiento. El *makbara* representa la dualidad, el principio y el fin. Esta unificación es tangible a través de la referencia al diario de Ahmed y al Corán. Los textos simbolizan esta dualidad. El primero se relaciona con la materialidad del relato, las historias fijas en el papel por la escritura, la vía de acceso al mundo vocalizado de Si Abdel Malek. El libro sagrado, por su parte, significa la relación del personaje con lo divino, la necesidad mística de encontrar la unidad y rebasar la separación entre el mundo y la trascendencia que vivió al perder las riendas de sus relatos. El desprendimiento del *halaiquí* y el hecho de haber llegado al final del sendero indican, también, que está listo para morir y abandonar toda atadura. Ha rebasado ya la dualidad. La escritura ya no pesa, su lenguaje ha vuelto a ser coherente pero ha olvidado todo. La experiencia mística es su destino final.

Después de todo, el *halaiquí* persigue una palabra definitiva porque el deseo de encontrar una explicación del mundo es inagotable. Jacques Berque, a propósito del Corán, afirma que este texto parte de un principio de iluminación y clarificación. En cuanto a la recepción del texto por parte de los fieles, “il ne s’agit pas en effet d’une saisie intuitive ou simplement passive, mais active, faisant appel d’emblée à la rationalité de l’homme”.⁵⁰ El texto sagrado, como arquetipo del mundo, remite a la estructura de un universo que se cierra sobre sí mismo; es decir, se trata de un texto y de una realidad que tienen que ser interpretados hasta el infinito. La relación entre Si Abdel Malek y el Corán es importantísima al final de la novela. Si la palabra en sí misma adquiere un peso tan grande es porque hay en el texto una

⁴⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁰ Jacques Berque, *Relire le Coran*, p. 110.

marca de autorreferencialidad. La referencia coránica no se agota en su sentido religioso; considero relevante ahondar en la interpretación de esta inserción a través de lo que el propio Derrida explica con el fin de comprender el sentido de la hospitalidad de la palabra sagrada.

En *Le monolingüisme de l'autre*, Derrida habla de la interpretación de la palabra inmutable, alterada desde su propia emanación. Rescatar el poder hechizante de la palabra sacralizada se relaciona así con esta alteración. La lectura del Corán de Si Abdel Malek en el *makbara* se convierte en una experiencia subjetiva. La sacralidad se difumina para dar paso a un acontecimiento en el que la lengua se refiere a sí misma. Mi interés en hacer referencia a este texto se fundamenta en que el filósofo habla de cierta alteración en la palabra monolítica. La experiencia de lo sagrado no sería tal, para Derrida, si no estuviera marcada por la subjetividad de quien accede a la palabra divina como acontecimiento y no como verdad inamovible:

Désir de la faire arriver *ici* en lui faisant *arriver* quelque chose, à cette langue demeurée intacte, toujours vénérable et vénérée, adorée dans l'oraison de ses mots et dans les obligations qui s'y contractent, en lui faisant arriver, donc, quelque chose de si intérieur qu'elle ne fût même plus en position de protester sans devoir protester du même coup contre sa propre émanation [...] quelque chose de si intérieur qu'elle en vienne à jouir comme d'elle-même au moment de se perdre en se retrouvant, en se convertissant à elle-même, comme l'Un qui se retourne, qui s'en retourne chez lui, au moment où un hôte incompréhensible, un arrivant sans origine assignable la ferait arriver à lui, la dite langue, l'obligeant alors à parler, elle-même, la langue, dans sa langue, autrement.⁵¹

Las palabras, siempre al final del laberinto, llevan al viajero de vuelta al centro. En *L'enfant de sable*, el regreso de Si Abdel Malek a su *halca* representa el cierre del círculo vital del *conteur*. Si no hay historias por contar la vida se extingue; en su caso, el narrador ha recorrido una senda mística que lo ha preparado para morir. En *La nuit sacrée*, cuando Zahra regresa después de haber recuperado su verdadero nombre y su identidad, sin ser ya Ahmed, el niño de arena, cuenta a su propio círculo la verdad. Habla de la mentira, de las múltiples historias que se contaron acerca de su vida y del mal que sufrieron quienes distorsionaron la realidad:

Ceux qui se sont risqués à raconter la vie de cet enfant de sable et de vent ont eu quelques ennuis: certains ont été frappés d'amnésie; d'autres ont failli perdre leur âme. On vous a raconté des histoires. Elles ne sont pas vraiment les miennes. Même

⁵¹ Derrida, *Le monolingüisme de l'autre*, p. 85.

enfermée et isolée, les nouvelles me parvenaient. Je n'étais ni étonnée ni troublée. Je savais qu'en disparaissant, je laissais derrière moi de quoi alimenter les contes les plus extravagants. Mais comme ma vie n'est pas un conte, j'ai tenu à rétablir les faits et à vous livrer le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au fond d'une ruelle fermée par sept portes. (NS, 6-7)

Zahra dice detentar la verdad, pero ¿qué credibilidad tienen sus palabras, cuando ya antes el relato ha sido desmentido tantas veces? Derrida afirma: “d'autre part, si le mensonge suppose, semble-t-il, l'invention délibérée d'une fiction, toute fiction et toute fable ne revient pas pour autant à un mensonge. La littérature non plus”.⁵² En tal caso, el padre no miente. ¿Dónde queda el drama de la mentira y la traición? El pretexto es la fábula, el lenguaje que habla de sí mismo, la estructura del relato y su máquina narrativa. Cuando Zahra llega a Marrakech encuentra aún con vida al viejo *halaiquí*, con la carga de la afasia y la locura:

Nos regards se croisèrent. Ses yeux brillaient de cette intelligence qui suscite la peur. C'était un regard affolé, possédé par l'indéfinissable. Il était suspendu. Il reconnut en moi le spectre d'une époque d'infortune. Les mains derrière le dos, il tournait en rond. Moi, j'étais calme; j'attendais avec la patience des anges. Ses yeux se reposèrent sur moi avec une inquiétude accrue. M'aurait-il repérée, lui qui ne m'avait jamais vue auparavant? Il m'avait donné un visage, des traits et un tempérament. C'était l'époque de la fabulation. J'étais sa créature rebelle, insaisissable. La folie avait déjà fait des trous dans sa mémoire. La folie et l'imposture. (NS, 11)

El *halaiquí* no reconoce a Zahra. Ha sido vencido por la realidad, pero tal vez no por la verdad. El fabulador le dio una identidad y una historia. El *halaiquí* buscó suplantar la realidad, Zahra buscará revelar la verdad. Ambos elaboran un proceso narrativo. De acuerdo con Derrida, es imposible afirmar que alguno de los dos miente. Cada uno construye una historia ejerciendo el mandato narrativo. Historias igualmente válidas forjadas desde el cuerpo y el exilio.

Una vez que Zahra, quien ha abandonado la máscara de Ahmed, asume tanto la palabra vocalizada como la palabra escrita. En el primer caso, en el inicio de la novela sabemos que tiene su propio círculo narrativo, su *halca*. En ese lugar asume la palabra y cuenta su historia. En el segundo caso, cuando la mandan a prisión por matar a un hombre, ejerce la función de escribiente público. Zahra se dedica a redactar las historias de otras reclusas; no obstante, poco a poco se desprende del soporte escrito para comenzar a narrar

⁵² Derrida, *Histoire du mensonge*, p, 16.

historias de manera oral. Cuando narra, crea, mientras que cuando escribe sólo cumple una función mecánica. En este sentido, Barthes menciona la distinción entre el “écrivain” y el “écrivain”. Mientras para el primero la literatura es un fin, para el segundo la escritura es tan sólo un medio. El “écrivain” es un hombre transitivo y su escritura no se fundamenta en una ontología.

Zahra, como escribiente, cumple la función mecánica del ‘écrivain’ de la que habla Barthes; aunque anclada en este caso a una institución, la escritura es norma pero también escape; a pesar de la función utilitaria de la escritura, es un instrumento de liberación para las presas; poco a poco, empieza su proceso de fabulación: “elles fabulaient beaucoup; elles croyaient que leur vie était un roman, que leur destin était celui d’héroïne méconnue. En prison il ne leur restait que les mots pour vivre” (*NS*, p. 176-177). La escritura utilitaria, apegada a la simple función referencial, se desdibuja conforme se afirman los procesos de fabulación.

En *L’écrivain public*,⁵³ el narrador de la historia hace su confesión de escriba; en ella, afirma que en su profesión siempre tuvo la tendencia a modificar las historias que le contaban para transcribirlas: “quand j’étais écrivain public à l’entrée de la médina de Marrakech, j’inventais souvent les lettres qu’on me dictait. C’est pour cela que je n’ai pas pu continuer longtemps dans ce métier. [...] C’était plus fort que moi” (*EP*, 11). El escriba se apodera de las historias. La verdad será siempre desconocida. Escribe una historia por encargo de un conocido que busca despojarse de su historia; sin embargo, no tiene la intención de hacer una autobiografía y, por esa razón, deja al escriba en libertad de modificar su relato. En una carta que le escribe desde Chíos asegura en la posdata: “toutes les vérités sont contre nous”; l’espoir aussi” (*EP*, p. 10). La historia original se convierte en una ilusión, ya que se ha difuminado a través del tiempo, de los recuerdos y del filtro del escriba, quien lleva a cabo también la función del copista. Según Canfora: “Le copiste est celui qui, au sens matériel du terme, écrit le texte. Les mots qui le composent sont d’abord passés à travers du filtre –et du

⁵³ En esta novela el autor cuenta la historia de un escriba que se dedica a redactar las historias de otros. Otorga la palabra a quienes no tienen acceso a la escritura. De esta forma, reinventa la vida de los otros.

cible- de sa tête, puis ont été mis en état d'être conservés grâce à l'adresse de sa main, fidèle à la dictée intérieure".⁵⁴

La tentación de intervenir es muy grande. Artesano de la palabra, el escriba protagoniza la historia al realizar el acto de escritura en tanto metalenguaje. Quien escribe intenta condensar el mundo en un libro; no obstante, termina por hacer de la palabra el centro de su búsqueda. La escritura muestra un procedimiento tautológico y, de acuerdo con Barthes, la realidad es sólo un pretexto para realizar la performatividad de la escritura:

[...] el "écrivain" es el único que pierde su propia estructura y la del mundo en la estructura de la palabra. Ahora bien, esta palabra es una materia (infinitamente) trabajada; es un poco como una super-palabra, lo real nunca le es más que un pretexto (para el "écrivain", *escribir* es un verbo intransitivo); la consecuencia es que ella nunca puede explicar al mundo, o, al menos, cuando finge explicarlo, sólo es para hacer retroceder mejor su ambigüedad: la explicación fijada en una *obra* (trabajada), se convierte inmediatamente en un producto ambiguo de lo real, al que está ligada *con distancia*; en suma, la literatura es siempre irrealista [...].⁵⁵

En el caso de *Traversée de la magrove*, se gesta una reflexión sobre la escritura que se plantea a partir del personaje central del relato, el extranjero Francis Sancher, personaje errante, médico y escritor que llega a la aldea a terminar una novela, con la extraña convicción de que en ese lugar va a terminar sus días, dejando inconclusa su novela. Una presencia en fuga, en contrapunto con la novela inacabada debido a una muerte aparentemente inesperada. La novela, que lleva el mismo título del texto que estamos leyendo, al proponer esta figura metadieгética, es también una reflexión sobre la escritura y sus procesos, principalmente con los relacionados con la responsabilidad, el silencio y la verdad.

Referencias diversas a la escritura como fragmentos dispersos nos acercan a la noción de una escritura como un espacio inacabado. El texto se convierte en un suplemento que podrá ser completado por un lector hipotético. Esta distancia temporal entre el acto de escribir y su lectura, contrariamente a lo que ocurre en la enunciación oral, indica que se trata de un proceso que puede rehacerse. La fijación de los trazos de escritura en un soporte material matiza el presente perpetuo del enunciado oral; así, se produce la posibilidad de regresar al

⁵⁴ Luciano Canfora, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁵ Roland Barthes, "Écrivains y écrivants", *op. cit.*, p. 204.

enunciado escrito para reconstruirlo o borrarlo. El tiempo de la escritura hace de ésta un espacio de reformulación. De acuerdo con Roland Barthes:

El habla es irreversible, así es: no se puede retomar una palabra salvo aclarando con precisión que se la retoma. Aquí, borrar, significa añadir; si quiero borrar aquello que acabo de enunciar, no puedo hacerlo sino mostrando la goma; el habla, que es efímera, es imborrable, y no la escritura, que es monumental.⁵⁶

La escritura es un lugar de reconstrucción, por esta razón es reversible. Si se presenta también como lugar de la ausencia es porque manifiesta lo inconcluso, el carácter no absoluto de la letra escrita, a pesar de la monumentalidad que menciona Barthes. El silencio de Sancher en relación con los datos de su biografía parece una necesidad de buscar la última palabra en los otros. El personaje no pudo concluir su obra; buscó realizarla, por la vía del ritual de la escritura, desde el margen del exilio y del silencio. La muerte llega sin sorprenderlo; él sabía que iba a morir sin completar su obra. Era un destino ya trazado. La novela queda inconclusa y, por tanto, sin lectores.

El motor que motiva a Sancher a escribir radica en los rasgos de su biografía, en la necesidad de reconstruir su origen desconocido y en el deseo de transformar el entorno en el que vive. Conoce su origen maldito, un destino aciago parece rondar a su familia y no busca explicarlo; más allá de eso, está la necesidad de fijar en palabras la vida que sabe que va a perder. Desde la escritura como fantasmagoría, la voz ausente de Sancher parece afirmar que ésta está inscrita en su cuerpo, así como en su decisión de dejar su silencio como testimonio de un proceso que no pudo completar. Al referirse a la corporeidad de la escritura, Barthes escribe:

La escritura es la mano, por lo tanto es el cuerpo: sus pulsiones, sus controles, sus ritmos, su peso, sus deslizamientos, sus complicaciones, sus huidas, en resumen, no el alma, (poco importa la grafología), sino el sujeto lastrado por su deseo y su inconsciente.⁵⁷

Sancher está ubicado en el ritual de la escritura. En ese margen de soledad, Sancher acierta al callarse, al dejar su palabra en otros sin enunciar la palabra definitiva. El proceso escritural parece quedar en manos de los aldeanos, quienes tendrían que buscar su propia

⁵⁶ Roland Barthes, "Escritores, intelectuales, profesores", Roland Barthes, Jean Thibaudeau y Julia Kristeva, *El proceso de la escritura*, p. 12.

⁵⁷ Roland Barthes, *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*, p. 183.

escritura desde su exilio personal. A través de la palabra oral, irrepetible, que conocemos por medio del monólogo interior, sabemos que algunos de los habitantes de Rivière au Sel seguirán los pasos de Sancher hacia el “ailleurs”.

El extranjero no tuvo tiempo de continuar su obra, ésta fue rebasada por el silencio radical de la muerte, pero los huecos de silencio que dejó fueron ocupados por la palabra de otros en una construcción contrapuntística, un rizoma de voces. Sancher es un escritor sin lectores; es, antes de esto, un fabulador que ha hecho de los aldeanos de Rivière au Sel sus escuchas. La actividad de Sancher quedó anclada en el ritual de los maestros de la palabra; sin embargo, su definición como escritor no queda descartada. Su interrogación sobre el mundo lo lleva a escribir una novela que manifiesta la imposibilidad de salir del laberinto. Hay en él una interrogación, un proyecto y una responsabilidad, pero es necesario considerar que nunca conocerá las respuestas de sus posibles lectores. Su fracaso (al que se sabía destinado) al no poder terminar su novela y al no poder modificar el entorno en que vivió, es tal vez la explicación del silencio radical de Sancher.

La escritura no es una categoría acabada. A pesar de su monumentalidad, plantea múltiples interrogantes. La novela de Sancher, inconclusa, es una obra abierta que sólo será completada en la medida en que cada habitante de la aldea reescriba su propio laberinto. Por su parte, el libro donde se consigna la historia de la familia de Sancher es un gran hueco del que no sabemos prácticamente nada. En todo caso, ese libro fundacional en la familia del extranjero parece marcar su destino errante, un punto en fuga condenado a buscarse a sí mismo.

Paradójicamente, esos huecos de la supuesta escritura encuentran su oposición en la multiplicidad de versiones acerca del origen y de la vida de Sancher. En cierta forma, los relatos orales sobre el personaje rebasan la autenticidad de toda escritura. Esos trazos escritos resultan tan inciertos como la voz del propio Sancher y su existencia física.

El personaje vuelca su existencia en la escritura. La ausencia radical de la voz de Sancher parece encontrar una explicación en el hecho de que todo aquello que rebasa la materialidad de sus escritos queda en un plano de indeterminación en relación con la verdad. Los libros mencionados terminan por designar una tautología.

El silencio definitivo de Sancher y la imposibilidad de conocer el contenido de su obra obliga a la estructura de la novela a manifestar el lenguaje a través de una puesta en

escena, que cobra forma en la velada fúnebre del personaje. La escritura, al igual que Sancher y que el propio espacio del manglar, se convierte en una presencia fantasmal. La única certeza es la palabra de los asistentes al velorio del extranjero. Sus voces se convierten en una salmodia, especie de jirones de un discurso que surge de una voz interior, cargado de los pesares y fantasmagorías de la biografía de cada personaje. La voz de Sancher, desde el silencio, parece negarse a sostener un discurso lineal. Esa estructura circular, la ausencia de un cierre definitivo, nos deja la impresión de estar ante una historia que se está construyendo en el momento de enunciarla. De acuerdo con Mitsch, el acontecimiento del velorio de Sancher ilustra la condición rizomática del texto:

The setting, the *veillée*, illustrates how the work's principle of organization is itself rhizomatic, for the *veillée* is a collective, community experience wherein nineteen voices interweave as in a baroque musical exercise [...] The figure around whom the novel is built further adds to the rhizome paradigm because we never arrive at the root of his angst, nor do we ever get past various personal entanglements to determine his family roots or the exact itinerary of his travels in order to say exactly where he comes from, exactly where he has been, exactly what he has done, exactly who he is.⁵⁸

Este sentido performativo de la palabra parece anular la autoridad de la letra escrita. No obstante, sabemos que Sancher necesita ese soporte escrito al buscar la historia de su familia, así como es fundamental para él la realización de una escritura. En todo caso, la presencia de dicha escritura es también fantasmagórica para el lector. De la novela de Sancher, sólo conocemos el título; no encontramos inserciones de textos escritos, evidencias que pudieran funcionar como soporte material de alguna forma de escritura. Ésta es, también, una presencia en fuga. En relación con la actividad escritural, Ottmar Ette escribe que el destino de Sancher estaba decidido desde el momento en que decide titular su novela *Traversée de la mangrove*:

El cumplimiento del sino, de la fatalidad, no solamente queda vinculado con el acto del escribir por la recurrencia del lexema “suciedad” (*boue*), sino también por la presencia de los manglares, que sirven de título tanto al libro de Francis Sancher como al de Maryse Condé. Para Sancher, el acto de escribir está unido a su vez con la conciencia de la finitud, con la certeza de la propia muerte aun antes de concluido el libro y, por ende, con el propio fracaso.⁵⁹

⁵⁸ Ruthmarie H. Mitsch, “Maryse Condé’s Mangroves”, *Research in African Literatures*, núm. 28, invierno 1997, p. 59.

⁵⁹ Ottmar Ette, *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura de fronteras en Europa y América*, p. 343.

Es importante considerar la autorreflexividad de la novela, la ausencia de la voz de Sancher y su muerte a la luz de la idea de muerte del autor señalada por Barthes, quien en *El susurro del lenguaje* escribe: “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”.⁶⁰ La escritura es el lugar de la ausencia y, en este sentido, es importante regresar al espacio del funeral como lugar de la palabra. En este lugar, la temporalidad se ha suspendido, de la misma forma en que la identidad de cada aldeano está abierta a diversas interrogantes. Mitsch, en su artículo sobre *Traversée de la mangrove*, escribe:

There is a sense of dreamy inertia, a timelessness that must be overcome and be made to enter into history. At the break of dawn after the wake, the dead man remains as shadowy and elusive as he did in life. The detective story has not ended, because the detective work has not put the pieces of the puzzle together in a whole picture.⁶¹

En relación con Juan Goytisolo, la disolución del autor en *Las semanas del jardín*⁶² otorga autonomía al texto. En esta novela, la referencia a textos que otorgan validez a la historia es desmentida a través de las versiones que construyen la biografía novelada de Eusebio. En el capítulo “Ha”, existen referencias a un posible Eusebio que vive en Marrakech en el barrio de la Alcazaba, acompañado de un criado nativo. Antes de que la narradora en turno pueda encontrarse con él, circulan distintas leyendas que le atribuyen sabiduría y misticismo. Según los lugareños, leía libros escritos por sabios y se sumergía en ellos: “planea, levita y vuelve a tierra, escucha la música de las esferas, ni ya teme perder ni espera ganar”, dice uno de los confidentes de la narradora (*SJ*, 546). Los libros parecen ratificar la inexistencia de Eusebio. En un laberinto de tiempo y de versiones, la narradora refiere que llega a sus manos una carta escrita por Eusebio; se trata de unos versos escritos en lengua

⁶⁰ Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá del lenguaje y de la escritura*, p. 65.

⁶¹ Ruthmarie H. Mitsch, *op. cit.*, p. 64.

⁶² En esta novela, un grupo de lectores forman un grupo llamado Círculo de Lectores que decide reunirse en un jardín cada viernes, durante tres semanas, con el fin de escribir de manera colectiva la historia de un poeta homosexual llamado Eusebio, quien fue capturado por el gobierno franquista y recluido en un manicomio. Las versiones dialogan y se contradicen, sin llegar a una conclusión definitiva. Al final el destino final del personaje sigue son conocerse. Su historia se bifurca en veintiocho relatos, cada uno de los cuales lleva una letra del alfabeto árabe. Ninguna versión es definitiva, de manera similar a lo que ocurre en *L'enfant de sable* y en *Traversée de la mangrove*. Al final, el Círculo decide inventar a un autor y llamarlo Juan Goytisolo.

nesraní; después dice que es un poema en inglés; cuando lo traducen resulta ser un fragmento de un soneto de Quevedo:

Then my bones, decayed, love you in the dust, y luego en castellano, *polvo serán, mas polvo enamorado*, esto citado de memoria, me aclaró, un hondo y bellissimo poema quevediano, pero ¿quién diablos había imitado a quién?, y con la muestra escrita en su relicario corrió a ver a un librero alfaquí de Bab Ksur, gran sabedor de historias, leyendas y poesías, y, al volver, su rostro resplandecía, envuelto en una aureola filológica sibilina [...] Había identificado al autor sin aclarar el enigma, ninguna posibilidad razonable de transmisión sino aleatoria convergencia amorosa y mística, ¿cómo podía un poeta de tiempos de Quevedo inspirarse en la obra recóndita de Shibli? (SJ, p.546)

La narradora visita al supuesto Eusebio, al darse cuenta de su propia existencia fantasmal, se pregunta: “¿Era nuestra realidad una simple metáfora en un insignificante rincón de la existencia eterna?” (SJ, 547).

La escritura implica una ausencia. La referencia a soportes escritos indica ficcionalidad de la existencia al volverse esta última tan indeterminada como Eusebio. Los documentos que parecen dar prueba de su existencia se pierden en un laberinto de ficciones en el que la palabra no puede afirmar la verdad. En su encuentro con la narradora, Eusebio demuestra esta imposibilidad:

Yo no soy tú y tú no eres yo.

(Sentía que su mirada me desmenuzaba, reduciéndome a una moneda de vellón.

Tú no eres tú y no eres otra que tú.

(Su mirada me condenaba a la extinción, sin posible retorno a la contingencia efímera). Permanecemos horas días semanas callados inmóviles. (SJ, 547)

En ese tiempo suspendido, Eusebio termina una entrevista hecha de silencios. La narradora dice haber leído todo eso en Ibn Arabí. El mundo libresco que, convertido en leyenda, rodea a Eusebio, hace énfasis en su existencia hipotética. En cambio, en el capítulo “Ja”, la carta de la hermana de Eusebio es el salvoconducto que le permite salvar su vida del lado de los falangistas. Su nueva documentación le otorga un nombre nuevo y otro lugar de nacimiento. La escritura dibuja sus nuevas señas de identidad, protegiéndolo con una nueva certeza. El capítulo “Dzal” corrobora esa realidad al consignar una carta de Eusebio a Basilio. En ella dice estar de acuerdo con su nueva vida, libre del comunismo y abrazando los ideales patrióticos del franquismo: “hay que eliminar, como tú dices, todos los residuos del

encanallamiento y la resignación que nos enfangan el alma, la plebeyez espiritual judeo-masónica y la sarna internacional del comunismo ateo” (*SJ*, 555). Al final del texto escribe: “Pon unas líneas a mi hermana para tranquilizarla y decirle que me encuentro bien en mi nueva piel y vivo feliz con ella [...] En las presentes circunstancias prefiero no darle señales de vida y avivar así las heridas que le causé cuando todavía era otro” (*SJ*, 555). A esta nueva declaración de principios se añade la indicación de una firma ilegible, único resabio que puede poner en duda la veracidad de la prueba escrita. La identidad de Eusebio, la validez de su nombre y del discurso que se opone a sus ideales pasados, sigue siendo una entidad nebulosa.

En “Za” el enigma se resuelve. Eusebio narra su desdoblamiento y la escritura se desmiente a sí misma en una multiplicación de versiones. El personaje asume la voz narrativa y este acto enunciativo debería ser una prueba de total validez: “A pesar de mis protestas de normalidad y adhesión al orden nuevo, reiteradas en las cartas que enviaba a Basilio, mi “curación” era falsa: los viejos demonios sepultados en lo más hondo de mí mismo palpitaban de vida y afloraban de pronto [...]” (*SJ*, 568). Eusebio debe inventarse una vida para sobrevivir y, para ello, quema su comprometedor biblioteca. Los libros lo delatan y, en tal caso, debe recurrir a su destrucción:

La biblioteca, esmeradamente compuesta desde mi época de estudiante, corrió la misma suerte. ¿Qué libros indultar, si la mayoría de sus autores eran tildados de rojos y ateos, excepto quienes se habían curado en salud y lucían la boina y camisa de la Falange? ¡Todos al fuego! Los quemé uno a uno, para no llamar la atención del vecindario [...]. (*SJ*, 568)

El auto de fe de Eusebio es parte de su estrategia de desdoblamiento. Se trata de un incendio voluntario que, al recurrir a la vieja relación entre el fuego y los libros y que simboliza la destrucción de la civilización, cumple un ritual de una aparente purificación. El personaje nunca desmiente el valor de esos libros; el hecho de actuar en contra de su ideología para salvar su vida es para él un castigo más cruel que el paredón. Ante la ausencia de los libros, se intensifica el papel de suplantador del personaje. Los libros ocupan su lugar en el quemadero. En un acto de sacrificio, la escritura muere para salvarle la vida: “tras cerrar cuidadosamente las puertas y ventanas del nuevo piso, cumplí un auto de fe secreto, entregué

a las llamas cuanto podía convertirme a mi vez en materia combustible del quemadero” (*SJ*, 566).

En el capítulo, “Dal”, encontramos una variante en el soporte escritural. Uno de los personajes muestra al narrador una colección de tarjetas postales que consignan imágenes diversas de la medina. Una fotografía de un mendigo de rasgos europeos llama su atención, ya que lo identifica de inmediato con Eusebio; sin embargo, por las fechas de la fotografía supone que está muerto. Entonces decide partir en su búsqueda, encontrándose con la dificultad de la duplicación de tumbas. Ahmed, el contertulio del café que es cronista de la ciudad y se presenta como personaje de ficción, es el guía que lo conduce por los cementerios. El desdoblamiento de los santos es común en la región del Magreb. El narrador se pierde en el laberinto de la omnipresencia de Eusebio, sin contar con que durante la noche las páginas del cuaderno que consigna su relato quedarían misteriosamente en blanco. La imagen que parecía ser la prueba irrefutable de la presencia de Eusebio en Marrakech se convierte nuevamente en la ratificación de su ausencia: “¿obra maliciosa de un genio travieso o fechoría promovida por Madame S., en su afán de acaparar para sí la memoria del muerto y redactar después a salto de mata una biografía oportunista y mendaz?” (*SJ*, 554).

Hay una digresión en el capítulo “Sin” relacionada con Madame S. Después de indicar el riesgo que corre la información que el Círculo posee sobre Eusebio, en el sentido de que Madame S. puede plagiarla y escribir su propia novela, lleva al narrador en turno a hacer una indagación exhaustiva de la vida de dicho personaje. Desde el inicio la presenta como poco confiable y mitómana; de acuerdo con él, la credibilidad que su persona ha provocado en el Círculo los ha hecho errar: “nos ha extraviado en una encrucijada de arborescencias y ramificaciones inútiles y falsas” (*SJ*, 569). Madame Caroline, su verdadero nombre, resulta ser, según la versión de este narrador, una mujer que se instaló en Casablanca y que amasó su fortuna antes de casarse porque se dedicó a regentar prostíbulos. Nunca trabajó con ella una gran cocinera del bajá y su estrella Michelin sólo se debe a sus buenas relaciones y a su falsa leyenda. La cocinera era una mujer que preparaba guisos ordinarios y a quien Madame S. atribuyó cualidades de santa. El relato de este capítulo tiene como objetivo desmentir toda la información que este personaje ha dado a los miembros del Círculo. Las versiones se desdibujan y la biografía de Eusebio queda en la misma indeterminación con la que comenzó

la novela. La escritura que el Círculo de lectores realiza es la ratificación de la ausencia definitiva de Eusebio.

En *i*, la inserción del diario de vigilancias de la Brigada Regional de Investigación Social de Valencia que le había confiado uno de los militantes del Partido es un caso de afirmación de la veracidad del testimonio. La inclusión de un documento perteneciente al mundo extradiegético y que se inscribe en la realidad biográfica del autor rebasa la intención de dar mayor credibilidad a su relato; es una suerte de homenaje a quienes fueron oprimidos por el régimen franquista:

El destino y vicisitudes de los personajes adquirirían así un grado de representatividad que desbordaba en el contexto nacional de la trama y situaciones reproducidas en el libro: epítome de mi historia personal y familiar, de la de mis amigos y conocidos y, por encima de ellas, de la de todos los militantes obreros, intelectuales y universitarios antifranquistas caídos tarde o temprano en las redes de la policía en unos años de labor paciente y esperanzas vanas, teje y desteje de lienzos de Penélope, telarañas rehechas y sin cesar aplastadas por las pisadas o escobazos de una remota deidad obstinada y maligna.⁶³

En la estructura laberíntica del relato, la inclusión de un documento real otorga un peso mayor al horror del sistema de vigilancia franquista. En este caso no se trata de indicar una ausencia, sino la contraparte, la relación entre escritura y memoria es insoluble. La monumentalidad de la letra escrita se vincula al testimonio, impersonal y frío, de la dictadura:

El Jefe Superior de Policía da instrucciones para que se extremen las medidas de vigilancia y el Jefe de la Brigada Regional de Investigación Social dispone que [...] se monten los oportunos servicios de vigilancia y observación para tratar de localizar a los elementos infiltrados del exterior así como sus actividades, gestos, contactos y viajes. (*RT*, 142-143)

La instalación de un lugar de la palabra donde se cuentan historias que inciden en la configuración de la identidad se relacionan con un acontecimiento colectivo. La memoria no es únicamente un hecho individual, es una red que articula individuos, historias e Historia. No obstante, la búsqueda de la identidad implica siempre una pérdida. Cuando Madame S., en *Las semanas del jardín*, se afana en conseguir los secretos de las recetas de su cocinera, una mujer analfabeta que cita frases atribuidas a Ibn Árabí y que fue cocinera del bajá, sólo obtiene una frase, después de que afirman que todos sus secretos han sido calografiados y

⁶³ Goytisolo, *En los reinos de Taifa*, p. 34.

depositados en la caja de caudales de la santidad. Después de la muerte de la mujer es revelado su último secreto:

El trujamán le entregó la traducción literal de los desvelamientos cifrados en una frase única, repetida según los casos, siete, treinta y tres, cuarenta y nueve veces, ni una más, ni una menos. Madame S. se abalanzó a leerla, herida al punto de abatimiento e incredulidad.

“El que busca el secreto fuera de sí, se pierde a sí y pierde su secreto.”.

¿Aquello era todo?, alcanzó a balbucir.

Sí, todo.

¿Y las recetas?

¡Éste era su único secreto! (SJ, 565)

El uso del lenguaje como herramienta para reconstruir identidades es evidente desde *Señas de identidad*.⁶⁴ El autor manifiesta en esta obra el proceso de búsqueda de la identidad de Álvaro Mendiola y de la propia España; el texto revela un viaje tortuoso en el que el personaje intenta colmar los huecos de su árbol genealógico y de su propia biografía para poder reconfigurarse.

Álvaro Mendiola, al despertarse después de un ataque cardíaco, se define nuevamente a través de los recuerdos; para ello se vale de cartas, fotografías, documentales, múltiples soportes metadieгéticos y metaverbales que forman un suplemento en la novela. En ocasiones el escritor recurre a la objetividad de su biografía para asentar la veracidad de lo que afirma, como cuando explica en *En los reinos de taifa* la procedencia del diario de vigilancia relacionado con una confrontación de Álvaro Mendiola con la policía:

Cuando en *Señas de identidad* quise mostrar la lid desproporcionada de los amigos de mi alter ego Mendiola con la policía, no encontré mejor manera de hacerlo que insertar ese diario de vigilancia en el cuerpo de la novela: documento real integrado en el texto literario del mismo modo que el artista compone ocasionalmente su tela con materiales y elementos como algas, conchas, trozos de sogas, herramientas, en vez de imitar el mundo exterior y pintarlos. (RT, 34)

⁶⁴ Esta novela constituye el inicio del “Tríptico del mal”. El relato narra la historia de Álvaro Mendiola, un fotógrafo que trabaja para una agencia peridíostica en París. El protagonista, alter ego de *Juan Goytisolo*, rastrea su biografía para reconstruir su identidad. Para ello, se remonta a la historia de su familia, a su infancia y juventud, hasta llegar a su exilio en París, da cuenta de su homosexualidad soterrada, así como de su matrimonio con Dolores y de su posterior separación. Al final, Álvaro hace una especie de *tabula rasa* y declara no tener señas de identidad.

El texto es un tejido hecho por medio de una escritura fragmentaria. El metatexto otorga veracidad a la historia narrada; no obstante, la escritura sigue siendo un espacio de disgregación. La tensión entre el espacio íntimo de la biografía y la realidad histórica externa busca su resolución en la estructura del tejido narrativo.

La escritura es una tarea que hace del lenguaje una construcción autorreferencial. En los autores analizados en esta tesis, la referencia a los mecanismos de escritura y la inserción de hipertextos va más allá de la afirmación de la verdad; al insertar estos mecanismos, el texto nos dice cómo está hecho, muestra sus engranes para afirmar, paradójicamente, que el mundo no es una verdad incuestionable. Goytisolo utiliza el mismo procedimiento que Tahar Ben Jelloun y Maryse Condé. En Goytisolo, la preocupación por asociar el lenguaje, la identidad y el tejido narrativo es constante en sus diferentes obras. La propia vida y sus espacios subjetivos buscan la fusión con el mundo externo y con la historia a través de una escritura que es capaz de rehacerse en un proceso infinito. Al hablar otra vez de la relación entre la literatura y la vida, el autor escribe:

exploración de nuevos espacios expresivos y conquista de una autenticidad subjetiva integraron paulatinamente la primera en un vasto conjunto textual, el mundo concebido como un libro sin cesar escrito y reescrito, rebeldía, pugnacidad, exaltación fundidos en vida y grafía conforme me internaba en las delicias, incandescencia, torturas de la composición de *Don Julián*. (RT, 22)

Este nuevo espacio que refiere el autor se materializa en *Juan sin tierra*. El escriba entra en las profundidades de su biografía por medio de un ejercicio escritural. El presente de la enunciación es el momento de la escritura. El narrador hace referencias explícitas a la actividad del escriba: “interrupción, oquedad, silencio: como cuando dejas de escribir” (JST, 557). Al hurgar en los espacios íntimos de la memoria, este personaje-escritor hace una revisión del pasado de su familia a la luz de la historia de España en su papel de nación colonizadora:

Pues, hijitos, para qué creéis que os han traído desde las selvas remotas de África sino para redímiros por el trabajo y enseñaros el recto camino de la salvación cristiana? : no os alarméis por las penalidades que os toca sufrir : esclavo será vuestro cuerpo : pero libre tenéis el alma para volar a la morada feliz de los escogidos : por eso enviamos nuestras cañoneras y bergantines y os hicimos cruzar el agua salada con grillos y cadenas, para que el demonio no os instigara a volver a una vida silvestre y j́bara, a la maligna oscuridad de los más brutos animales [...] el Amo del Ingenio de Arriba os mirará con semblante risueño y nadie os echará en cara la color prieta, el

pelo pasado, la nariz roma, los bombos bestiales : allí concluirán de una buena vez vuestras tribulaciones y miserias. (*JST*, 554-555)

Su escritura reproduce con un tono cómico los discursos que construyeron su infancia. Las voces de los personajes de su árbol genealógico se reúnen en las páginas en blanco del escriba. El relato de la saga familiar adquiere un tono grandilocuente. La gran historia familiar es desarticulada a través de la parodia de la escritura; esta última se origina en el odio de Álvaro hacia su pasado. La escritura es un medio de liberarse de esa carga. Escribir su historia significa vaciar su memoria, en una promesa de liberación:

Interrumpirás le lectura de documentos : frases extraídas de los libros y fotocopias se superponen en tu memoria a la carta de la esclava al bisabuelo resucitando indemne tu odio hacia la estirpe que te dio el ser : pecado original que tenazmente te acosa con su indeleble estigma a pesar de tus viejos, denodados esfuerzos por liberarte de él : la página virgen te brinda posibilidades de redención exquisitas junto al gozo de profanar su blancura : basta un trazo de pluma : volverás a tentar la suerte. (*JST*, 564)

El relato familiar dotado de grandeza es desmentido por medio de una escritura en palimpsesto. El escriba vuelve a ordenar los acontecimientos y los dispone en la página según su voluntad, construyendo una sintaxis violenta que desarticula los discursos heredados por la tradición histórica. En la crítica corrosiva que el narrador-personaje emprende contra la tradición y contra el propio lenguaje, realiza un análisis sobre los pronombres yo-tú. Se trata de palabras huecas que pueden adquirir distintos significados pero que obedecen siempre a la voluntad de quien escribe:

Odres huecos, hembras disponibles, os ofrecéis promiscuamente al uso común, al goce social, colectivo : indicativos nucleares, herméticos, transferís, no obstante, vuestra unicidad cuando de un mero trazo os hago asumir el dictado de mis voces proteicas, cambiantes [...] cadáver al servicio de cualquier causa y forjador de destinos y vidas según las pulsiones de tu voluntad : exorcizando demonios en lúdica confrontación sangrienta, sin más arma ni brazo que el discurso desnudo : transmutando la violencia en signo : barriendo su odiosa faz de la tierra : trocándola en motivo de proeza verbal. (*JST*, 633-634)

La violencia de la escritura es una construcción verbal que traspasa los límites de la realidad histórica y social. El escriba, *alter ego* de Goytisolo, critica al lenguaje y su significado monosémico, usado por la colectividad sin posibilidad de distorsión. El escriba propone una desviación que termina por desarticular el discurso monolítico y colectivo de la

historia. Es necesario desdibujar la sintaxis, las grafías de la lengua para tratar de dibujar la identidad individual:

si en lo futuro escribes, será en otra lengua : no en la que has repudiado y de la que hoy te despidas tras haberla revuelto, trastornado, infringido : empresa de sedición interior que compensa el presente que muy a pesar tuyo le ofreces : agregando tu artefacto a su monumento, pero destilando al mismo tiempo el agente (cáustico, corrosivo, mordaz) que la corrompe y desgasta : regalo capcioso (el tuyo) en cola de alacrán : ofrenda acechante (la suya) con in cauda venenum : ambigua relación que te privará del sueño hasta la conclusión lógica de su abrupto desvío : la liberación del instrumento y vehículo de tu (su) propia ruptura : sabiendo que a partir de ella puede(s) dormir tranquilo : con la conciencia neta de que el mal está hecho : progenitura infame, su (tu) subversión (ideológica, narrativa, semántica) proseguirá independientemente su labor de zapa por los siglos de los siglos. (DJ, 746-747)

El resultado de esta tarea es la diseminación de la escritura y de la identidad del escriba, quien se pierde en el camino abierto del texto, que bifurca los caminos de la escritura. El escritor se convierte en una figura del lenguaje, desaparece entre su sistema. El propio lenguaje deja de definirse a partir de una identidad unívoca. De la polisemia del texto y de la apertura del texto a otras lenguas como metáforas de otro territorio, Goytisolo llega a la destrucción de la lengua que ha sido su vehículo de expresión.

Progresivamente, el autor va dando forma a su proyecto de escritura. *En señas de identidad* comienza el vínculo entre la literatura y la vida; posteriormente, *Don Julián* lleva a cabo la desterritorialización anclada a la desarticulación del lenguaje. Este proyecto llegará a un punto culminante en *Juan sin tierra*, donde las señas de identidad del lenguaje terminan de disgregarse. Más tarde, en *Makbara*, el texto escrito se vacía de sus signos para dar paso a la lengua oral. No obstante, la representación del autor conoce su disolución definitiva hasta *Las semanas del jardín*. En esta novela, el escriba relata el proceso de construcción de la novela sobre Eusebio. Distintos narradores se turnan la palabra para leer el fragmento de novela que han escrito en el jardín. De manera similar a *L'enfant de sable* de Ben Jelloun, las versiones se complementan o se desmienten.

La verdad es inestable, a tal punto que uno de los personajes que funcionarían como testimonio de la vida de Eusebio afirma su condición ficticia en el capítulo Dal. En Marruecos, uno de los miembros del círculo, tratando de recopilar información sobre su personaje, se encuentra con un hombre que dice ser erudito y cronista de la ciudad. Al sacar

su tarjeta de presentación le dice: “Mi nombre es Ahmed y mis iniciales figuran en la novela cuyo único ejemplar, desaparecido con la maleta que lo contenía, intentan construir laboriosamente usted y sus amigos, lectores y socios del Círculo. ¡Soy, como ve, un personaje de ficción, aludido tan sólo de paso y carente de rasgos físicos!” (SJ, 553). El escritor consigna todo lo que escucha en una libreta, mientras los contertulios del café hablan de la multiplicidad de tumbas con el nombre de una sola persona. Al día siguiente advierte que todos los signos que había trazado fueron borrados:

Antes de acostarse agregó unas reflexiones de su cosecha sobre las bifurcaciones y arborescencias de la leyenda. Pensaba componer un relato minucioso de la encuesta para distribuirlo a su vuelta a los demás lectores del Círculo. Por eso, su asombro y consternación fueron inmensos al verificar, a la luz del día, que la tinta de su dietario se había borrado y sus páginas se hallaban en blanco, desesperadamente vacías. (SJ, 553)

La inestabilidad de la escritura es la misma que manifiesta Ben Jelloun. Por medio de este procedimiento, se invalida la noción de escritura como garantía de realidad. No queda sino la incertidumbre de un mundo narrado que tiene que ser reinventado constantemente. La relación entre la escritura y la vida significa un ciclo indisoluble. En este capítulo he analizado la manera en que Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo hacen del lenguaje un hilo conductor que se vincula a la noción de hospitalidad al albergar la palabra de otros como una forma de reconocimiento a las diferencias y como una forma de desarticulación de un discurso unívoco. En este sentido, se ha realizado un desmontaje del concepto de hospitalidad y de las formas en que la palabra vocalizada y la escritura se manifiestan en los textos de los autores. Finalmente, se ha establecido que el lenguaje y la noción de hospitalidad establecen una línea de continuidad entre los tres autores que nos permite problematizar la forma en que relacionan la palabra y la identidad.

II. Urdimbre I: El *hostis*, la identidad y la palabra

En el primer capítulo me referí a las formas de hospitalidad del lenguaje, al *hospes* como elemento que aloja a las otras voces en un acto colectivo y, también, a la palabra individual que se manifiesta a través de la vía de la escritura en Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo. En este capítulo me ocupo de las formas en que el lenguaje crea políticas de enemistad, configurándose como *hostis* o enemigo, de acuerdo con lo que analizo en la introducción. Si en el primer capítulo me refería a Derrida y su texto sobre la hospitalidad, en el presente capítulo me remito a Iván Illich y su texto sobre la lengua vernácula, con el fin de contrastar las ideas de Derrida y de ofrecer un panorama más amplio en relación con la construcción de colectividades y sus respectivas políticas de amistad y enemistad. Posteriormente, relaciono tanto las políticas de amistad como de enemistad con los procesos de fijación de la identidad y, finalmente, realizo un breve análisis de algunos de los recursos intertextuales que emplean los tres escritores. Cabe señalar que me ocupo del tema de los intertextos porque representan una forma de hospitalidad textual.

En relación con las políticas de la amistad y la enemistad, en la segunda forma de hospitalidad que mencioné antes, los espacios colectivos hospedan a las distintas voces marginales que no tienen participación directa en el ejercicio de la palabra oficial. Dichos espacios no tienen restricción y, en ellos, cuerpo y palabra pueden fluir en su performatividad, gracias a una hospitalidad incondicional. En cuanto a la enemistad, el *hostis* o enemigo se configura a través del discurso normalizado que se impone desde un canon de dominación preestablecido, excluyendo desde su centro de poder y su lengua materna la expresión de la lengua vernácula, de acuerdo con Iván Illich.

Iván Illich desarrolla la distinción entre lengua vernácula y lengua madre a partir del caso de Nebrija, quien escribe su gramática castellana para terminar con el habla espontánea, indisciplinada, e imponer una forma canónica que sea el reflejo de la fuerza imperial. Tal como lo comunica a Isabel de Castilla, la unión de las armas y las letras resultaría fundamental para el fortalecimiento del imperio: “muy hábilmente, la argumentación de Nebrija recordó a la reina que una nueva unión entre armas y letras, complementaria de la de

la Iglesia y el Estado, era esencial para reunir y ligar las parcelas dispersas de España en un reino unitario absoluto”.¹

El canon lingüístico está destinado a crear un discurso normalizado cuya finalidad consiste en evitar la fragmentación de las identidades. Si el *hospes* es la lengua vernácula, aquella que fluye en su performatividad, teniendo como aliados el cuerpo y la voz, el *hostis* es la lengua del Estado, la que se instituye en la escuela y desde allí se dirige hacia todas las formas del discurso oficial. Illich escribe sobre la lengua vernácula:

Hasta Nebrija, la lengua de todos los días fue lo vernáculo, únicamente ello. Eso vernáculo, ya se tratara del habla de todos los días, de un idioma vehicular; de la lengua de la plegaria, de la lengua del oficio, del lenguaje de la contabilidad, de la montería, se aprendía subsidiariamente en la corriente de una vida cotidiana cargada de sentido [...] el conocimiento de lenguas que se enseñaban oficialmente elevaba de manera manifiesta a un hombre por encima de los otros, un poco como la silla elevaba al hombre libre por encima del siervo, o el puente al comandante por encima de la tripulación.²

La normalización de la lengua implica la negación de una lengua común. Es, en cierta forma, el monolingüismo que representa al colonizador. Para Illich, la lengua vernácula es mucho más que comunicación; en este sentido, se asocia al concepto de Zumthor en cuanto a expresión de libertad. El habla normalizada, por el contrario, es un discurso que repite las ideas de otros, haciendo evidente su incapacidad de crear:

El habla usual que se enseña es la impersonal y muerta retórica de la gente pagada para hablar con férrea convicción de textos que otros han compuesto y a quienes se les paga también para concebir esos textos. Quienes hablan un lenguaje que se enseña actúan de la misma forma que el locutor; que el cómico que dice chistes escritos para él, que el instructor que sigue el manual del docente para explicar un libro de clase, que el cantante que canta rimas fáciles, que el presidente cuyos discursos los escriben sus colaboradores. Es un lenguaje que explícitamente miente cuando lo empleo para decir algo de viva voz; está destinado al espectador que contempla la escena.³

El *hostis* es así el discurso desde el que se generan políticas de enemistad y exclusión: el afán de modernización de la plaza Xemáa el Fna y que echa fuera a los narradores de la plaza y el discurso patriarcal que anula la identidad de Ahmed, en el caso de Ben Jelloun, el discurso intolerante que excluye a Sancher y la escritura de la historia que aniquila a Tituba,

¹ Iván Illich, “El trabajo fantasma”, *Obras reunidas II*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 103.

³ *Ibid.*, p. 107.

en el caso de Maryse Condé. En cuanto a Juan Goytisolo, el discurso nacionalista, el canon lingüístico que pretende la pureza de España y destierra las raíces otras que forman parte de su identidad.

II.1 El hostis

En la obra de Ben Jelloun, el *hostis* en relación con la palabra se manifiesta de distintas formas. En un primer momento, el discurso funciona como enemigo en la medida en que Bey Ahmed, el padre de Ahmed, decide que su hija es un varón. La anulación de la identidad femenina de su hija se gesta a partir de una violencia discursiva que se genera en el momento en que afirma que su próximo hijo será un varón, sea como sea, tal como anuncia su plan a la madre:

Alors j'ai décidé que la huitième naissance serait une fête, la plus grande des cérémonies, une joie qui durerait sept jours et sept nuits. Tu seras une mère, une vraie mère, tu seras une princesse, car tu auras accouché d'un garçon. L'enfant que tu mettras au monde sera un mâle, il s'appellera Ahmed même si c'est une fille! J'ai tout arrangé, j'ai tout prévu. On fera venir Lalla Radhia, la vieille sage-femme ; elle en a pour un an ou deux, et puis je lui donnerai l'argent qu'il faut pour qu'elle garde le secret. (ES, 22-23)

La palabra del padre está destinada a la falsificación. No hay hospitalidad posible para la identidad de Ahmed, quien en realidad tendría que llamarse Zahra. La vida de Ahmed se convierte en una puesta en escena, dirigida por el discurso del padre, en la que el personaje no puede habitar su propio cuerpo. Su voz es también la manifestación de un desencuentro. No obstante, Ahmed continúa con la representación hasta el final. Su único lugar hospitalario es su diario íntimo:

Ma condition, non seulement je l'accepte et je la vis, mais je l'aime. Elle m'intéresse. Elle me permet d'avoir les privilèges que je n'aurais jamais pu connaître. Elle m'ouvre des portes et j'aime cela, même si elle m'enferme ensuite dans une cage de vitres. Il m'arrive d'étouffer dans mon sommeil. Je me noie dans ma propre salive. Je me cramponne à la terre mobile. J'approche ainsi du néant. (ES, 50)

Ahmed no se hospeda en su cuerpo. Su identidad obedece a un discurso impuesto por la tradición. En este sentido, el personaje no alcanza a asir su yo en su totalidad, de manera

que en el ejercicio de la individualidad hay una fisura. Del mismo modo, en relación con la colectividad, el discurso dominante impide la cohesión de un cuerpo social al sacar a los narradores de la plaza Xemáa el Fna, con motivo de su remodelación. Las políticas de modernización de la ciudad tradicional representan al *hostis*, son el enemigo de las voces que crean el cuerpo colectivo del gran relato oral de la plaza y que no tienen cabida en el centro del discurso normalizado:

En fait le conteur, comme les acrobates et autres vendeurs d'objets insolites, avait dû quitter la grande place que la municipalité, sous l'instigation de jeunes urbanistes technocrates, a "nettoyé" pour y construire une fontaine musicale où, tous les dimanches, les jets d'eau jaillissent sous l'impulsion des Bo-Bo-Pa-Pa de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. La place est propre. (ES, 135)

La plaza Xemáa el Fna deja de ser un lugar hospitalario por excelencia, que va a contracorriente del individualismo y el aislamiento propios de las sociedades modernas. Juan Goytisolo escribe acerca de su experiencia en dicha plaza y su interés por rescatarla:

La plaza nos ofrece un espectáculo permanente en el que se desdibuja la distinción entre actores y espectadores, todo el mundo puede ser lo uno o lo otro si lo desea. Frente al rodillo compresor de unos medios informativos que homogeneizan y empobrecen nuestras vidas, capsulándolas en la lobreguez teledirigida de lo privado, Xemáa el Fna opone el ejemplo del espacio público que invita a la sociabilidad gracias al humor, tolerancia y diversidad creados por sus poetas, pícaros y cuentistas.⁴

La superficialidad de la realidad contemporánea ha rebasado el relato del origen y el tiempo mítico:

Plus de charmeurs de serpents, plus de dresseurs d'ânes ni d'apprentis acrobates, plus de mendiants montés du Sud à la suite de la sécheresse, plus de charlatans, plus d'avaleurs de clous et d'épingles, plus de danseurs ivres ni de funambules unijambistes, plus de djellabas magiques aux quinze poches [...]. (ES, 135)

El *hostis* hace estragos en las personas, deja en ellas un vacío, la falta de la genealogía que otorga la palabra colectiva. Salem, Amar y Fatouma, los personajes que se reúnen en un café para continuar relatando la historia de Ahmed, son algunos de los que se resisten a ese corte del cuerpo colectivo. Amar dice a sus compañeros: "je vous dis, mes amis, que nous sommes dans une société hypocrite. Je n'ai pas besoin de préciser davantage: vous savez que la corruption a fait son travail et continue de dévaster lentement et irrémédiablement nos corps et nos âmes" (ES, 146).

⁴ Juan Goytisolo, *Tradición y disidencia*, p. 79.

El vaciamiento de la plaza deja un hueco en los individuos que se hospedan en ella en diferentes formas. Amar da cuenta de la falsedad en la que vive la sociedad, fuera del escenario tradicional de la plaza como espacio de intercambio y diálogo. Las formas de la enemistad se generan, por una parte, a través del proceso de modernización de Marruecos y, por otra, en la interpretación rígida de la palabra coránica.

A partir de una lectura no polisémica del Corán se dibujan otros rasgos del *hostis*. El llamado a la tradición, en este sentido, representa una clausura de los múltiples sentidos que el texto sagrado alberga; por esta razón, Amar dice:

Hier, après l’histoire que nous a rapportée Salem, je suis allé à la mosquée, non pour prier, mais pour me recueillir dans un coin silencieux pour essayer de comprendre ce qui nous arrive. Figurez-vous que j’ai été réveillé plusieurs fois par des espèces de vigiles ; ils m’ont fouillé et ont vérifié mon identité. J’ai eu envie de leur dire: l’Islam que je porte en moi est introuvable, je suis un homme seul et la religion ne m’intéresse pas vraiment. Mais leur parler d’Ibn Arabi ou d’El Hallaj aurait pu me valoir des ennuis. Ils auraient cru qu’il s’agissait de meneurs politiques en exil, de frères musulmans voulant prendre le pouvoir dans le pays. (*ES*, 146-147)

La lectura literal del texto sagrado impide la hospitalidad al cerrar los caminos de la libertad. Es imposible la creación de un cuerpo colectivo al imponerse la interpretación dogmática que se niega a traducir la polisemia del texto, en contextos de espacio y de tiempo que van modificando las interpretaciones:

Il se trouve que, depuis plus de mille ans, les guides de la pensée musulmane font tout pour empêcher le croyant d’accéder librement au Coran. Ils s’enorgueillissent d’être les gardiens d’un credo immuable – celui du *taqlid*, de l’imitation. Au nom duquel ils obligent le lecteur du Coran à suivre un parcours fléché, balisé par un postulat qui se veut imparable. Selon ce postulat, le Coran étant la Parole de Dieu, il n’est pas tributaire du temps. Ses versets sont formulés pour embrasser, éternellement, tous les contextes possibles.⁵

En este sentido, en *L’enfant de sable* encontramos ejemplos en los que se revela la oposición entre la interpretación limitante del Corán y aquella que busca en el texto un sentido de hospitalidad, abierto a una interpretación más libre. Quizá la referencia más sobresaliente sea aquella en la que Si Abdel Malek, al regresar a la plaza, dice que se retira a

⁵ Mahmoud Hussein, *Ce que le coran ne dit pas*, (sin número de página).

leer el Corán sobre las tumbas de los muertos. El espacio sagrado, materializado en el libro, hospeda al *halaiquí*, en su destino final, la muerte, después de una larga errancia.

En la misma novela, otras referencias al Corán se destacan para mostrar la interpretación apegada a la tradición, aquella que desconoce la complejidad de los signos y que permite al padre de Ahmed justificar la anulación de su identidad femenina. Ahmed, cuando dice a su padre que quiere casarse, recuerda un pasaje del Corán, perteneciente a la sura de las mujeres:

Certains versets du Coran qu'on m'avait fait apprendre par cœur me reviennent depuis quelque temps, comme cela, sans raison. Ils traversent ma tête, s'arrêtent une seconde, puis s'évanouissent.

“Voici ce dont Allah vous fait commandement
au sujet de vos enfants: au mâle,
portion semblable à celle de deux filles”. (*LES*, 53)

Ahmed toma estos fragmentos del texto para fundamentar que va a casarse para fundar su propio hogar. Acepta adoptar la farsa del padre hasta el final; no obstante, la palabra coránica no es hospitalaria para él. La hospitalidad radica en su propia escritura, que representa el lugar de la búsqueda del yo. En este sentido, para Françoise Gaudin, habrá momentos en los que la voz de la conciencia, en su afán por encontrar la verdad, tiene ciertas marcas de una especie de revelación que se acercan a lo sagrado:

Par une équivoque fréquente, la voix de la conscience se superpose à la parole ultime qui unit de toute éternité l'être au sacré. L'accès à la vérité se trouve conditionné par l'extase. Celle-ci permettrait d'attendre l'illumination telle que l'auraient vécu El Hallah, Ibn Arabi et telle que la vivaient encore ces confréries que l'on rencontre dans *Moha le fou*, *Moha le sage*, et *La prière de l'absent*. Cette psychologie involutive repose sur l'idée que, par une intuition qui exclut la raison, se dévoile la transcendance. Est-il besoin de développer les conséquences d'une pensée qui lie le savoir, le pouvoir et le faire au sacré? Si la voix de la conscience se fond avec celle de Mohammed, par l'analogie et la bonne volonté tous les antagonismes se résolvent.⁶

Gaudin se refiere explícitamente al fragmento en el que Ahmed intercambia cartas con un destinatario desconocido y le dice que imagina su rostro, su voz. El desconocido es una presencia amigable. El hecho de intentar reconocer la voz de Mahoma nos remite a una interpretación en la que el texto sagrado es leído desde una política hospitalaria:

Votre voix, je la connais déjà; elle est grave, légèrement enrouée, chaude quand vous vous laissez aller... Dites-moi si je me trompe. N'avez-vous jamais essayé de deviner

⁶ Françoise Gaudin, *op. cit.*, pp. 91-92.

la voix de l'absent, un philosophe, un poète, un prophète? Je crois connaître la voix de notre Prophète, Mohammed. Je sais qu'il ne parlait pas beaucoup. Voix calme, posée, pure; rien ne la trouble. (*LES*, 99-199)

Como mencioné antes, hay otros casos en el mismo texto que manifiestan otra interpretación del Corán, como ocurre cuando Ahmed responde a un versículo del texto sagrado: "Un autre jour, ce verset : 'nous appartenons à Dieu et à lui retournerons' et il a ajouté en petits caractères : "Si je le veux" (*LES*, 94). El narrador, que en este caso deja oír la voz de la tradición, interpreta esta anotación como herejía: "Hérésie! Hérésie! Frères! À partir de cette étape, il va développer en enrichir sa solitude jusqu'à en faire son but et sa compagne" (*LES*, 94).

Ahmed contradice a la palabra sagrada. La tradición parece implacable, como lo demuestra el hecho de que, posteriormente, parte de los miembros de la *halca* se ausenta. El *halaiquí* dice entonces:

Compagnons fidèles! Vous n'êtes pas nombreux à suivre avec moi l'histoire de cet homme; mais qu'importe le nombre. Je sais pourquoi certains ne sont pas revenus ce matin: ils n'ont pas supporté la petite hérésie que s'est permise notre personnage. Il a osé détourner un verset du Coran. (*LES*, 107)

De esta forma, en la plaza se evidencia tanto la hospitalidad como el rechazo. Algunos de los miembros del círculo ven el ejercicio de libertad de Ahmed como una manifestación del enemigo: el *hostis*. No obstante, el *halaiquí* hospeda al personaje, a pesar de su herejía: "mais c'est un être qui ne s'appartient plus. On l'a bien détourné de son destin, et, si, au moment où il traverse une crise, il prend quelque liberté avec un verset, un seul verset, sachons le lui pardonner! Et puis nous ne sommes pas ses juges; Dieu s'en occupera" (*LES*, 107).

Mahmoud Hussein, en su texto *Ce que le Coran ne dit pas*, explica los procesos de interpretación de dicho texto. La palabra coránica no equivale en sentido estricto a la divinidad. La palabra se inscribe en el tiempo; por tanto, no es inmutable y está sujeta a las condiciones espacio-temporales que rigen su lectura. Esta última es más la invitación a un diálogo que un dogma: "Il n'est plus permis dès lors de donner une portée immuable à tous les versets du Coran. Chacun est appelé à assumer son libre arbitre, pour pouvoir distinguer, en pleine responsabilité, entre l'absolu et le relatif, le général et le particulier, le perpétuel et

le circonstanciel”.⁷ La herejía de Ahmed no tendría fundamento. La interpretación del personaje se inscribe en su circunstancia específica y la palabra divina no resulta anulada por dicha relatividad.

La palabra sagrada que no admite interpretaciones desde la subjetividad se presenta en algunos ejemplos de *L'écrivain public*, cuando el personaje principal relata cómo su padre lo despertaba para rezar; la oración no conlleva para él una palabra hospitalaria, es únicamente un ritual que ha sido despojado de su sentido trascendente. La tradición transforma a la palabra divina en un discurso que separa en lugar de albergar:

J'entends encore la voix rauque: “Lève-toi si tu es un bon musulman!” Suis-je à l'hauteur? Suis-je digne d'une telle épreuve? Quand j'étais enfant, mes parents m'obligeaient à faire la prière. Je la faisais par crainte des châtimens exposés en détail dans le Coran, réservés à l'infidèle, au mauvais musulman: enfer éternel, géhenne sans fin, prières rendues sur plaque métallique rougie par le feu... Je priais sans grande conviction. (*EP*, 142)

La palabra no hospitalaria se revela en el mismo texto en el caso de las maldiciones, tal como lo refiere uno soldado que encuentra el protagonista: “évite la malédiction des parents... c'est la pire... Depuis que mon père m'a maudit et renié, je suis sans âme comme un cèdre creux. Dans mes veines il n'y a pas de sang mais de l'eau, une eau impure” (*EP*, 87). Las maldiciones que recuerda a continuación son las que una vez escuchó, en berebere, mientras dormía en un burdel en la montaña:

nfel-n gim tamādunt (nous te laissons la maladie)
nfel-n gim zzeld (nous te laissons la misère)
nfel-n gim taula (nous te laissons la fièvre)
nfel-n gim taykra (nous te laissons le mal). (*EP*, 87)

Para Gaudin, la maldición y el insulto constituyen formas de fusión entre lo sagrado y lo popular. La tradición busca una resonancia en el presente, con el fin de conservar la memoria ancestral, aquella que construye un orden. Estas interpretaciones de la tradición, que no siempre se generan a partir de políticas hospitalarias, permiten analizar la oposición entre lo antiguo y lo moderno, lo individual y lo colectivo; de esta forma, Gaudin apunta que, a causa de los cambios políticos que ocurren en Marruecos, la gran encrucijada consiste en que el individuo, una vez que ha reconocido sus problemáticas individuales, se reconozca en los otros en el cuerpo social:

⁷ Mahmoud Hussein, *op. cit.*, (sin número de página).

Il faut l'admettre: le Maroc a changé. La terre reste "sèche et sans espoir". La censure se modère. Les caves ne cachent plus les cris de la torture et l'opposition siège au parlement. [...] Plus, les pauvres perdent leur aura et sont très méchants. Si les contradictions politiques s'estompent, que reste-t-il? Il ne reste qu'à décrire des itinéraires individuels et à trouver des modèles d'adaptation. Loin de parler d'engagement, il s'agira de mettre en scène des personnages qui cherchent à s'intégrer à la société. Car les maux ne relèvent plus du réel, ils sont intérieurs.⁸

La lectura de la tradición, hecha de manera literal, se revela como no hospitalaria en la medida en que impide al individuo integrarse a un cuerpo colectivo. Según este punto de vista, el gran conflicto es la reducción al individualismo. Tanto la experiencia que remite a lo sagrado como las relaciones entre los miembros de la colectividad se vacían. La enemistad no radica en el texto sagrado sino en su lectura equivocada, según afirma Gaudin: "car, d'après les textes, ce n'est pas le Livre qui apporte l'aliénation, c'est sa fixité due à l'interprétation humaine et à la perversion de ses formes socialisées".⁹

En resumen, las políticas de enemistad en Ben Jelloun se fundan en una interpretación errónea del texto sagrado, en la atomización de la sociedad que provoca el proceso de modernización. La respuesta del escritor consiste en proponer formas de lectura de la tradición más abiertas. Para Gaudin: "il faudrait retoucher, non point le Texte, mais quelques coutures légèrement défectueuses dans la tradition même".¹⁰

Al inicio de este capítulo hice referencia a Iván Illich para mostrar la forma en que la lengua impuesta, la lengua materna, clausura los múltiples sentidos que pueden habitar en las lenguas vernáculas. Al establecer un vínculo entre Illich y Ben Jelloun, considero relevante destacar la normalización de la lengua a la que refiere Illich y que se refleja en la imposición de una interpretación unívoca del Corán. En cierto sentido, el establecimiento de directrices de interpretación, hechas de manera literal y dejando de lado la riqueza simbólica del texto, reduce la libertad que la propia lengua contiene. Respecto de la relación entre el Estado y la implantación de una lengua única, Illich apunta: "a partir de entonces la gente deberá entregarse a una lengua que recibirá de lo alto y no a desarrollar una lengua en común".¹¹ De esta visión reducida, tanto de la lengua como del texto sagrado, se deriva la necesidad de impedir, desde los centros de poder, la amplificación de prácticas sociales que involucran el

⁸ Gaudin, *op. cit.*, p. 88.

⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹¹ Iván Illich, *op. cit.*, p. 82.

hacer con el lenguaje: lecturas colectivas y narraciones orales en espacios comunitarios. Más adelante, Illich escribe lo siguiente:

En comparación con la lengua que deliberadamente se enseña, el lenguaje que escapa a una enseñanza razonada constituye un fenómeno social de un género diferente. Ahí en donde la lengua que se adquiere sin maestro es la marca predominante de un mundo compartido, el grupo siente que posee un dominio que ningún lenguaje procurado puede dar: Lo siente claramente en su dominio del lenguaje, de su adquisición. Todavía hoy en día los pobres de todas las naciones no industriales del mundo son políglotas.¹²

Esta lectura de la tradición y de la historia como generadora de políticas de enemistad será abordada a continuación, en el caso de Maryse Condé. En la obra de esta escritora encontramos, como en el caso de Ben Jelloun y, según analizaré más adelante, en el de Goytisolo, la imposición de un discurso que es tomado como punto de partida para fundar políticas de enemistad. En la obra de Condé, el *hostis* es el gran libro de la historia escrita con mayúscula, la ley esclavista y, también, la lengua que intenta imponerse, pese a la fragmentación y la potencia del *créole*. Sin embargo, resulta de gran importancia mencionar que Condé no se basa en la oposición colonizador-colonizado para identificar los discursos hegemónicos; por el contrario, su crítica abarca otras manifestaciones del discurso monolítico que coartan la libertad de la palabra del otro.

En la obra de Condé convergen diversas voces. El gran acierto de la escritora consiste en hospedar a dichas voces y, al mismo tiempo, en mostrar sus contradicciones. Así, los textos muestran su compleja red de relaciones, voces e identidades. Si bien es cierto que la autora aloja al *créole*, es necesario reconocer que no enarbola esta bandera como proyecto identitario. Principalmente, la escritora busca las voces divergentes en ámbitos en apariencia homogéneos:

In conclusion, I wish to touch briefly on a widely discussed topic: creolite. This new literary movement is emerging in the wake of Aime Césaire's nigritude and Edouard Glissant's antillanite. We must return to history. What does it mean to be a Creole? To be a Creole simply means "to be born in the islands". From the sixteenth century, missionaries and travelers alike called "Creole" not only the white people but also the blacks born on the plantation. The Creole people possessed a distinctive way of life and a distinctive way of expressing themselves. If we accept this historical definition, a Creole person enjoys the right and the freedom to express his or her creolite as he

¹² *Ibid.*, pp. 102-103.

or she pleases. The expression of this identity is not restricted to the use of the Creole language, which is part of a linguistic continuum.¹³

Es importante mencionar, a pesar de los matices con los cuales Condé aborda el tema del *créole*, el origen de este concepto y su anclaje en la lengua. En *Lettres créoles*, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant escriben acerca del contexto en que surge la lengua *créole* en las Antillas:

Pour comprendre l'apparition du *créole*, il faut imaginer la situation linguistique de 1625 à 1675-80, période de cinquante ans au cours de laquelle cette langue s'est constituée. Nous avons, d'une part, les colons français venus de diverses provinces de l'ouest de la France (en particulier de la Normandie), à une époque où la langue française n'est pas encore unifiée. Richelieu ne crée-t-il pas l'Académie française en 1635, l'année même où les Français débarquent en Martinique en Guadeloupe? Chaque province parle son dialecte. Le francien, dialecte de Paris, qui deviendra langue nationale grâce à la Révolution de 1789, résonne parfois de manière incompréhensible en dehors de l'Île de France.¹⁴

La fragmentación lingüística es evidente, tanto del lado europeo como del antillano. No obstante, la diversificación dialectal de los colonizadores franceses no es un impedimento para crear una política de enemistad desde el plano del lenguaje: “les Africains arrivent donc sur un terrain linguistique déjà instable, offert à toutes évolutions. Eux-mêmes disposent de langues très différentes entre elles. De plus, la pratique esclavagiste mélange les ethnies afin de compliquer l'entente utile à la moindre des révoltes”.¹⁵

Esta suerte de torre de Babel favorece al colonizador, al impedir la comunicación entre los esclavos. El otro, el colonizador monolingüe, intenta desacreditar al *créole*, el nuevo código de resistencia de los habitantes de los esclavos de las plantaciones. Con el paso del tiempo, la versión oficial del colonizador afirma que el *créole* proviene de una deformación, de una incapacidad de dominar la lengua francesa. A esta versión responden Chamoiseau y Confiant en el texto mencionado:

Le *créole* à base lexicale française dérive donc en premier lieu des dialectes français du Nord-Ouest, plus particulièrement de ceux de la Normandie et d'Anjou dont il conserve de nombreux traits. Détruisons d'abord quelques oiseuses légendes, et d'abord l'absence de “r” dans le *créole*, généralement attribuée à la mauvaise prononciation des Nègres, dont les bandes dessinées font des gorges chaudes. Ce trait

¹³ Maryse Condé, “The role of the writer”, *World Literature Today*, Vol. 67, No. 4, Focus on Maryse Condé, Otoño 1993, p. 699.

¹⁴ Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, pp. 68-69.

¹⁵ *Ibid*, p. 69.

phonétique est du fait, et du seul fait, des colons normands et non des Africains dont tout le monde sait que, quelle que soit leur langue native, roulent les “r” presque à la façon des Arabes.¹⁶

El *créole*, en tanto respuesta a la enemistad del colonizador, surge de la hospitalidad que el espacio de la plantación concede esta lengua:

Ainsi, cette langue née dedans l’habitation réfléchit dans ses phrases la diversité du monde (langue *écho-monde*, dirait Édouard Glissant), non plus une diversité oubliée, coupée de ses sources, mais une diversité qui semble porter conscience d’elle-même car chaque ethnie précipitée dans la créolisation maintient vivace, autant que faire se peut, ce qu’elle croit être l’essentiel de son identité alors que désormais (et à jamais) ce n’en est qu’une partie – partie prise dans l’espace d’une mosaïque mouvante.¹⁷

La oralitura surge como manifestación de este cruce de caminos de identidades diversas que forman una expresión común ante la palabra dominante del colonizador. Este último funda sus políticas de enemistad a partir de la legitimación del esclavismo. La palabra *créole*, que se realiza como contracultura, es un elemento de vital importancia para deslegitimar el discurso del colonizador.

Una de las instituciones que ayudan a desacreditar el *créole* y, con ello, la identidad antillana, es la escuela. Para el imperio francés, esta última es un pilar que va a validar su política expansionista. La escuela impide el uso del *créole*, no le otorga derecho de ciudadanía y a través de la enseñanza de la historia se va a implantar una nueva genealogía que se remonta a “nos ancêtres les gaulois”.¹⁸

En la obra de Maryse Condé encuentro referencias a este proceso cuando, en *Traversée de la mangrove*, Léocadie Timothée, la maestra de la aldea, toma la palabra para narrar su vida. En un episodio, menciona su encuentro con Ddat Timodent, un profesor que había sido sancionado a causa de su ideología comunista: “Tout le monde connaissait son nom, car dans *La voix du Peuple* il avait dénoncé l’enseignement de l’histoire, rappelant que nos ancêtres n’étaient pas des Gaulois” (*TM*, 143).

La novela pone en evidencia que el esclavismo no puede ser un tema olvidado. Cuando Man Son Son relata su tristeza ante el hecho de que su hijo se haya casado con una mujer blanca, recuerda:

¹⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷ *Ibid.*, p. 71

¹⁸ Cf. Documental: Dorothée Lachaud. *Nos ancêtres les Gaulois. Contre histoire de la France outre mer*, Bonne Compagnie. Francia, 2014. 52m.

Les yeux des Blancs n'ont jamais brûlé les nôtres. Siméon, mon défunt, racontait comment quelques années après l'abolition de l'esclavage son grand-père, Léopold, avait été cravaché à mort par un Blanc auquel il n'avait pas voulu céder le passage. Cette affaire-là avait mis la région en émoi, car les amis de Léopold avaient voulu le venger. Le sang avait coulé. (*TM*, 82)

El rechazo al blanco es la respuesta histórica ante las políticas de enemistad del colonizador. Al ser el invasor y establecer un sistema esclavista, nunca podría ser visto como *hospes*, de ahí la contradicción que genera un personaje como el extranjero Francis Sancher, quien, de entrada, no comparte la ideología del colonizador. En este sentido, considero imprescindible mencionar la desconfianza de Maryse Condé ante las oposiciones binarias y su insistencia en mostrar las distintas formas de exclusión que se producen en una comunidad, más allá de la división entre colonizador y colonizado. Lydie Moudileno escribe sobre este tema:

[...] l'insolence de Condé serait somme toute banale si elle se limitait à donner la parole au sujet marginalisé (le Noir, la femme), contre le système colonial et patriarcal. L'insolence de Condé est unique dans la mesure où elle n'est pas prévisible. Elle ne vise pas une hégémonie, mais tous les risques de la parole dogmatique ou autoritaire.¹⁹

De esta forma, es imposible pasar por alto que el eje de *Traversée de la mangrove* se basa en la representación del extranjero como elemento que desencadena las múltiples voces que pueblan el universo multicultural de la aldea. Sin embargo, en un principio, Sancher tiene la connotación de *hostis*, de enemigo. Su condición geográfica y racial lo determinan de esa manera. Él se hospeda en la aldea pero los habitantes de Rivière au Sel son, en tanto cuerpo colectivo, poco amistosos con él. No obstante, en una vuelta de tuerca de Maryse Condé, dicho personaje revela los mecanismos en los que se fundamentan las políticas de enemistad en el interior de la aldea. El peligro aparente para los aldeanos consiste en que la otredad de Francis Sancher permite reconocer la diferencia en el interior de la comunidad y, en consecuencia, cada personaje se aventura a elaborar un discurso propio; de acuerdo con Jean-Xavier Ridon, la coexistencia de diversas voces llevaría a los aldeanos hacia un espacio de reconciliación, aunque es importante mencionar que Sancher sólo puede ser testigo de dicha posible reconciliación estando muerto: "C'est ce principe qui motive la polyglossie du texte. [...] En passant de la parole d'un personnage à l'autre, le postulat d'un langage autoritaire

¹⁹ Lydie Moudileno, "De l'autobiographie au roman fantastique", *op. cit.*, p. 25.

est désamorcé et s'élabore la tentative d'un espace de réconciliation".²⁰ El procedimiento de la desarticulación del mandato narrativo funciona de manera semejante al relato de Tahar Ben Jelloun analizado anteriormente. Si en este autor el espacio de reconciliación se realiza en la plaza pública, en el caso de la novela de Condé se genera en la casa de Sancher, durante su velada fúnebre.

La voz del extranjero confronta a los personajes con su propio discurso y, lo que muchos de ellos encuentran, es una voz disminuida a causa de una idea de identidad forzada por un discurso hegemónico que afirma una falsa unidad en la comunidad. Cada conciencia manifiesta su diversidad al valerse de su propia voz; así: "[...] l'étrangeté est-elle toujours déjà présente à l'intérieur de la communauté mais aussi dans la conscience de chacun des individus qui la constituent".²¹ El reconocimiento de la diferencia produce la ruptura con la comunidad; en el seno familiar, varios personajes deciden liberarse del yugo de la autoridad. Subvierten así el rumbo de su destino, mismo que había sido trazado de antemano por un personaje encargado de ejercer el poder. La extranjería de Sancher, en la noche de su velorio, ha dejado en los aldeanos un hueco de silencio que los hará internarse en su mundo interior para descubrir que cada uno de ellos es un "otro", una existencia ajena al grupo pero que, como existencia individual, es capaz de crear los trazos de su propia vida.

Traversée de la mangrove surge de la urgencia de un discurso propio en oposición a un discurso dominante; esta necesidad es motivada por la intromisión de un personaje extraño en el seno de la colectividad. La apropiación de la voz refleja un proceso de autoconocimiento en el que los personajes, al enunciar su relato en primera persona, descubren su voluntad de afirmación. En ese momento, la voz de cada personaje toma posesión de su identidad individual, asume su experiencia de vida, sus obsesiones y sus temores; en tal caso, el deseo de trascender los límites de la aldea y explorar el "otro lado" se materializa como posibilidad de transformación. Como afirma Dinah al final de su intervención: "Je chercherai le soleil et l'air et la lumière pour ce qui me reste d'années à vivre. Où les trouverai-je? Je ne sais encore rien. Ce que je sais, c'est que je les chercherai!" (*TM*, 109); en relación con Aristide y su deseo de salir de la isla, el narrador se pregunta: "ne prenait-il pas le départ de sa vraie vie?" (*TM*, 80).

²⁰ Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, p. 223.

²¹ *Ibid.*, p. 222.

Para cada personaje es evidente la necesidad de tomar las riendas de su destino. A fin de cuentas, los lazos que unen a la comunidad son inoperantes; Rosa Ramsaran afirma: “aujourd’hui Francis Sancher est mort. Cela n’est une fin que pour lui. Nous autres, nous vivons, nous continuons de vivre comme par le passé. Sans nous entendre. Sans nous aimer. Sans rien partager” (*TM*, 171). Algunos personajes, como Man Sonson, se dan cuenta de que también están ausentes en el discurso escrito de la historia. Ante la exclusión, las voces individuales dan cuenta de la historia diversa del Caribe y, al exponer un punto de vista propio acerca de su realidad, cada sujeto asume sus palabras: “mais j’aimais lire! Lire! Je regrettais seulement que les livres ne parlent jamais de ce que j’étais, moi, petite Nègresse noire, née à Rivière au Sel. Alors j’inventais, j’imaginai mes histoires dans les creux de ma tête (*TM*, 84)”.

Sólo hasta el momento del velorio, el *hostis* Sancher puede ser visto de otra manera. Desde su posición inerte, puede cambiar su estatuto de enemigo para ser visto como alguien que pudo haber dado una lección de hospitalidad. Este cambio de perspectiva muestra que la condición de huésped y de enemigo es susceptible de modificación. La condición racial de Francis Sancher no lo convierte en enemigo y, por el contrario, hay un evidente discurso de exclusión en el interior de Rivière au Sel, lo que explica la afirmación de Léocadie Timothée: “[...] le Nègre n’aime jamais le Nègre” (*TM*, 142).

En relación con la memoria colectiva de la Guadalupe, el relato de Xantippe, el personaje más excluido de todos, nos lleva al mundo del mito al recrear el tiempo fundacional, anterior a la colonización. Cada personaje hace de su relato una representación de la diversidad que compone la identidad del Caribe. Más allá de la historia escrita con mayúscula, todos tienen la certeza de que es necesario reencontrarse con su origen y aceptar su diferencia para alcanzar la promesa de un espacio de libertad. Como afirma Édouard Glissant: “C’est contre cette double prétention d’une Histoire avec un grand H et d’une littérature sacralisée dans l’absolu du signe écrit que se sont aussi battus, en même temps que pour la nourriture et la liberté, les peuples que jusqu’ici habitaient la face cachée de la terre”.²²

Esta fragmentación de la historia y la desacralización de la literatura de la que habla Glissant describe un proceso similar al que plantea Condé en sus novelas: la puesta en escena de la desarticulación de los distintos discursos hegemónicos, aunque ella supera los

²² Édouard Glissant, *Le discours antillais*, pp. 243-244.

regionalismos. En este sentido, para esta escritora la elección que hace el escritor antillano entre el francés y el *créole* no es sencilla. La elección del francés, en todo caso, no implica una traición. Para Condé, es posible hospedar a otras voces, aquellas que han sido excluidas de los grandes discursos, tomando como punto de referencia la lengua francesa. A propósito de esta inclusión y de su novela *La vie scélérate*,²³ la autora afirma:

Coco, the narrator of the novel and the youngest of the family, decides what she is going to write about: a novel in which there will be no heroes, no important personalities, just ordinary human beings; a novel in which capitalism and economic exploitation will not be the only issues dealt with, but also love, dreams, and fantasies.²⁴

Estos procesos de configuración de la hospitalidad y la enemistad se revelan también en *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*.²⁵ En esta novela, el gran enemigo es el discurso puritano del siglo XVII. Una vez más, se trata de la legitimización de la esclavitud y, a partir de eso, surgen todas las formas de exclusión. Siguiendo un procedimiento similar al de *La vie scélérate*, Condé moldea su fabulación tomando a un personaje marginal, despojado de heroísmo. En la novela, el personaje Tituba refiere cómo, en 1693, cuando el perdón es otorgado a los acusados de Salem, Tituba queda fuera de toda posibilidad de perdón debido a la supuesta deuda que ha adquirido con el Estado, quien ha pagado su manutención mientras estaba en la cárcel: “[...] des portes s’ouvrirent devant les accusées de Salem. Les pères retrouvèrent leurs enfants, les maris leurs femmes, les mères leurs filles. Moi, je ne retrouvai rien. Ce pardon ne changeait rien à l’affaire. Nul ne se souciait de mon sort” (*TS*, 186).

Tituba alcanza la libertad gracias a un comerciante judío que paga por su liberación. La suerte la abandona nuevamente y él muere en un incendio. Al final de la novela, el enemigo vuelve a aparecer en su vida, esta vez sin posibilidad de escapar. Tituba llega a un

²³ En esta novela, la trama está constituida por el relato de la saga familiar de los Louis, cuyo origen se remonta al bisabuelo de Coco, la narradora. La historia de Louis Albert inaugura la narración, en el contexto de la abolición de la esclavitud en 1848. Este personaje parte de la isla Guadalupe para trabajar en el canal de Panamá, en busca de un mejor destino. Así transcurren cuatro generaciones, a través de cuyo relato Coco intenta reconfigurar su identidad, fragmentada por el abandono de su madre. Mientras la trama transcurre, se entretejen múltiples referencias a acontecimientos históricos que forman parte inevitable del contexto de la novela, de manera que, a través de la reconstrucción del árbol genealógico de los Albert, el lector hace un recorrido por ocho décadas del siglo pasado. El relato individual y el colectivo forman una unidad inseparable.

²⁴ Maryse Condé, “The role of the writer”, *op. cit.*, p. 699.

²⁵ Maryse Condé reescribe en esta novela la historia de Tituba, una de las brujas de Salem que fueron quemadas en la hoguera en el proceso llevado a cabo por los puritanos en el siglo XVII. Tituba fue una esclava cuyo origen étnico no es claro, fue vendida a Samuel Parris. Es acusada de brujería por Betty Parris y Abigail Williams. Aunque el personaje tiene una existencia histórica, no hay registros sobre ella en los archivos del proceso de Salem. Condé decide dar voz a este personaje, haciendo una reinterpretación de su leyenda.

lugar donde unos esclavos planean una revuelta, pero los delatan. Esta vez no hay escapatoria. El discurso de exterminio se impone de manera definitiva, haciendo un falso ajuste de cuentas para la marginada Tituba:

Je fus la dernière à être conduite à la potence, car je méritais un traitement spécial. Ce châtiment auquel j'avais "échappé" à Salem, il convenait de me l'infliger au présent. Un homme, vêtu d'un imposant habit noir et rouge, rappela tous mes crimes, passés et présents. J'avais ensorcelé les habitants d'un village paisible et craignant Dieu. J'avais appelé Satan dans leur sein, les dressant les uns contre les autres, abusés et furieux. J'avais incendié la maison d'un honnête commerçant qui n'avait pas voulu tenir compte de mes crimes et avait payé sa naïveté de la mort de ses enfants. (TS, 263)

Tituba encuentra pocos espacios hospitalarios. La palabra hegemónica de occidente normaliza el discurso que decide quién va a quedar excluido, sin derecho a manifestar su voz. Ya que la historia construye un gran relato de exclusión, Tituba sabe que el único lugar que puede habitar plenamente está en su tierra natal, unida a la naturaleza, y en el espacio inmaterial de la muerte.

Esta concepción del discurso oficial que normaliza las políticas de violencia y exclusión se manifiesta también en Juan Goytisolo. El escritor plantea la hospitalidad lingüística en *Don Julián* a través de un proceso que, en primer término, se relaciona con el tema de la traición. En esta novela, es evidente la inversión de valores propia del carnaval a través de la representación paródica de las grandes figuras de la cultura hispánica. El protagonista de la novela es un paria y es este personaje quien lleva a cabo la traición del canon literario al depositar varios insectos en el interior de los libros de la biblioteca local, desacralizando a los escritores canónicos y haciendo una reinterpretación de la traición del conde don Julián, quien permite la entrada a los árabes en la península ibérica. En Goytisolo, la palabra de los otros, los árabes, es quien concede la hospitalidad; el castellano termina hospedándose en la lengua árabe al reconocer sus raíces musulmanas.

El *hostis* es el discurso de la tradición, tanto histórica como literaria. El autor emprende un viaje en el tiempo para elaborar su gran proyecto de traición a la supuesta genealogía pura que da forma a la identidad hispánica. No obstante, dicha traición no implica un desconocimiento de la tradición. Goytisolo se monta en ella para llevar a cabo su trabajo de desarticulación de los discursos monolíticos que anulan cualquier forma de hospitalidad.

El conde don Julián, en el discurso oficial, es el enemigo por haber traicionado a la patria ibérica al permitir la entrada a los árabes en la península. Goytisolo, como sucede en el caso de Maryse Condé, lleva a cabo una vuelta de tuerca para dar voz a Don Julián y hacer una nueva interpretación histórica, despojada del nacionalismo y de los prejuicios con que se ha identificado a los personajes marginales. En este sentido, Yanick Llored escribe:

En fonction du point de vue occidental, Goytisolo met en lumière l'historicité des formes de dénégation produites par la non-acceptation de l'identité culturelle de l'autre. Cet angle d'attaque, discernable dans les éléments narratifs les plus anodins, oriente parfois une réfection esthétique qui ne doit pas être séparée de l'imaginaire fantasmatique occidental dans son rapport à la culture arabo-islamique.²⁶

A partir de esta reflexión, Llored menciona ejemplos de cómo autores canónicos como Lope de Vega ridiculizaron elementos clave de la cultura musulmana, como la revelación coránica. A este tipo de construcciones de estereotipos responde Goytisolo. El disfraz carnalesco es una de las respuestas del autor, ridiculizado a través de la parodia. El proceso de destrucción del canon literario que realiza el protagonista de *Don Julián* revela hasta qué punto la lengua castellana ha sido poco hospitalaria, sobre todo si tomamos en cuenta las ideas de Iván Illich sobre la lengua madre que presento al inicio de este apartado.

Goytisolo reinventa las historias que configuran la historia oficial de España y son transmitidas a lo largo de las generaciones. Los mitos no volverán a ser los mismos al reactualizarse. La traición más radical consiste en dotarlos de una estructura paródica abiertamente subversiva que se opone a la historia oficial. En *Juan sin tierra*, hay un momento en que el narrador recrea una escena escrita por él, se trata de una interpretación de Juana la loca hecha por un travesti:

El burdo maquillaje se despinta y escurre, irrisorio, por la comisura de los labios : elevando hasta éstos el índice desplegado, murmurará una y mil veces que el rey no ha muerto, que nada más se ha dormido [...] la historia es justiciera a veces y la Católica madre contemplaría horrorizada el rudo espectáculo : el desquite del execrado hermano y sus vilipendiados amigos : la escena se renueva diariamente sin cronista ni bardo y el omnímodo poder de tu actividad artesanal te deslumbra : el soliloquio fantasmal de las locas vengará la memoria del rey. (*JST*, 588)

A través de esta puesta en escena, narrador y escriba ridiculiza a los personajes históricos y, también, propone un ajuste de cuentas en relación con Isabel la Católica. La

²⁶ Yanick Llored, *Juan Goytisolo, le soi, le monde et la création littéraire*, p. 181.

escena teatral descrita por él es irreplicable, como corresponde a todo acto performativo; una representación sucede en un momento único. La teatralización a través de la fusión del gesto y la palabra revela los caminos de subversión de la palabra performativa. Asimismo, la puesta en escena fija el pasado en un instante presente, hace del discurso histórico un acontecimiento perecedero, destinado a consumirse al final de la actuación. La referencia del escriba a su actividad manifiesta el cruce de caminos entre oralidad y escritura. Ya antes hemos mencionado que en la obra de Goytisolo no se puede hablar en sentido estricto de una oposición entre los dos sistemas, ya que en su obra llega a la oralidad a través de la escritura. Acerca de este aspecto, Goytisolo consigna algunas reflexiones que vale la pena rescatar:

[...] debemos tener bien presente el hecho de que algunos novelistas de hoy, siguiendo el ejemplo de Joyce, Céline, Arno Schmidt, Gadda, Guimaraes [sic] Rosa..., escriben textos polifónicos cuya lectura ideal sería una lectura en voz alta. No ya como los juglares del Medioevo o de la Plaza de Marrakech, sino en el silencio de una habitación o gabinete de trabajo: un ámbito puramente mental que puede concretarse más tarde en lecturas privadas o públicas. Mis novelas *Makbara* y *Las virtudes del pájaro solitario* privilegian esta oralidad soterrada que subsiste en la escritura aunque de forma irremediabilmente distinta de la de los juglares de la precaria tradición oral de nuestros días.²⁷

A partir de *Señas de identidad* se manifiesta un proceso de identificación y de puesta en escena de lo que Goytisolo reconoce como una oralidad marginal, es decir, la que se manifiesta en el texto a través de los recursos de la escritura. Traer a la luz las distintas voces que han configurado la historia de España es una de las tareas de Goytisolo; por medio de esta estrategia elabora un discurso crítico. En relación con *Makbara*, esta novela constituye la cúspide de esta oralitura. La tradición rígida que consideraba los residuos de oralidad como una forma de inferioridad cultural es confrontada por Goytisolo a través de la reivindicación de la palabra vocalizada. La oralidad no es un enemigo; por el contrario, el autor busca la manera de que la escritura otorgue hospitalidad a esta oralidad que ha sido obligada a ser marginal.

En cuanto a la marginalidad de la lengua, es importante recordar la historia de la poesía aljamiada que, como consecuencia de las políticas de los reyes católicos, tuvo que desarrollarse de manera oculta. La existencia de esta poesía, que contenía las formas del castellano pero se expresaba con el alfabeto árabe, reafirma lo que ha dicho Goytisolo acerca

²⁷ Juan Goytisolo. "Escritura y oralidad", *Nexos*, junio 2001.

de la falsa unidad de la historia de España. En su estudio acerca del islam en la literatura española, Luce López Baralt escribe sobre el pueblo musulmán español:

Estos tristes descendientes de los hispanoárabes, que ahora pasan a llamarse “moriscos”, protagonizan la literatura española del Siglo de Oro como personajes unas veces idealizados y otras veces denigrados [...] Las prácticas religiosas islámicas quedaban en las pragmáticas de 1501, de 1502, de 1524, de 1526, y la de 1567 [...] llega a prohibir el uso de la lengua árabe hablada y escrita y la posesión de libros árabes “de cualquier materia y cualidad que fuesen”. Pero estos mismos moriscos [...] producen una literatura estremecedora y fascinante y aún muy poco estudiada: la literatura aljamiada-morisca. Se trata de una literatura clandestina que ha empezado a ser descubierta en fechas muy posteriores a la expulsión de 1609.²⁸

Goytisolo construye *Don Julián* tomando como referencia los ejes traición-tema y traición-lenguaje.²⁹ Este último representa el vehículo que conduce al protagonista hacia la destrucción del pasado, del discurso y de la identidad. En los distintos caminos de desarticulación de la lengua encontramos el sustrato de la oralidad, ya que se trata de revelar la otra cara del canon, la lengua considerada bastarda por el discurso oficial. Así, el autor declara en una entrevista realizada por Julio Ortega:

El narrador de *Don Julián* ha renunciado al espacio material de su patria (paisaje, suelo) pero no al discurso (literario, ideológico, etcétera) en el que se compendia su identidad actual, su evolución histórica. [...] Su agresión a la sociedad en la que le ha tocado vivir comienza con una agresión a su historia y a su lenguaje.³⁰

Es claro que el proceso de traición tiene que realizarse a partir de una condición de extranjería. La no pertenencia define al protagonista de *Don Julián*, de la misma forma que Álvaro Mendiola, en *Señas de identidad*, desdibuja su identidad después de un largo proceso individual.³¹ En *Juan sin tierra*,³² el narrador refiere la transformación que ha sufrido después de haber errado largamente. La libertad consiste en el desprendimiento de toda atadura:

Cuando las voces broncas del país que desprecias ofenden tus oídos, el asombro te invade : que más quieren de ti? : no has saldado la deuda? : el exilio te ha convertido en un ser distinto. Que nada tiene que ver con el que conocieron : su ley ya no es tu ley : su fuero ya no es tu fuero : nadie te espera en Ítaca : anónimo como cualquier

²⁸ Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 120.

²⁹ Julio Ortega, “Entrevistas a Juan Goytisolo”, Juan Goytisolo, *Disidencias*, p. 356.

³⁰ *Ibid.*, pp. 354-355.

³¹ Álvaro Mendiola es el *alter ego* de Juan Goytisolo. En un proceso de autoficción, los personajes de sus novelas revelan su propia experiencia como exiliado.

³² En esta novela el narrador es *alter ego* de Juan Goytisolo; en ella narra el destierro definitivo del personaje principal, no sin antes hacer un recuento de su biografía, abarcando diversos temas como la moral, la religión y la familia, configurando un discurso crítico que lleva al personaje hacia una nueva tierra: el lenguaje, mismo que se disemina en un acto radical de desterritorialización.

forastero, visitarás tu propia mansión y te ladrarán los perros : tu chilaba de espantapájaros se confunde con la de los habitantes mendigos y alegremente aceptarás la ofrenda de unas monedas : el asco, la conmiseración, el desdén será la garantía de tu triunfo : eres el rey de tu propio mundo y tu soberanía se extiende a todos los confines del desierto (*JST*, 573).

Goytisolo es un apátrida. La lengua bastarda que ilustra en su obra es la otredad de la escritura canónica y del discurso histórico, de manera semejante a lo que ocurre en la obra de Maryse Condé. Goytisolo concibe la historia como la manifestación hostil de una línea discursiva que comienza desde la España de los Reyes católicos y que encuentra su continuidad en la derrota de la República española. La filiación de este monolingüismo desemboca en un empobrecimiento de las facultades expresivas de la lengua y, en última instancia, en la pérdida de la libertad vital. El autor afirma en la entrevista citada anteriormente:

Por eso, en *Don Julián* y en mi ensayo sobre Blanco White he denunciado un fenómeno que este último había advertido con gran agudeza: la inercia de un lenguaje estancado, lleno de clisés inhibidores –un lenguaje ocupado por una casta omnímoda que ha frustrado siglo tras siglo sus posibilidades creadoras ejerciendo una violencia solapada sobre sus significaciones virtuales. Existen idiomas ocupados como existen países ocupados, y la ocupación del nuestro en nombre de la pureza de la fe y el monolitismo ideológico es directamente responsable de su escasa aptitud para servir de vehículo transmisor del pensamiento, de la sensibilidad modernas.³³

El lenguaje se halla anquilosado; ante este panorama, Goytisolo considera necesario renovarlo por medio de un acto de desterritorialización. Don Julián, al traicionar a su patria, debe desandar el camino. El narrador de la novela emprende así, al invertir las raíces y buscar el sustrato de la cultura musulmana en España, una suerte de proceso rizomático³⁴ cuya finalidad es la arborescencia que anula la imposición del concepto hegemónico de una identidad lineal y de una lengua pura. Es necesario replantear el discurso que explica el pasado de España. Llevar a cabo esta tarea implica desviarse entre los márgenes de la palabra, la historia y el mito:

Torn between myth and history, Conde Julián explores the politics of writing by grafting the stories of rape, betrayal, and revenge that surround the Moorish invasion

³³ Juan Goytisolo, *Disidencias*, p. 359.

³⁴ De acuerdo con Deleuze y Guattari, una de las características del rizoma es el principio de ruptura asignificante, según el cual “todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Cf. Deleuze y Guattari, *Rizoma*, p. 22.

of Spain in 711 into a critique of Francoist Spain, depicted throughout the text as stagnant, hypocritical, and repressively chaste. Long vilified as a traitor, Julian redivivus becomes the agent of libidinal liberation and social reform, replaying the past in order to raze the present and redeem the future.³⁵

La búsqueda de las raíces conlleva una traición. El mito de don Julián reviste una enorme importancia al desconstruir la filiación supuestamente pura de la historia de España. El discurso relativo al honor deriva de este gran tema, presente a través de diversas manifestaciones propias de la tradición oral. De acuerdo con Epps:

Long considered the paradigmatic Spanish morality play, King Rodrigo's violation of Cava, Count Julian's daughter (or wife), and Julian's subsequent betrayal of Spain tell a story of lust honor, deceit, and revenge that links individual action and collective destiny. It is a story told and retold, from the Middle Ages to modernity, in ballads, chronicles, dramas, and novels, a story that for all its permutations.³⁶

Una vez que la palabra oral es revitalizada, encuentra el lugar que le corresponde en la historia de la cultura. La letra escrita y la palabra oral dejan de relacionarse desde una política de enemistad. Es posible que ambas coexistan en el proceso de búsqueda de la identidad del cuerpo colectivo.

II.2 La identidad

A lo largo de estas páginas me he referido al tema de la identidad, principalmente en lo que respecta a su vínculo con la palabra. En este apartado abordaré con mayor detalle esta relación, deteniéndome en los procedimientos que Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo utilizan para mostrar la palabra como expresión de una colectividad que da cuerpo a una identidad. Me referiré también a ciertas características específicas de los textos de los autores analizados, tales como la sintaxis y la prosodia. Finalmente, mencionaré algunos intertextos que han sido considerados fundacionales en la configuración del discurso de

³⁵ Brad. S Epps, *Significant violence. Oppression and resistance in the narratives of Juan Goytisilo 1970-1990*, pp. 22-23.

³⁶ *Ibid.*, p. 23.

nuestros autores; dichas inserciones constituyen un valioso ejemplo de otras formas de hospitalidad textual que no quisiera pasar por alto en el presente trabajo, ya que forma parte del tema principal.

Para comenzar, me remito nuevamente a la idea de la lengua como presencia en busca de un sentido completo y de una identidad fija. Sin embargo, no es un proceso lineal puesto que está inmerso en un camino marcado por múltiples cargas subjetivas. Para Derrida, en *Le monolinguisme de l'autre*, el hecho de asumir una lengua se asocia con la invención de un “yo”, del sujeto que se construye al mismo tiempo que se representa a través de la palabra:

Tu perçois du coup l'origine de mes souffrances, puisque cette langue les traverse de part en part, et le lieu de mes passions, de mes désirs, de mes prières, la vocation de mes espérances [...] je me demande si on peut aimer, jouir, prier, crever de douleur ou crever tout court dans une autre langue ou sans rien dire à personne, sans parler même.³⁷

El sujeto traduce su experiencia. De esta forma, al preguntarnos qué ocurre con un narrador cuando relata una historia, es posible reconocer que cada individuo que asume una historia, ya sea propia o ajena, ve trastocada su identidad al asumir el hecho de narrar. En el caso específico de *L'Enfant de sable*, Tahar Ben Jelloun revela los mecanismos de producción de un relato y sus vericuetos. Así, sabemos que la historia de Ahmed se va desdibujando a medida que se cuenta. El relato parece destejer todas las certezas posibles, hasta llegar a un vaciamiento completo, tanto de la historia como de la propia identidad del narrador principal.

El escritor pierde el derecho a la verdad al optar por ocuparse de las palabras y del restablecimiento de un mundo que sabe irreal, haciendo un ejercicio de vaciamiento de su propia vida para volcarse hacia la existencia de otros. Gaudin, acerca de esta relación entre la biografía de quien narra y las palabras mismas, nos acerca a las reflexiones del escriba de *L'écrivain public*:

En effet, comme l'image, l'écriture naît de l'absence qu'elle redouble. Elle restitue une présence illusoire, nécessairement trompeuse, d'autant qu'à fréquenter des images, on le devient. Dès lors, enfonçant dans les mots, elle détourne du réel, permettant d'évacuer le malaise par une gymnastique hygiénique. Pour échapper à la vie, l'écrivain vide ses fantaisies et ses désirs dans des livres dont la publicité flatte

³⁷ Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, p. 14.

l'auteur, mais non pas l'homme qui sait ce qu'il y glisse, sans doute son impuissance.³⁸

En la novela antes mencionada, el escriba afirma que ha inventado varios episodios de la historia que escribió a partir del relato de su amigo, que también es escritor. Aunque este último lo ha dejado en libertad para fabular, el escriba desconfía porque su experiencia le ha demostrado que quien encarga un escrito busca la verdad. En esa incertidumbre, sin embargo, se justifica al asegurar que su amigo ha mentado al relatar varios acontecimientos. En esta fabulación duplicada, la verdad revela su insustancialidad: "C'est un drôle de cas! Sans ses masques, il n'est rien. Ou plutôt si, il est un homme parmi les hommes, interchangeable. J'ai su, à force de l'écouter parler, que son visage l'encombre et qu'il cherche à le déplacer et à le déposer sur une pierre, en haut d'un rocher" (*EP*, 9-10).

El escritor recrea un mundo. El yo biográfico no pretende que su autobiografía sea una copia de la realidad; por su parte, el escriba sabe que, desde el inicio, su historia estará cargada de falsedad, por parte del yo que vive y del yo que escribe. A fin de cuentas, este último no puede ir en contra de su tendencia a falsear la realidad. Si bien el protagonista de la historia pide al escriba que escriba con la tinta de su alma, el escritor sabe que no puede hacer una simple transposición del alma al papel; es necesario pasar por el filtro del trabajo escritural y por el proceso de fabulación:

Le roman se voudrait une reproduction directe, un cliché parfaitement réaliste, transférant le sentiment de l'âme au papier. C'est pourquoi les romans porteront l'estampille du faux certifié vrai, jugés par rapport à la mémoire et au "je" qui s'y livre. Mais le narrateur se trouve constamment déplacé, dépassé par "l'absent" qui le couvre d'une opacité gênante, le laissant en proie aux tourments, angoisses, symptômes, énigmes, oracles, travestissements physiques ou psychologiques, dans ses labyrinthes intérieurs. Cette division –les textes l'affirment– est inhérente à l'écriture. Elle ne relève jamais de l'individu, héros ou narrateur, tel qu'il imagine pouvoir se donner dans l'utopie d'une pure présence.³⁹

Las palabras se transforman en una obsesión cuya finalidad es el despojo de una identidad. Es instalarse en las palabras desde el cuerpo y el alma. Escribir es una elección, como dice D. al protagonista de *L'écrivain public*:

Il y a ceux qui écrivent de peur de devenir fous, d'autres parce qu'ils ne savent rien faire d'autre, parce qu'ils ne peuvent pas faire autrement, certains par devoir

³⁸ Gaudin, *op. cit.*, p. 163.

³⁹ *Ibid.*, 164-165.

d'illusion ou de vanité, d'autres enfin pour narguer la mort et faire un enfant dans le dos du temps. Toi, tu écris pour ne plus avoir de visage. Ne plus apparaître. Dissoudre ton corps pour ne plus voiler tes mots. (EP, 104)

Se trata de existir a través de las palabras y no del cuerpo. Las palabras funcionan en tal caso como un velo tras el cual el escritor busca ocultarse; sin embargo, el velo es transparente: “tu écris pour enjamber la vie, pour te mettre de l'autre côté [...] Pure illusion! Les mots sont un voile, un tissu fin, fragile, transparent” (EP, 104). Es imposible ocultarse, huir. El único recurso consiste en tratar de falsear la identidad a través de las máscaras de la fabulación:

Dans le livre, demeure, les personnages, exécutants d'un autre, exilés d'eux-mêmes, habités par une présence encombrante, se cherchent, courent après une ombre qui leur ressemble. Le texte laisse croître cette inadéquation: non seulement la mémoire qui se donne, se travestit jusqu'à devenir une biographie de l'erreur, mais le “je” qui s'y peint, est toujours un menteur, ne laissant poindre que “l'image d'une image”, un “voile posé sur une vie” ou “une métaphore élaborée dans un rêve”.⁴⁰

Estas reflexiones sobre la biografía, el relato y la falsificación nos conducen de nueva cuenta hacia la construcción de las identidades. No hay caminos predefinidos para configurar una identidad, como podemos advertir en el largo camino laberíntico de Ahmed y de Si Abdel Malek en *L'enfant de sable*. Inevitablemente, ambos personajes funcionan como un espejo en el que Ahmed representa una identidad individual y Si Abdel Malek la identidad colectiva de Marruecos. El plano de la historia y el del discurso forman un tejido complejo que, al final, nos deja con la incertidumbre de la búsqueda. La identidad está por hacerse, no es una categoría fija y ni el pasado mítico ni el presente enmarcado en el poscolonialismo pueden ofrecer una única interpretación.

Ahora bien, en el plano de la forma del relato, es evidente que la palabra oral y la palabra escrita invaden a la escritura, estableciendo un diálogo entre dos formas de expresión. La inclusión de ambos sistemas en una forma de mestizaje revela el proceso de bilingüismo del escritor. La novela en tanto género, dado que no es la forma narrativa común en el imaginario árabe, se construye entonces a partir de un rasgo de diferencia, es decir, las distintas inserciones de oralidad:

Ainsi peut-on désigner sous le vocable d'oralité la tradition orale, la littérature orale et le verbe populaire à la fois. La présence de la culture orale à travers les écrits des

⁴⁰ *Ibid.*, p. 164.

auteurs maghrébins s'explique justement par la volonté d'exprimer une origine, une différence, à travers le roman, genre étranger à la culture arabe. Ces traces de la culture orale envahissent l'écriture par l'univers, l'imaginaire, les valeurs, la parole vive d'une société de tradition orale. L'oralité qui vient s'inscrire dans l'écriture devient un pont, un passage, un support par lequel la société de tradition écrite entame un dialogue avec la société de tradition orale. Travaillée par l'oralité, l'écriture maghrébine se trouve ainsi fortement épicée, à un carrefour mobile qui s'ouvre dans plusieurs directions.⁴¹

¿De qué manera la oralidad y la escritura inciden en el tema de la identidad? Sin lugar a dudas, la configuración del texto a partir de la convivencia de dos manifestaciones de la palabra nos permite hacer diversas interrogantes sobre las formas de las identidades colectivas que dan forma a los textos. La coexistencia de ambas formas de expresión establece un diálogo con el pasado, con las tradiciones y con el imaginario propio de la cultura tradicional árabe. En tal caso, el procedimiento mestizo que une las dos manifestaciones de la palabra y que caracteriza a los escritores magrebíes, permite elaborar un trabajo de reconstrucción y búsqueda de su identidad.

Hacer referencia a la identidad de la escritura de los autores del Magreb implica reconocer su bilingüismo, que no se refiere solamente a la división entre la lengua materna: el árabe, y la lengua francesa, sino también a la relación de la oralidad con el mundo materno y de la escritura con el paterno. Esta situación revela una gran importancia, ya que dicha lengua materna está presente en su obra aunque no sea su lengua de expresión artística. El bilingüismo obliga al escritor a optar por el francés, la lengua del colonizador, como vehículo de su escritura. No obstante, el árabe se va a infiltrar inevitablemente en su trabajo escritural. Ante la pregunta ¿soy un escritor árabe?, Tahar Ben Jelloun responde planteando otras interrogantes. A fin de cuentas, se refiere a sí mismo como un escritor francés cuya patria es la literatura, que no escribe en árabe por respeto a una lengua que no domina y al que está inevitablemente unido en su carácter de escritor bilingüe:

A présent je poserai la question de manière encore plus directe: quelle est la patrie de l'écrivain? Sa patrie c'est la littérature, c'est par conséquent la langue dans laquelle il écrit. Suis-je pour autant un Français? Littérairement oui. Je suis un écrivain français, d'un type particulier, un Français dont la langue maternelle, affective et émotionnelle est l'arabe, un Marocain qui n'a aucun problème d'identité, qui se nourrit de l'imaginaire populaire du Maroc et qui ne le quitte jamais. C'est une situation intéressante du point de vue littéraire. Le bilinguisme, la double culture, le métissage

⁴¹ *Ibid.*, p. 259.

des civilisations constituent une chance et une richesse, ce qui permet une belle aventure.⁴²

Los escritores del Magreb que deciden escribir en francés regresan a su lengua materna a través de un procedimiento indirecto. En el caso de Ben Jelloun, sus textos están a caballo entre la oralidad y la escritura, y en el procedimiento de inserción de los mecanismos que representan la oralidad está la carga del imaginario marroquí, originando una escritura mestiza. El texto escrito en francés refleja una identidad árabe que, no obstante, queda matizada una vez que ha pasado por el filtro de la lengua extranjera. El universo que corresponde a la cultura de origen se revela no sólo a través de rasgos de oralidad, sino también por medio de las ramificaciones temáticas propias del cuento oral. El procedimiento de acumulación, característico del cuento árabe, se advierte claramente cuando los narradores ramifican la historia en *L'enfant de sable*, indicando de qué manera, al elaborar el relato oral, el género novela resulta un género extraño en la cultura árabe. Tahar Ben Jelloun escribe unas líneas que permiten comprender la inserción de los procedimientos orales dentro de la escritura:

Ce que l'on appelle "la tradition orale" prend sa source dans cette fréquentation des conteurs dans un climat où la durée intérieure prime sur la comptabilité du temps. Ce que j'écris ne relève pas évidemment pas de cette tradition proprement dite. Mais j'aime restituer l'atmosphère de ces lieux, emprunter certaines techniques de narration et j'aime aussi comme dit Borges verser un conte dans un autre conte.⁴³

Estas ideas contrastan con la caracterización de Ben Jelloun como un escritor exótico que se vale de ciertos tópicos de la cultura magrebí, como la referencia a la plaza el Fna o a los santos del islam, y del recurso de la oralidad como estrategia narrativa. El autor, al hablar de la relación entre oralidad y escritura presente en su obra, explica la influencia de Joyce y de los relatos narrados por su madre. Según el autor, la catalogación de su obra como cuento no es justa, ya que hay en él un trabajo escritural sistemático que incluye la oralidad. El autor, como muchos otros escritores del Magreb, hace una traducción de su cultura de origen al insertar su visión del mundo en su escritura en lengua extranjera:

Souvent, la critique dit que mes romans sont des contes. Or, ce n'est pas tout à fait juste, parce qu'un conte est quelque chose qui est raconté, qui est dit, parlé. Or, moi,

⁴²Tahar Ben Jelloun, *Suis-je un écrivain arabe?*
http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=48&tx_ttnews%5Btt_news%5D=169&cHash=43bb706300cc566ff5b535764b650616

⁴³ Alina Gateau-Ionesco, *Lectures de sable: Les récits de Tahar Ben Jelloun*. p. 260.

je travaille énormément mon écriture, j'emprunte tout de même à des influences venant de l'Occident. Ils n'ont rien à voir et pourquoi je revendique ces deux héritages: l'héritage de ma grand-mère qui me racontait des histoires et puis l'héritage d'un grand écrivain: James Joyce; il m'a donné une structure romanesque assez extraordinaire et puis l'autre m'a donné envie de raconter des histoires.⁴⁴

La obra de Ben Jelloun propone así una sintaxis en la que hay rasgos de oralidad que permean la escritura, no sólo para mostrar los mecanismos de producción de la historia, sino también para recordarnos su carácter performativo. El ritmo de la prosa, las reiteraciones y las interpelaciones a un posible círculo narrativo abrevan indudablemente de la tradición oral. Esta última es parte de la memoria ancestral del escritor. No obstante, es posible reconocer que hay, además, una intención reflexiva en la inserción de estos recursos. Sobre esta intención, Magdalena Zdrada-Cok escribe:

Il voit l'espace public du Maghreb comme dominé par les dits pluriels, par les demi-vérités qui ne cessent de se transformer en passant constamment d'une bouche à l'autre. L'auteur fait l'éloge de la rumeur pour sa disponibilité à transfigurer le réel [...] Elle [la rumeur] joue donc le rôle de contre-discours dans la mesure où elle propose des demi-vérités (sinon des contre-vérités) et cette modalité est très importante dans le monde qui, officiellement, n'autorise qu'une seule source d'information, hélas, souvent mensongère.⁴⁵

Cada historia proviene de un relato anterior y está destinada a difuminarse antes de formar parte de un nuevo tejido narrativo. Pero ninguno de ellos conforma una doxa. Hospedar a la palabra vocalizada en el entramado escritural nos hace recordar, con su carácter fugaz, la inestabilidad de la escritura. Es una forma de afirmar su identidad inasible, como la arena del desierto por donde Si Abdel Malek busca restablecer sus palabras y su memoria.

En este sentido, el hecho de remitirse a textos fundacionales como *Las mil y una noches* se explica, en primer lugar, a partir de la necesidad de establecer un diálogo entre dos tradiciones narrativas y, en segundo término, en el deseo del autor de afirmar su identidad magrebí, considerando también que la lengua árabe y la tradición cuentística oriental constituyen una remembranza del mundo materno:

L'écriture de Tahar Ben Jelloun naît du dialogue entre les cultures maghrébine et française. Elle se situe à la croisée des langues et littératures: exprimée dans un français souvent "hospitalier" à l'égard de l'arabe et nourrie de l'imaginaire populaire arabo-berbère. L'auteur, qui considère sa formation scolaire bilingue franco-

⁴⁴ Tahar Ben Jelloun, citado por Cyrille François, *Les mille et une nuits et la littérature moderne (1904-2011)*, p. 294.

⁴⁵ Magdalena Zdrada-Cok, *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, p. 49.

marocaine comme fondamentale pour son parcours intellectuel, conçoit son activité artistique comme dialogique en elle-même. Se définir en tant qu'artiste signifie, pour Ben Jelloun, retrouver et cultiver dans son expression poétique l'influence des symbolistes français et des surréalistes ("j'ai découvert les surréalistes et là je savais que la littérature française sera celle que j'utiliserai pour tout dire") et -en même temps- garder les traces de sa fascination pour les mystiques arabes (il rappelle souvent avoir découvert la poésie soufie par l'intermédiaire de Louis Aragon). De manière analogue, en tant que romancier, Ben Jelloun, d'un côté, reste fidèle à l'héritage du conte: dans ses dernières publications (de facture, sans doute, plus traditionnelle par rapport au roman-conte des années 80), il continue à "raconter" plutôt qu'à écrire des histoires, comme si, par l'oralité inhérente à sa narration, il voulait marquer son appartenance à la grande tribu des conteurs du Maghreb.⁴⁶

La necesidad de contar una historia se remite al texto fundacional del imaginario árabe: *Las mil y una noches*. Considerado un texto en devenir, construido por otros textos y por un proceso de múltiples reescrituras, se desencadena por la palabra y el peligro de ser reducida al silencio. Se trata de un texto híbrido que se reescribe a sí mismo, cuya infinitud proviene de la posibilidad de combinar un número finito de personajes, temas y acciones.

La ecuación entre relato y vida está presente en el imaginario colectivo magrebí a través del esquema basado en la variación y la repetición, entregando la perspectiva de un texto infinito. El relato equivale a la vida. La frase emblemática "cuéntame una historia o te mato" es la fórmula que desencadena la producción del relato en *Las mil y una noches*. En el relato magrebí, el hecho de contar una historia se relaciona con una necesidad de suplantar la realidad a través de la ficción, así como con un afán de encontrar, a través del poder encantatorio de las palabras, una asociación entre la contingencia de la vida y el carácter azaroso que puede adquirir la ficción cuando esta última rebasa a la realidad.

En el aspecto biográfico, Tahar Ben Jelloun asume su condición de escritor cuando es recluido en el campo disciplinario del ejército, acusado de haber organizado las manifestaciones de marzo de 1965. Una vez en cautiverio, escribe desde lo oculto en un trozo de papel. La escritura se convierte en cómplice de la soledad: "ma seule possibilité, c'était l'écriture", afirma en el documental sobre su biografía *L'écriture en partage*.⁴⁷ A partir de esta situación podemos comprender que el escritor asume esta equivalencia entre la palabra

⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷ Tahar Ben Jelloun, en Thomas Briat, *L'écriture en partage*, Bibliothèque Marocaine. Francia, 2009. 52m. (documental).

y la vida. Si regresamos a su obra, en el poemario *La remontée des cendres*, el escritor consigna:

Entre le silence meurtri et le balbutiement désespéré, la poésie s'entête à dire. Le poète crie ou murmure; il sait que se taire pourrait ressembler à un délit, un crime [...] le poète est celui qui risque les mots. Il les dépose pour pouvoir respirer [...] Il doit cerner l'impuissance de la parole face à l'extrême brutalité de l'histoire, face à la détresse de ceux qui n'ont plus rien, pas même la raison pour survivre et oublier.⁴⁸

En *L'enfant de sable*, Ben Jelloun escribe que una historia es, entre muchas otras cosas, el olvido y el perdón, de acuerdo con lo indicado en el primer capítulo. Los poemas de *La remontée des cendres* devuelven la identidad a las voces reducidas al silencio más radical. Este poemario es un homenaje y una denuncia por los muertos en Irak como consecuencia de la invasión de Estados Unidos. La palabra denuncia la brutalidad de lo real y se construye como conjura contra el silencio. El valor de la palabra consiste en ir contra la sombra de la muerte. En esta obra, Ben Jelloun elabora un texto mestizo por medio de otro procedimiento. El poemario es bilingüe, aunque no es el autor quien escribe los poemas en árabe. Ante la dificultad de la lengua, es otro escritor quien hace la traducción al árabe a partir del texto originalmente escrito en francés. Encontramos en estos poemas un proceso de reescritura que nos puede revelar hasta dónde las inflexiones de la lengua árabe pueden estar presentes en los versos franceses. El homenaje a la voz de la lengua materna se manifiesta en la palabra escrita, de la misma forma que, en sus relatos, el escritor se acerca a su lengua materna por medio del ritmo y de la estructura de los poemas. La elección de la lengua de escritura no excluye la raíz árabe de su identidad.

En cuanto a la narrativa, la construcción de una red de historias a partir de un número limitado de temas y motivos crea la ilusión de mundos posibles infinitos, además de suplantar la realidad. Las variaciones se complementan, en ocasiones se contradicen; en cualquier caso, marcan una continuidad que parece no llegar al final. Si este último equivale al silencio, es necesario hacer del relato un proceso infinito. Para Cyrille François:

À un niveau assez abstrait, cette tension entre répétition et variation, duplication et nouveauté, nous laisse voir que tout récit porte avec ou en lui ses possibles, c'est-à-dire sa réitération partielle ou totale et ses variations, sa stabilité et ses différences, sa "mêmeté" -en détournant Paul Ricoeur- est ses altérations. Plus un récit sera évasif sur ses faits, des personnages, des lieux, un imaginaire, plus il sera irrésolu, plus il laissera ouverte la somme des variantes. On peut y ajouter de surcroît le facteur

⁴⁸ Tahar Ben Jelloun, *La remontée des cendres*, pp. 6-7.

socioculturel: moins un texte sera sacralisé ou célébré dans la perfection de son originalité, plus il sera accueillant aux propositions de réécriture.⁴⁹

Los relatos conllevan una serie de suplementos que le van dando forma conforme se construye. Este esquema contruido a partir de temas y variaciones es utilizado por Ben Jelloun en *L'enfant de sable*, novela en la que el escenario de Xemáa el Fná desencadena el relato. Cabe señalar que Goytisolo, en *Makbara*, también fundamenta el origen de su relato en esta plaza. X máa el Fna es una metáfora de la *halca* y es, también, el lugar que origina la ramificación de la historia, de la misma forma en que en dicha plaza se reúnen distintos círculos de narradores en los que la audiencia tiene un interés común: escuchar relatos. Cabe señalar que, si bien las novelas de Maryse Condé se desarrollan en otro escenario, no deja de plantear la misma relación entre el relato, el círculo de escuchas y la narración como una necesidad vital. La relación entre la narración y el hilo de la vida está presente en los tres autores analizados en esta tesis desde el comienzo y cuando se atisba la fragmentación del relato, tanto la historia misma como sus distintos narradores tratan de mantener su continuación para que su razón no se extravíe y puedan evitar perderse en el laberinto de su destino. Este laberinto está representado por el desierto al que se dirige Si Abdel Malek, el *conteur* principal de la historia de *L'enfant de sable*, cuando ya no es capaz de continuar con la invención de la misma.

En este sentido, para Maryse Condé, los personajes de sus narraciones emprenden el camino de las variaciones de un relato para reinventar los caminos que conducen a la verdad y a la reconstrucción de su yo biográfico, sin dejar de estar enraizados en una identidad colectiva. A partir de los retazos de las vidas desplazadas del gran discurso histórico, los individuos buscan restablecer el tejido de los hilos de su destino. En relación con la estructura discursiva de *Traversée de la mangrove*, cada personaje, narrador testimonial de una historia ajena, termina por reinventar su propia memoria y por preguntarse por su lugar en la colectividad de Rivière au Sel; en este proceso, la verdad pasa por el filtro de la reconstrucción y del encuentro con el otro. De acuerdo con Silvana Rabinovich:

La ética heterónoma obliga a plantear nuevamente el problema de la verdad del testimonio, que no se reduce a una palabra propia sino a la interpelación del otro. El testigo es atravesado por la palabra del otro [...] En el testimonio, entendido radicalmente, prevalece la memoria de ese otro que no se reduce al discurso.⁵⁰

⁴⁹ Cyrille François, *op. cit.*, pp. 48-49.

⁵⁰ Silvana Rabinovich, "La transmisión de lo indecible", *De memoria y escritura*, p. 57.

El otro es el espejo en el que se reflejan los aldeanos, la imagen que les permite asumir su alteridad. A partir de la palabra silenciada y reconstruida, ese otro se convierte en la presencia ajena que se establece como eje de confrontación en el interior de Rivière au Sel. La voz testimonial de los aldeanos abandona la distancia objetiva. Cada personaje se sabe responsable de su relato y asume la construcción de su autobiografía. Cada uno de ellos es incapaz de descifrar la verdad ajena; no obstante, la relación con esa otra presencia plantea la necesidad de narrarse para encontrar un espacio y una voz propios. La distancia del observador permite el reconocimiento de lo extraño en la experiencia individual y, en ese caso, los huecos presentes en la biografía de Sancher son tan evidentes como los espacios de silencio presentes en la historia personal de cada habitante de la aldea. La extrañeza de Sancher se matiza en la medida en que los aldeanos reconocen que su presencia ha modificado algún aspecto de su vida y aceptan su diferencia.

En la obra de Condé hay una tensión constante entre la identidad individual y la colectiva. En relación con los discursos históricos y míticos, en la saga familiar de *La vie scélérate*, encontramos diversas referencias a las voces que han dado forma a la identidad africana y caribeña. La crítica de Condé consiste en mostrar esa polifonía y, al mismo tiempo, en la imposibilidad de asumir una verdad absoluta. A fin de cuentas, entre el mito de África como lugar fundacional y el panafricanismo, África se revela como un sitio destinado a habitar la memoria colectiva, inalcanzable en el presente. Cuando Jacob Louis llega a Nueva York se sorprende de la segregación que sufre por parte de los blancos. Hasta entonces no tenía conciencia de ello, de la misma forma, desconocía el nombre de Marcus Garvey cuando su padre, Albert, le encomienda mandarle a este último una carta donde escribe:

Je n'ai rien fait de ma vie. Et pourtant comme vous, je suis fier de ma race. Je crois à une race noire pure autant qu'un Blanc qui a du respect pour lui-même croit à une race blanche pure. C'est pourquoi j'ai été blessé jusqu'au cœur. À présent, je vis comme un sauvage, je suis muet, je suis sourd. Je suis redevenu le Moudongue, le Soubarou dont elle riait. Pourtant je crois toujours que notre race se vengera de toutes les humiliations qu'elle subit encore chaque jour. Je sais que l'histoire que nous construirons étonnera le monde. (VS, 122)

En esta novela, Condé muestra la imposibilidad de Albert para alcanzar el sueño de Garvey y su banalización a través de la frase “black is beautiful”. Albert muere sin realizar su sueño de conocerlo. De acuerdo con Cilas Kemedjo:

Le garveyisme cristallisait une forme de nationalisme noir qui postulait le retour en Afrique comme modalité de libération. L'impossibilité pour les personnages de *La vie scélérate* de s'approcher du garveyisme en dehors du slogan reproduit l'impossibilité du retour de Garvey [...] L'œuvre de Maryse Condé met en roman le rêve du retour, prend acte de cette illusion, s'embarque dans une quête historique pour explorer les raisons qui font de l'Afrique un 'beau rêve inaccessible'.⁵¹

¿Cuáles son las diferencias que plantea Condé en cuanto a la visión de África como gran referente identitario? ¿Hasta qué punto el mito se convierte en un discurso fijo, casi una escritura histórica hegemónica? Si en *Traversée de la mangrove* Xantippe representa el origen, una visión ancestral paradisíaca destruida por el colonizador, Sancher representa un punto cero, una ausencia de origen que permite a los personajes reflexionar sobre su noción de colectividad. Por su parte, en *La vie scélérate* encontramos una serie de distintos puntos de vista en la revisión histórica que hace Condé sobre las ideologías que han dado forma a distintas generaciones. Cuando Thécla, la madre de Coco, se une a la comunidad rasta y comienza a escribir un libro sobre los nacionalismos negros, su hija se indigna ante su hipocresía, ya que no deja de mantener una mirada crítica ante las incoherencias de su madre: “Je voyais peu Manuel et Thécla qui avaient leurs entrées dans la communauté de Bob Marley car ils avaient commencé d'élaborer une *Histoire des nationalismes noirs*. Misère! J'aurais aimé qu'on les dénonce comme les imposteurs qu'ils étaient! (VS, 231)”.

En distintos momentos de su obra, Condé parece recordarnos la imposibilidad de mantener la hegemonía de un discurso. Como hemos indicado antes, la autora se niega a seguir una ideología específica, centrándose principalmente en una visión crítica sobre el proceso de construcción de identidades, nunca exento de contradicciones:

Conde takes her distance from African literature (as the model for black writers) by proclaiming her dislike of Leopold Senghor's works and her love of those of V.S. Naipaul and of black women novelists in the United States, such as Paule Marshall and Alice Walker. Conde turns away from black African writers espousing “negritude” (such as Senghor) and the premises of the “Black is beautiful” movement, in favor of a group of Anglophone (racially diverse) writers who bring a less celebratory, more critical eye to their societies' particularities. They are the “contestataires”, as she appreciatively calls a Naipaul, a Faulkner, or a Philip Roth. Criticism (of oneself, of others) and autobiographical fiction go hand in hand here. Conde shakes up complacent thinking about what a black Antillean woman writer is

⁵¹ Cilas Kemedjo, “Vers une esthétique de la diaspora”, Noëlle Carruggi (ed.), *Maryse Condé: Rébellion et transgressions*, p. 191.

supposed to think and with whom she might identify. She is most attracted to critical constructions of identity.⁵²

¿Cuál es el fundamento de la crítica de Condé? ¿Cuál es el objeto de su escritura? Son algunas interrogantes que surgen al reflexionar acerca de la originalidad de su obra. Sin duda, la autora establece un diálogo integral con las diversas ramificaciones del laberinto de la realidad antillana y, en este sentido, Kathleen Gyssels se pregunta si la escritura de Condé consiste en una traducción de su propio pensamiento y, al mismo tiempo, en una reflexión sobre la imposibilidad de dicha tarea de traducción e interpretación. Sobre este aspecto, se basa en el caso de Tituba, cuya identidad (su nombre y su caracterización como hechicera), está condenada desde el inicio a la indeterminación:

Dans quelle mesure le personnage autographe traduit-il, si ce n'est la vie, quelques convictions profondes de Maryse Condé? Car, dans cette manière de se 'défouler', s'exprime la volonté de laisser libre cours à ses frustrations concernant sa société adoptive, l'américaine, de régler quelques différends avec certains mouvements littéraires, certains mythes (antillais en particulier), et une certaine mentalité américaine [...]. Et si Condé voulait simplement nous dire: "par quel droit l'auteur pense-t-il/elle pouvoir/devoir traduire la vie d'un(e) Autre"? Consciente de sa position auctoriale, Condé joue à fond le 'mensonge romanesque', au point de déjouer l'historicité du roman [...]. A trois reprises, sa protagoniste au nom titubant fait disjoncter la syntaxe. Tituba, sujet autobiographe au nom indécis (on trouve tantôt Titibe/Titiba/Tittapa et Tattuba [...], bégaie et fait tituber la langue, indiquant ainsi la difficulté de traduire sa vie, son parcours.⁵³

La reescritura que realiza Condé se origina en el vacío, en la ausencia del nombre de Tituba en el discurso histórico del proceso de Salem. La propia Tituba sabe que su existencia se desdibuja; su nombre no tiene una importancia digna de ser inscrita en los archivos que pasarán a la posteridad: "on mentionnerait ça et là 'une esclave originaire des Antilles et pratiquant vraisemblablement le 'hodo'. On ne se soucierait ni de mon âge ni de ma personnalité. On m'ignorerait" (*TS*, 173). Se rebela entonces contra la injusticia de la civilización del libro, la que ignora los nombres de aquellos que no otorgan un peso concreto a sus discursos de dominación. En consecuencia, Tituba está segura de que ningún biógrafo se interesará en narrar su vida: "et cette future injustice me révoltait! Plus cruelle que la mort"

⁵² Leah D. Hewitt (1993), "Inventing Antillean Narrative: Maryse Condé and Literary Tradition", *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 17, 1, artículo 7, pp. 80-81.

⁵³ Kathleen Gyssels, "L'intraduisibilité de Tituba Indien, sujet interculturel", *Mots Pluriels*, n° 23, marzo 2003, (sin número de página).

(TS, 173). Condé toma entonces el relevo del posible escriba y se apropia de la historia, evitando la anulación de la mujer negra y esclava.

Condé emprende el trabajo de reescritura. A través de este nuevo lugar de la palabra al que accede Tituba, los valores de la sociedad norteamericana son puestos en tela de juicio. Condé otorga al discurso de su personaje una nueva sintaxis; es necesario reescribir el mundo. Tituba renombra su proceso para mostrar su inocencia. Los culpables son los otros, los puritanos que se han adueñado de la voz y la escritura. La identidad de Tituba, con todo y su nombre, se reelabora desde el lugar de la escritura. Aquí, la relación principal con la obra de Ben Jelloun consiste en que las identidades se redefinen a partir de la instalación de la palabra, ya sea oral o escrita:

Par le truchement de la fiction, le procès de Tituba est révoqué, le *non-lieu* ayant trouvé un *autre lieu de parole*. Les différentes étapes, de la découverte de l'Autre à la discrimination et accusation de l'Autre, seront données, insistant sur le caractère arbitraire du sens des mots. Par le "moi, Tituba", le renversement s'impose, les tables sont tournées [...] Et si les vrais sorciers avaient été les Puritains? Condé nous montre que les Puritains sont coupables d'exactly les mêmes délits dont ils accusent la négresse. Tituba nous rapporte sur un ton badinant tout un arsenal de clichés, prenant également soin de remplacer systématiquement les termes blancs, accusateurs, par leurs équivalents noirs: là où les Pilgrims crient 'sorcellerie', Tituba parle de son 'art', là où les premiers parlent de 'formules magiques' et 'd'incantations sorcières', Tituba parle de 'prières'. Enfin, Tituba redéfinit à plusieurs reprises le vocable de 'sorcière', mettant en cause la langue comme outil chargé d'ordonner la création de Dieu, l'ordre de l'univers.⁵⁴

Kathleen Gyssels menciona diferentes formas de indeterminación relacionadas con la identidad de Tituba y la escritura de su biografía. Desde el título de la novela, Condé deja abierto un espacio de indeterminación al marcar puntos suspensivos después de la enunciación del yo y de la caracterización "Tituba sorcière". En el fragmento citado anteriormente, Gyssels relaciona esa pausa en la sintaxis del título con el momento en que, durante el juicio, Tituba se sabe atrapada en un proceso en el que sus verdugos son la representación del mal. Con todo, los puntos suspensivos conllevan una interrogación, la duda de la propia Tituba hacia su identificación como bruja. Estos signos de puntuación, que podrían parecer inocentes, conducen al lector hacia el problema de intraducibilidad señalado por Gyssels y que concierne al origen étnico del personaje. Según la realidad histórica, en los

⁵⁴ *Ibid.*

escasos registros donde se menciona, Tituba no era negra sino amerindia. Así, en el texto es posible encontrar estas fisuras que denotan cierta incertidumbre acerca de la identidad del personaje.

Si bien la indeterminación está inscrita en la biografía del personaje desde el momento en que Yao, su padrastro, le otorga un nombre, resulta relevante destacar que el proceso de reescritura de Condé deja espacios abiertos a la intraducibilidad, como si la autora quisiera indicar que la propia Tituba sigue sin definir por completo sus rasgos de identidad. Gyssels señala que esta indeterminación obedece a que el personaje sigue reproduciendo, en su propio discurso, los esquemas de pensamiento de sus acusadores:

Le syntagme énonciatif “Moi, Tituba” implique de ce fait aussi un discours auto-généré, sans médiation, donc avec ses gestes titubants, ses bégaiements, ses incorrections. La virgule entre le pronom ‘moi’ et le nom propre traduit la revendication du sujet énonciatif qui, maintenant qu’elle a le droit de parler, nous traduit exactement ce qu’elle a subi et comment elle a tenu face à ces multiples humiliations et accusations.⁵⁵

Condé construye una variación a partir del tema de las brujas de Salem, pero si el origen de Tituba es intraducible, ¿qué traduce Condé? La indeterminación del personaje, su condición errática. La escritora inaugura un espacio escritural en el que se inscribe una serie de interrogantes referentes al vínculo de Tituba con la naturaleza, con su cuerpo y su identidad. Tituba descifra los signos del libro del mundo en un código incomprensible para el colonizador. Condé instala un lugar de escritura; no obstante, rescata fragmentos de la incomprensión que padece el personaje y que permean la sintaxis de su escritura. A partir de la ausencia de la voz de Tituba, la autora crea un diálogo consigo misma. A diferencia de Thécla en *La vie scélérate*, cuya identidad se dibuja desde el discurso de otros, Tituba lleva a cabo el proceso inverso al despojarse de la palabra con que otros la han revestido. Al final, aunque es dueña de su voz, sabe que su errancia no ha terminado:

Oui, à présent je suis heureuse. Je comprends le passé. Je lis le présent. Je connais l’avenir. À présent, je sais pourquoi les yeux de nos nègres et négresses sont brillants d’eau et de sel. Mais je sais aussi que tout cela aura une fin. Quand? Qu’importe? Je ne suis pas pressée, libérée de cette impatience qui est le propre des humains. Qu’est-ce qu’une vie au regard de l’immensité du temps? (TS, 271).

⁵⁵ *Idem.*

Condé toma la palabra que otros no han podido asumir, como ocurre en el caso de Tituba y de Francis Sancher. Su proyecto de escritura culmina un proyecto que ha quedado inconcluso en el universo diegético. En el caso de Tituba, Condé reescribe el discurso histórico; en cuanto a *Travesée de la mangrove*, reescribe el paisaje mientras da forma al mosaico de voces de la aldea a través de la escritura imposible de Sancher. Para Derek O'Regan:

In effect, Condé exploits de metaphor of the mangrove to signify the limits of the writer and the written form to represent the complex nature of this supreme Creole image [...] of Antillean reality. The mangrove reflects the unfixed nature of this reality [...] Sancher's failure to write his novel transaltes Condé's desire to creolise her text to the point where the power of the written text to convey adequately the Antillean reality is seriously questioned.⁵⁶

La sintaxis de esta novela no presenta las fisuras de *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*; la autora crea una estructura textual rizomática y fragmentaria que revela la complejidad de la identidad antillana. Como los miembros del círculo del *halaiquí* de *L'enfant de sable*, Maryse Condé toma el relevo como narradora para dar forma a un mundo inconcluso. Asume el lugar del *conteur créole* para instalar un lugar de la palabra, construyendo un espacio de escritura habitable, despojado de voces heroicas que rescata a la escritura del silencio de la historia.

El papel del *conteur créole* revela su importancia en la medida en que Condé lo toma como modelo de discurso más que como personaje. Si bien en *Traversée de la mangrove* hay un personaje, Cyrille, que asume la función de narrador de historias, su presencia está sometida a la mirada crítica de la autora, ya que su intervención se diluye ante la de Xantippe, quien, de acuerdo con O'Regan, asume en realidad la función de maestro de la palabra. El personaje Cyrille ejerce su oficio totalmente despojado de la carga de encantamiento que habitualmente se atribuye a un maestro de la palabra y su intervención adquiere una carga negativa al momento en que su discurso se vuelve incoherente, justo después de referirse a la muerte:

Car si elle était laide à faire peur, la mort, laide et grimaçante, une faux à faucher sur l'épaule, pourquoi la suivraient-ils tous? Tous sans exception. Francis Sancher l'attendait. Et peut-être s'il avait traîné sur les lieux, il l'aurait vue lui aussi et c'est deux cadavres qu'on aurait trouvés dans la boue. À cette pensée, les dents de Cyrille s'entrechoquèrent et il se mit à bredouiller :

⁵⁶ Derek O'Regan, *op. cit.*, p. 188.

-Voilà-il-s'agissait-d'une-fille-elle-était-très-coquette-elle-déclara-qu'aucun-homme-ne-pourrait-se-marier-avec-elle-si-s'il-avait-sur-le-corps-la-plus-petite-marque-je-veux-dire-cicatrice. (TM, 158)

La incoherencia del *conteur* es catastrófica, no sólo desde el punto de vista retórico sino en lo referente a todo lo que implica el dominio de la palabra performativa. El *conteur* pierde su identidad, lo que no ocurre con Xantippe, que aunque no es reconocido como maestro de la palabra, resguarda la memoria ancestral de la isla y, a pesar de su locura, elabora un discurso totalmente coherente.

Ahora bien, como derivación del tema de la muerte, O'Regan señala la relación directa entre el velorio de Sancher y el monólogo interior de los personajes como lugar de la palabra. El monólogo interior, en tanto discurso, es la representación del cuento *créole*:

The manifestly didactic nature of the organization and role distribution of the twenty monologues underscores Condé's dual structural and narrative design: to cause the interior monologue to function as a Creole story by drawing out its storytelling properties, and to inject this live oral narrative with certain of the taboo of the society which it depicts.⁵⁷

En esa estructura discursiva, además de Xantippe, la performatividad de la palabra que ocupa el lugar del cuento *créole* corresponde a la intervención de las voces femeninas, que se manifiestan en primera persona, a diferencia de las voces masculinas enmarcadas por un narrador. La autonomía de las voces femeninas es, para O'Regan, una crítica respecto de la tradición que asocia la toma de la palabra del *conteur* con la voz masculina.

En el trabajo que emprende Maryse Condé al tomar la tradición oral como una estructura completa que incorpora en sus textos de una manera crítica, no hay en apariencia textos fundacionales que funcionen como soporte de su tejido narrativo, como ocurre con Tahar Ben Jelloun en el caso de *Las mil y una noches*. En *Traversée de la mangrove* están presentes las referencias a ciertos personajes como Ti-Jean, la inclusión de la fórmula “yé krik, yé krak”, o recurrencias de temas como el viaje a África, lo que nos lleva principalmente a pensar que la relación con textos fundacionales se produce más como referencia intratextual a elementos propios de la tradición oral. En la intervención de Cyrille, el personaje introduce su narración con la historia siguiente:

“Yé krik, yé krak!

⁵⁷ *Ibid.*, p. 166.

Mesdames, messieurs, je vous dis bonsoir; je vous dis bien le bonsoir. La compagnie, bonsoir! Moi que vous voyez là devant vous, pareil à un bwa bwa que l'on promène dans les rues de La Pointe en temps de Carnaval, je ne suis quand même pas un nègre ordinaire [...] Pourtant, laissez-moi vous dire, quand j'avais vingt ans, je me suis senti fatigué de cogner aux mornes et aux montagnes de cette miette de terre et j'ai dit: "À nous revoir!". Je suis parti pour Marseille. Là, j'ai pris un bateau qui attendait dans le port et me voilà tanguant, roulant sur la mer jusqu'à... jusqu'à Dakar. En Afrique. J'ai dit bien, en Afrique. (TM, 153)

De manera similar a la estructura narrativa de Ben Jelloun, la sintaxis de los textos de Condé teje una interesante y compleja red en la que la prosodia propia del cuento *créole* tiene una presencia fundamental. Las referencias a la palabra oral crean los rasgos de identidad específicos de los textos de la autora; sin embargo, dichas referencias no se limitan a una concepción de la identidad relacionada con la reivindicación de la lengua *créole*. La hospitalidad textual que genera Condé parte de un concepto mucho más amplio, ya que no se limita a la identidad *créole*.

En relación con el tema de la identidad, hemos analizado que Tahar Ben Jelloun y Maryse Condé ejercen en sus textos formas de hospitalidad que se derivan de la forma en la que conciben el acto narrativo. La escritura de Juan Goytisolo se adhiere a esta forma de relacionar la identidad y la hospitalidad lingüística, como analizaré a continuación.

Goytisolo concibe la lengua española como expresión de una identidad establecida por el discurso oficial desde los Reyes Católicos hasta el franquismo. En consecuencia, critica el derecho de propiedad sobre la lengua y la pretendida pureza que se le atribuye. En *Don Julián*, el narrador se refiere al vínculo entre España y las naciones que conquistó, defendiendo sus espacios de diferencia:

y he aquí que el coro sublime de voces atraviesa el océano y resuena, estentóreo, a miles y miles de kilómetros de distancia
por las pulquerías de la Lagunilla en México
por la bonaerense calle de Corrientes
por el barrio de Jesús María de la Habana
y el tlaxcalteca
el porteño
el yoruba
lo escucharán con indignado asombro y darán rienda suelta a su labia
boy boy pinche gachupín quiobas con el totacho abusadísimo mi cuás ya chingaste
hace ratón con tu lopevega [...]
únete a ellos, Julián. (DJ, 261-262)

Este mosaico de voces, recurso intratextual que procede de ejemplos otorgados por escritores latinoamericanos, constituye una carta de legitimación de la identidad particular de las naciones que fueron colonizadas por el imperio español. La lengua oral es el camino de la disidencia, la vía que lleva hacia la ruptura de las normas lógico-gramaticales dictadas por el canon que da forma a la lengua, el pensamiento y la identidad. Cada nación posee su propio código, sus rasgos de identidad. A partir del desvío de la norma, que consistiría en abandonar la lengua pura y de adoptar la lengua del otro, el narrador pide a Don Julián que inicie el proceso de fragmentación de la identidad española:

oh manes de Bagdad, de Córdoba, de Damasco!: vehículo de la traición, hermosa lengua mía: lenguaje pulido y cortante, ejército de alfanjes, idioma cruel y brusco!
a mí, beduinos de pura sangre : guerreros que afrontáis diariamente la muerte con desdeñosa sonrisa, jinetes de labios ásperos, abultadas yugulares, rostro bárbaramente esculpido
contemplad el tentador Estrecho con vuestros perspicaces ojos cetreros : la sucesión de olas blancas que impetuosamente galopan hacia la costa enemiga : crestadas de espuma, como sementales que relinchan con furia al zambullirse : playas ansiosas de Tarifa, roca impaciente de Gibraltar!
hay que rescatar vuestro léxico : desguarnecer el viejo alcázar lingüístico : adueñarse de aquello que en puridad os pertenece : paralizar la circulación del lenguaje : chupar su savia : retirar las palabras una a una hasta que el exangüe y crepuscular edificio se derrumbe como un castillo de naipes
y galopando con ellos en desenfundada razzia saquearás los campos de algodón, algarrobo, alfalfa
vaciarás aljibes y albercas, demolerás almacenes y dársenas, arruinarás alquerías y fondas, pillarás alcobas, alacenas, zaguanes [...]. (DJ, 263)

El narrador propone un saqueo del territorio lingüístico, una parálisis de la construcción gramatical. Para que esto sea posible, es necesario renombrar los vocablos de origen árabe, restituirles su lugar y reconocer como inevitable la extranjería en el interior de la lengua castellana. Malika Embarek escribe acerca del papel de la lengua árabe como elemento desmitificador de la moral cristiana que permea la identidad española:

Así pues, volviendo a *La Reivindicación*, la combatividad, violencia y agresividad contra estos mitos [cristianos] se dulcificaba y apaciguaba con el encuentro en el espacio narrativo de términos familiares de resonancia árabe que salpicaban el relato (términos castellanos de origen árabe, nombres propios, toponímicos, transcripciones de términos del dialectal), ejerciendo un poder connotativo muy grande, que luego

adquiriría otras dimensiones en *Juan sin tierra* y *Makbara*. La atmósfera textual era de guiños y complicidad.⁵⁸

Los guiños al lector denotan la búsqueda de su complicidad, a pesar del desconocimiento que este último pueda tener de la lengua árabe. Sobre este aspecto, algunos críticos se han manifestado en contra de este procedimiento del autor, argumentando que el lector pierde una parte del significado del texto al ignorar los significados de las palabras en árabe. Ahmed Benremdane considera que estas palabras no representan un misterio para el receptor, ya que Goytisolo se vale de distintos procedimientos como la traducción, la repetición o el contexto para que, dentro del entramado del texto, se pueda inferir su significado. El mismo Goytisolo apela a la competencia lectora para descifrar las palabras a partir del contexto. Éste es el procedimiento empleado por él para aprender el árabe dialectal en la plaza Xemáa el Fná:

Poco a poco, conforme mejoraban mis conocimientos del *darixa* (el árabe dialectal marroquí), pude apreciar la riqueza y variedad de las tradiciones orales de la plaza de Marraquech. Junto a la audición de obras clásicas (*Las mil y una noches*, *La Antaría*, que es una gesta caballerescas) y de las leyendas populares (Xeha, Aicha Kandixa) participé como espectador en las improvisaciones burlescas y a veces pantomimas sexuales de *halaiquís* de gran clase, como los hoy fallecidos Saruh y Bakchich. Ambos se expresaban llanamente en el dialecto de los espectadores y recurrían a eufemismos cuya ganzúa poseían éstos merced a su asiduidad a la *halca*.⁵⁹

Esta alteración del territorio lingüístico tiene por objeto una desarticulación de la doxa para replantear el problema de la identidad desde el terreno lingüístico. Según Yannick Llored las normas que han configurado la identidad de la lengua española, basada en una concepción lógico-gramatical, han reducido a dicha lengua a no tener más función que la representación de la realidad. De acuerdo con esta idea, aquí se origina la necesidad de Goytisolo de generar nuevas formas de diálogo dentro de la misma lengua, lo que explica el recurso de los intertextos de la tradición medieval y renacentista:

Il convient cependant de souligner que si l'auteur de *Makbara* dialogue avec la culture médiévale, en réfléchissant sur les modalités d'intégration de l'oralité à l'intérieur d'un roman qui se veut "librillo" (livret) du remarquable *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, c'est aussi pour montrer la manière dont ce texte médiéval et certains œuvres tragi-comiques latines -ainsi que celles castillanes plus tardives écrites par des juifs convertis- concevaient des formes de retournement critique et parodique des genres

⁵⁸ Malika Embarek, "Todos nos llamamos Juan", *Escritos sobre Juan Goytisolo*, p. 110.

⁵⁹ Juan Goytisolo, *Tradición y disidencia*, pp. 70-71.

littéraires, des discours officiels et des rapports que ces derniers établissaient avec leur réalité socioculturelle.⁶⁰

La identidad del texto y la de los personajes forman un solo tejido. El lenguaje representa la vía que permite el cruce de caminos entre las distintas voces que conforman un tejido textual híbrido. Al final de *Don Julián*, Goytisolo da crédito a los escritores que han alojado su voz en su novela. El autor recurre así a la hospitalidad de otras voces con el fin de subvertir las normas que han configurado la identidad de la lengua. En este punto, la subversión de valores no se refiere sólo a la alteración de las normas lógico-gramaticales, sino también a la alteración de la identidad a través de la parodia y de la inclusión de voces que no han sido incluidas en la doxa y que asumen su singularidad. En este aspecto, es importante referirme al tema de la cultura popular, en el contexto de la lírica popular hispánica medieval. Sobre el tema, Margit Frenk cita a François Delpech: “por una parte hay afirmación de una identidad por la práctica sistemática de la diferencia, de la inversión de las formas recibidas. Por otra parte hay promoción de cierto ‘retorno a lo reprimido’ (es decir, a todo aquello a lo cual la cultura oficial rehúsa la palabra)...”⁶¹

La identidad del texto nos lleva hacia a la idea de identidad como cuerpo colectivo. Desde este punto de vista, Goytisolo busca en la tradición literaria aquellos textos marginales que representan el reverso de la cultura oficial. Nuevamente, nos ilustran los estudios de Margit Frenk al afirmar:

Juguetera, burlesca, soez o trágica, la musa popular de la Edad Media española se complacía a menudo en dar la espalda a las leyes y normas que pretendían imponer los grupos dominantes de la sociedad. Contraviniendo, en sus cantares, esos preceptos, el pueblo campesino reivindicaba su propia identidad y la relativa autonomía de su cultura y se creaba un espacio suyo, diverso, en medio de la miseria material: un espacio de liberación y de alegría, donde la vida podía adquirir un sentido.⁶²

Por ejemplo, para referirse a la rigidez de los puristas, Goytisolo utiliza un intertexto de Cervantes. En este episodio hay un fuerte vínculo entre la lengua, la comida y el cuerpo. La pureza de los alimentos es equivalente a la pureza de la lengua. La comida nombrada con

⁶⁰ Yannick Llored, *op. cit.*, p. 146.

⁶¹ François Delpech, citado por Margit Frenk, “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media Hispánica”, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, p. 33.

⁶² Margit Frenk, *op. cit.*, p. 41.

términos árabes debe ser desterrada. La enfermedad física proviene del carácter supuestamente bastardo de la etimología:

yo, señor, soy gramático, y miro por la pureza de idioma mucho más que por mi vida, estudiando de noche y de día y tanteando la complexión del carpeto para aceptarle cuando cayere enfermo : y lo principal que hago es asistir a sus comidas y cenas, y dejarle comer de lo que me parece castizo y quitarle cuanto etimológicamente es extraño : y así mando quitarle estos entremeses porque contienen arroz y aceitunas, y aquellos guisos por ver en ellos alubias, berenjenas y zanahorias [...]. (DJ, 264)

Esta oposición es reveladora a la luz de *Crónicas sarracinas*, donde Goytisolo, al hablar de *El tuzaní de la Alpujarra* de Calderón, cuyo contexto es la rebelión morisca de 1566, reproduce las palabras de uno de los personajes cuando dice que les estaba prohibido “ ‘tener fiestas, hacer zambras / vestir sedas, verse en baños / juntarse en ninguna casa / ni hablar en su algarabía / sino en lengua castellana’ ”;⁶³ es decir, la anomalía consiste en incorporar la lengua árabe en el castellano. Goytisolo propone así un descentramiento del etnocentrismo a partir de la hospitalidad de palabras de origen árabe. Según la concepción purista, este desplazamiento supone una anomalía, por lo que en el ejemplo mencionado se emplea la metáfora de la enfermedad. La curación consiste en regresar a las raíces supuestamente puras de la lengua, en respetar el edificio etimológico que no admite rasgos extranjeros. La cultura hispánica quiere proclamar su autosuficiencia. El rechazo de las voces extranjeras adquiere dimensiones éticas. Como respuesta, el nuevo don Julián elabora una ética de la traición y, en consecuencia, de la hospitalidad.

La búsqueda de textos fundacionales, en Goytisolo, se relaciona con el reconocimiento de las raíces árabes, por un lado, y con la incorporación de la tradición literaria popular, que subvierte el discurso de la doxa, por el otro. Se trata principalmente de palabras y discursos marginales que para el autor son parte esencial de la configuración de la identidad hispánica. Los textos fundacionales de Goytisolo buscan espacios de libertad. Sobre este tema, es valioso recordar lo que escribe el autor acerca de *La Celestina*:

Como han mostrado recientemente, entre otros, Américo Castro, María Rosa Lida y el propio Gilman, la situación marginal y conflictiva de Rojas con respecto a la sociedad española de la época fue realmente determinante en lo que se refiere a la elaboración de la tragicomedia. El “cuento de horror” que le ha referido la sociedad se convertirá en esta admirable “historia de horror” que es, a fin de cuentas, *La Celestina*. Excéntrico, periférico – en el sentido que da Deleuze a este término-, Rojas

⁶³ Juan Goytisolo, *Crónicas sarracinas*, p. 13.

escapa con fuerza centrífuga única al despotismo de una máquina administrativa centrípeta. Imposible llevar más lejos su burla de la opinión común, su parodia de los valores consagrados.⁶⁴

La expresión de una lengua en libertad revela su importancia en la medida en que, como analizaré en el capítulo siguiente, hay un fuerte vínculo entre el cuerpo y la voz que asume su individualidad y su potencia creadora. En este proceso, no debemos dejar de lado que esta liberación de toda atadura, vital para la concepción escritural de Goytisolo, es posible sólo gracias a la inserción de esas otras voces que se entretajan en el texto. Esta forma de hospitalidad se puede relacionar con el restablecimiento de la lengua vernácula, como ocurre con Maryse Condé y Tahar Ben Jelloun. Goytisolo recurre a la tradición para fundamentar su discurso crítico. En este sentido, su propuesta se acerca más al ejercicio crítico que propone Condé, a diferencia de Tahar Ben Jelloun, quien teje en filigrana el universo materno a través de la referencia a *Las mil y una noches*, tal vez en respuesta a su necesidad de reencontrarse con un universo del que se ha separado a causa de su condición bilingüe.

Quizás el rasgo diferencial más importante que encuentro en Goytisolo en relación con los otros dos autores consiste en que el primero lleva al extremo la idea de autonomía del texto. Si bien es cierto que Ben Jelloun propone un vaciamiento de signos de las páginas del diario de Ahmed, Goytisolo no sólo propone esto mismo en *Makbara*, sino que ya en *Juan sin tierra* refería una total desarticulación de la lengua española. El signo lingüístico deja de depender de su doble configuración, significado-significante; en lugar de esto, gana terreno la propia sonoridad de la lengua. El ritmo y la prosodia adquieren un lugar central en los textos del autor.

Como ya hemos dicho, en el discurso de don Julián hay una crítica radical a los rasgos que definen la identidad hispánica. En el episodio que describe una escena taurina por medio de distintos elementos paródicos, el narrador refiere la sátira de una manifestación de la palabra vocalizada, aquella que corresponde a la pureza adjudicada por el discurso hegemónico. En la plaza de toros, la palabra “olé” es parte indiscutible de la identidad oficial española. En este caso, la inserción de la oralidad en forma de parodia, cuya complejidad radica en el uso de diversos intertextos, tiene una clara función carnavalesca. A partir de una

⁶⁴ Goytisolo, “La España de Fernando de Rojas”, *Disidencias*, p. 17.

palabra se desata una letanía, en la que, más allá del significado, la sonoridad de las palabras y la prosodia crean la identidad del texto:

No olvides el olé

En el coso taurino, ombligo de la nación hispana (narcisistamente ovillada sobre sí misma) el nitzscheano torero de la virtud, el estoico (no acucillado) filósofo Séneca dispensa con gravedad y compostura los rudimentos y esbozos de su exquisita filosofía de salón : sosegadas prisas de caballero de la mano en el pecho enfrentando al bos primigenius [sic], puro teormea geométrico que, en el cero redondo de vuestra nada, ejecuta la castiza ecuación filosófica con gestos y ademanes que provocan el deliquio [sic] de la compacta, agarbanzada multitud. (*DJ*, 266)

En relación con el peso de los significados, Goytisolo elabora su crítica a los valores nacionales, fundados en el catolicismo, que corresponden a una visión que cuestiona la noción misógina de la familia. La independencia de la mujer es impensable en este discurso, ya que su deber es procrear hijos para la patria. La concepción del honor y del sacrificio en aras de la nación es el fundamento de estos rasgos de identidad:

Tal es y ha sido el discurso del nacional-catolicismo hispano que culminó en la dictadura del generalísimo Franco. “El buen Estado nacional-sindicalista –cito un texto cualquiera de la época- descansa en la familia y él será fuerte si la mujer en la casa es sana, fecunda, laboriosa y alegre, abiertas las ventanas del hogar y del alma a la dulce amanecida imperial que trae el sol de la Falange”.⁶⁵

Ante este discurso ético Goytisolo propone un proceso de desarticulación, de destierro y de traición. De este modo, escribe acerca de la presencia, no reconocida por el canon, de la lengua árabe en la lengua española. Al proponer el desplazamiento lingüístico para desarticular el discurso sobre la identidad, es necesario asumir la extranjería, no ya como desviación sino como parte de la raíz. Este proceso implica una incorporación de diversas voces, espacios y cuerpos que se reúnen en el espacio escritural de las novelas de Goytisolo. El laberinto de voces que ubicamos en su obra es paralelo al palimpsesto que se produce en el nivel de la escritura:

Lo que por siglos fue nuestro nos llega ahora de París, como el empleo ignaro de minarete (por alminar) o couscous (por alcuzcuz) traduciendo con ello un corte dramático con nuestro propio pasado cuyas consecuencias muy pocos se detienen a meditar: bastaría recordar el hecho reciente de que quienes me preguntaban el significado de Makbara desconocían que el sustantivo “macabro”, designativo del cementerio islámico, figura en los textos literarios castellanos bastantes siglos antes de que el vocablo, convertido en adjetivo, circulara de nuevo en nuestra lengua como

⁶⁵ Goytisolo, *Tradición y disidencia*, p. 48.

traducción de macabre y fuera tildado por los puristas nada menos que ¡de galicismo!⁶⁶

A la escritura canónica y anquilosada se oponen las voces en árabe y los personajes que habitan el mundo cotidiano de Tánger, un mundo forjado en el presente y su eventualidad, más allá de cualquier eternidad fija en una lengua inamovible. El pasado revela un tiempo muerto. En este sentido, cuando el personaje llega a la escalera que baja a la medina, el narrador refiere:

libre del sol otra vez : en la penumbra acogedora y fresca : entre los rostros familiares de los asiduos que, como todos los días, te dan la mano y se la llevan delicadamente al corazón : cambiando con ellos las fórmulas habituales de cortesía : en castellano no, en árabe : feliz de olvidar por unos instantes el lazo que, a tu pesar, te une irreductiblemente a la tribu : idioma mirífico del Poeta, vehículo necesario de la traición, hermosa lengua tuya. (*DJ*, 142-143)

Desde ese presente, el personaje elabora un tejido textual que favorece la traición. La inserción del árabe en la lengua pretendidamente pura y el anuncio de la parodia son las vías de la traición. El presente como limbo que permite suprimir la carga histórica del pasado y el espacio tangerino son las fisuras que van a permitir la entrada de una nueva manera de concebir el lenguaje y la identidad. La destrucción radical de la herencia hispánica por parte del personaje está vinculada a la búsqueda de hospitalidad, tanto geográfica como lingüística, en el mundo árabe.

Es importante destacar que Goytisolo elabora un proceso de reescritura, a manera de palimpsesto. La peculiar concepción del texto como un territorio que va a ser ocupado por elementos propios de la cultura árabe va a determinar radicalmente la construcción de un tejido lingüístico que va de la inserción de vocablos árabes hasta la disolución de la palabra. La crítica del mundo, sus espacios e ideologías, se origina en el lenguaje.

⁶⁶ Goytisolo, *Crónicas sarracinas*, pp. 15-16.

II.3 Los intertextos

En el último apartado de este capítulo abordaré brevemente el tema de la intertextualidad. Desde mi perspectiva, se trata de un aspecto relevante en la medida en que Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo conciben el texto como una entidad problemática que pone en juego sus propios mecanismos identitarios. Habitado por distintas voces y huellas de otras escrituras, un texto está en un devenir permanente, por lo que no tiene una identidad fija. Por su parte, en lo referente a la hospitalidad de otras voces y escrituras, es importante reconocer que los tres autores que analizo aquí se montan en la tradición literaria que les corresponde para establecer un diálogo con los textos que provienen de ella y, a partir de ello, tejer un nuevo texto en el que se realiza, en gran medida, una crítica a la propia tradición y a la historia.

De alguna manera, en los tres se gesta el tema de la traición, que se fija como uno de los grandes ejes de la narrativa de Goytisolo, pero que no es exclusivo de este escritor. Ante la pregunta ¿a quién traicionan?, es factible responder que, al tratarse de tres escritores incómodos dentro de la traición a la que pertenecen, su traición está anclada a su forma peculiar de concebir el texto, la lengua y la escritura. Los tres terminan saliendo de las normas al transgredir ciertos códigos y, principalmente, al ejercer un papel crítico por medio de su trabajo escritural. En este sentido, en términos generales, podemos decir que Tahar Ben Jelloun ejerce una forma de traición al valerse del Corán para hacer una crítica, Maryse Condé, al distanciarse del movimiento de la negritud y al dejar de considerar la lengua *créole* como el gran proyecto identitario de las Antillas, mientras que Goytisolo, el más visceral de los tres, emprende una crítica radical en contra de todo el proyecto de identidad española que se ha construido desde la norma central.

Ahora bien, cabe señalar que este papel crítico que es ejercido desde el texto es posible a través del recurso de la intertextualidad, o transtextualidad, según la clasificación de Gérard Genette. En todo caso, para hablar de intertextualidad, es preciso referirnos a Kristeva, quien a su vez retoma las ideas de Bajtín para referirse a la condición dialógica del texto:

[...] Bakhtin was one of the first to replace the static hewing out of texts with a model where literary structure does not simply *exists* but is generated in relation to another structure. What allows a dynamic dimension to structuralism is his conception of the literary word as an *intersection of textual surfaces* rather than a *point* (a fixed meaning), as a dialogue among several writings: that of the writer, the addressee (or the character) and the contemporary or earlier cultural context.⁶⁷

Para Bajtín, el dialogismo es condición del lenguaje. Por su parte, Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo recuperan dicho dialogismo a través del recurso de la intertextualidad. Uno de los aspectos más sobresalientes que encuentro al hacer la comparación entre los tres escritores es que, al valerse de la inserción de otros textos, hacen de la escritura un lugar que recupera el valor de la palabra como parte de un cuerpo colectivo. De acuerdo con Kristeva:

The term ‘ambivalence’ implies the insertion of history (society) into a text and of this text into history; for the writer, they are one and the same. When he speaks of ‘two paths merging within the narrative’, Bakhtin considers writing as a reading of the anterior literary corpus and the text as an absorption of and a reply to another text. He studies the polyphonic novel as an absorption of the carnival and the monological novel as a stifling of this literary structure, which he calls ‘Menippean’ because of its dialoguism. In this perspective, a text cannot be grasped through linguistic alone. Bakhtin postulates the necessity for what he calls a translinguistic science, which developed on the basis of language’s dialoguism, would enable us to understand intertextual *relationships*; relationships that the nineteenth century labelled ‘social value’ or literature’s moral ‘message’.⁶⁸

En este contexto, lo que señala Goytisolo sobre la construcción intertextual de Don Julián es pertinente también para Ben Jelloun y para Condé. Antes he señalado ya la relevancia de este recurso en Goytisolo y el crédito que otorga a los escritores cuyas voces se incorporan en su novela. Sobre este tema, el autor afirma:

La lista de “plagios” que figura al final del libro puede resolver para el erudito el problema de las “fuentes”; pero el problema real no es un problema de fuentes sino el de las funciones que les atribuyo, del empleo libérrimo que hago de ellas. Mi enfoque me permite entablar un diálogo intertextual con autores que admiro o parodiar e infectar el estilo de quienes me parecen poco respetables, etc. Todo lo cual nos lleva a la segunda parte de lo que tú dices: este nomadismo intelectual o trashumancia de ideas me emparenta sin duda con la nueva narrativa hispanoamericana, mucho más libre en sus relaciones con el pasado -no sólo con el

⁶⁷ Julia Kristeva, “Word, dialogue and novel”, *The Kristeva reader*, pp. 35-36

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 39-40.

pasado español sino con el de otras culturas y lenguas. En mi opinión, el gran pionero de dicha actitud es Borges.⁶⁹

Es importante tomar en cuenta las dimensiones de la intertextualidad. La presencia de un texto en otro no se limita a un problema de identificación de fuentes. El uso de intertextos revela siempre una complejidad mayor. La intertextualidad implica un acto de montaje y de reescritura; sin duda, hay una alteración de la identidad del texto que incorpora una voz ajena. La configuración de dicho texto es definitivamente otra. A propósito de este tejido que pone en juego la identidad, Genette se pregunta: “peut-on, inversement, modifier le sens d’un texte sans modifier sa lettre et, par exemple, sans toucher à son action? Peut-on concevoir une transformation purement sémantique, qui ne s’accompagne d’aucune intervention pragmatique, diégétique, ni même formelle?”.⁷⁰ Al igual que Goytisoló, Genette recurre a Borges para dar cuenta de la complejidad que conlleva el uso de la intertextualidad:

C’est, on se souvient, le pari de Borges lorsqu’il imagine Pierre Menard récrivant de son propre fonds une nouvelle version du *Quichotte* rigoureusement identique dans sa lettre à celle de Cervantes, mais à laquelle deux siècles d’histoire en intervalle donnaient un surcroît de richesse et de profondeur, et tout un autre sens [...].⁷¹

II.3.1 Tahar Ben Jelloun

Tahar Ben Jelloun enlaza otros textos en su tejido narrativo, tomando como referentes fundamentales el Corán, las *Mil y una noches*, así como textos de Ibn Arabi y de Jorge Luis Borges. De acuerdo con lo que indiqué en páginas anteriores, la inserción de referencias a las *Mil y una noches* se relaciona con la necesidad de remitirse al imaginario materno y, con él, a la lengua vernácula, aquella de la que el escritor se ha visto alejado al tener que optar por el francés como lengua de expresión. A propósito de su condición bilingüe, Ben Jelloun ha hecho un profundo ejercicio intertextual que consiste en reescribir cuentos de Perrault, haciendo un trabajo de reescritura a través de una traducción intercultural. Retomando las

⁶⁹ Goytisoló, “Julio Ortega: entrevistas a Juan Goytisoló”, *Disidencias*, p. 293.

⁷⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 449.

⁷¹ *Idem.*

ideas del inicio de este apartado sobre la condición dialógica de los textos y su inmersión en un cuerpo social, considero pertinente citar las palabras de Ben Jelloun en la obra mencionada:

J'ai conservé la structure du conte original et me suis éloigné du texte. C'est cela qui m'a passionné: *donner à un squelette une chair et un esprit* venus d'une autre temporalité, un autre monde situé en une époque indéterminée mais qui nous concerne aujourd'hui d'une façon ou d'une autre.⁷²

Evidentemente, el autor elabora un desplazamiento y una reinterpretación de otras voces. Lo importante aquí es señalar lo que sucede con la identidad de ambos textos al momento en que se realiza el trabajo hipertextual. El hecho de hospedar otro texto implica una modificación de las identidades, problema que, de acuerdo con Goytisolo, no se reduce a la identificación de las fuentes sino a la intencionalidad del autor al albergar escrituras anteriores. Sobre este aspecto, Samia Kassab-Charfi se refiere al proceso de desacralización que lleva a cabo Ben Jelloun al cruzar los caminos de los textos. Despojar a un texto perteneciente a la tradición de su carga semántica y cultural significa también que se hace un desmontaje de su carga paterna:

Cette refonte va ainsi consister, pour Ben Jelloun, en une *réincarnation* qui elle-même suppose une refondation de la paternité d'un texte par une nouvelle *maternité*. Si en amont le texte n'est plus intouchable, s'il perd de sa sacralité patrimoniale pour se voir investir d'une autre charge en vivant l'expérience d'une incubation nouvelle dans une matrice différente, cette incubation conduit inéluctablement à une lecture qui a pour effet de tirer ce texte vers le nouvel univers de sens matriciel.⁷³

El tema de la filiación materna vuelve a ser relevante, ya que nos hemos referido antes al vínculo entre *Las mil y una noches* y el mundo materno. En el trabajo que Ben Jelloun lleva a cabo con los intertextos hay un sentido generador, una potencia creadora que, al mismo tiempo, conlleva un cuestionamiento acerca de la autoridad y del sentido de lo sagrado. De manera semejante a Juan Goytisolo, Ben Jelloun incorpora otras voces en sus textos para poner en duda, por un lado, los cimientos de tradiciones que se suponen incuestionables y, por el otro, los fundamentos de la realidad misma, como sucede cuando utiliza los intertextos de Borges:

Déconstruire l'histoire apparemment vraisemblable (au moins qui s'annonce comme telle), l'introduire dans les méandres du discours envahi par la folie, c'est, sans doute,

⁷² Tahar Ben Jelloun, citado por Samia Kassab-Charfi, "Tahar Ben Jelloun et la réinvention des *Contes* de Perrault", *Littératures*, 74, 2016, (sin número de página).

⁷³ *Idem*.

situer l'acte d'écrire sous le signe de la pluralité postmoderne qui préfère le doute épistémologique à la vérité. Or, cette stratégie puise surtout dans la richesse de l'imaginaire populaire maghrébin et s'inspire de la culture transmise oralement.⁷⁴

Spiller señala *Las mil y una noches* como un eje intertextual fundamental que permite establecer un punto de semejanza entre Tahar Ben Jelloun y Jorge Luis Borges. Para este teórico, el aspecto medular que une a los dos escritores se relaciona con la multiplicación de versiones que invalidan el mandato narrativo:

Ambos autores se interesan en la puesta en escena de un imaginario determinado, contrario al realismo. Especialmente interesante es la concepción de la literatura, un modelo que podríamos considerar postmoderno por, al menos, tres razones: primero porque se trata de transmisiones sin original; segundo porque la transmisión oral de las distintas versiones hace prescindible el concepto de autor individual; tercero porque el nivel metanarrativo, la *mise en abyme* de la narración, obtiene una importancia semántica que tiende a constituir un segundo nivel de acción [...].⁷⁵

De esta forma, la presencia de los intertextos altera la concepción de la realidad y, también, permite la elaboración de un discurso crítico sobre la misma, lo que es posible identificar al analizar los intertextos coránicos o místicos. Acerca de esta problematización, Carine Bourget escribe lo siguiente:

Issu d'un milieu musulman et ayant assisté à l'école coranique, Ben Jelloun poursuit sa formation en français et reçoit une formation occidentale. Ce double héritage culturel est reflété par l'intertexte de ses romans. Ben Jelloun puise dans la culture arabo-islamique avec laquelle son lectorat occidental doit se familiariser, car sans une connaissance de la tradition à laquelle Ben Jelloun fait souvent allusion, il est impossible d'apprécier ses romans à leur juste valeur. A titre d'exemple, Gibbins décèle dans les romans de Ben Jelloun un emprunt à la tradition islamique dialogique qui est souvent prise à tort pour des procédés littéraires postmodernes.⁷⁶

La intertextualidad implica un proceso de desacralización de posturas dogmáticas ancladas a los textos sagrados, así como se genera también una desarticulación de valores atados a la hipocresía. De acuerdo con Bourget, algunas de las suras coránicas citadas por Ben Jelloun se refieren a esta temática, como podemos advertir en la sura IX cuyo título cita el trovador ciego:

Les sourates ou versets du Coran mentionnées sont principalement liées à la loi sur l'héritage et aux hypocrites. La sourate IX ("Revenir de l'erreur ou l'immunité"), dont

⁷⁴ Magdalena Zdrada-Cok, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁵ Roland Spiller, "Borges, Ben Jelloun y *Las mil y una noches*: Lecturas interculturales", Alfonso de Toro (coord.), *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*, Vol. 1, 1999, p. 410.

⁷⁶ Carine Bourget, "L'intertexte islamique de *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun", *The French Review*, Vol. 72, No. 4, marzo 1999, p. 730.

la majeure partie traite des hypocrites, est mentionnée par le Troubadour aveugle (*ES*, 177). Le consul cite le deuxième verset de la sourate “Les impies” (LXIII, traduite “Les Hypocrites” par Berque), ce faisant il assimile les croyants fanatiques et les impies (*NS*, 79).⁷⁷

En el episodio mencionado, el trovador ciego, manifestación intertextual de Borges, refiere en la *halca* de Xemáa el Fná su encuentro con Tawaddud, una de las mujeres que protagonizan las historias de las *Mil y una noches*. Dicho personaje lo visita en su biblioteca. Ella toma entre sus manos un manuscrito del Corán:

Elle se tourna vers moi et me dit dans un espagnol approximatif: Que faites-vous avec un manuscrit en arabe? Je lui répondis que j’aimais l’écriture arabe, la calligraphie et les miniatures persanes. Je lui ai même raconté que j’allais au moins une fois par an à Cordoue pour avoir la nostalgie de l’Andalousie heureuse. Je lui dis aussi que toutes les traductions que j’avais lues du Coran m’avaient donné la forte intuition que le texte arabe devait être sublime. Elle acquiesça de la tête et se mit à lire à voix basse quelque versets. C’était un murmure entre le chant et la complainte. Je la laissai ainsi, plongée dans le Livre, avec la Béatitude et la passion de l’être qui venait de trouver ce qu’il cherchait depuis longtemps. J’eus un moment l’idée de lui faire écouter un enregistrement de Cheikh Abdessamad psalmodiant la Sourate IX, “Revenir de l’erreur ou l’immunité”, mais j’y renonçai. (*ES*, 177)

La referencia a la sura IX puede parecer irrelevante. A primera vista, no hay un sentido transgresor. No obstante, es significativa la mención al conocido recitador Cheickh Abdessamad, quien hizo grabaciones de la recitación del texto coránico. En este caso, Ben Jelloun teje, a través de recursos intertextuales, la oposición entre una recitación automática y una lectura hecha con una devoción que encuentra sus raíces en el imaginario árabe y en la fascinación por la palabra misma. Desde esta postura, es posible comprender la relación entre la sura mencionada y la posible falsedad de una aproximación superficial al Corán. Ben Jelloun no deja de revelar en este fragmento la dimensión poética del texto.

II.3.2 Maryse Condé

⁷⁷ *Ibid.*, p. 734.

Entre los textos esenciales que entretejen la narrativa de Maryse Condé están los de William Faulkner, Anne Hébert, Nathaniel Hawthorne y, como indiqué en páginas anteriores, el intertexto del cuento *créole* como referencia genérica. Para Condé, el recurso de la intertextualidad es, por una parte, una forma de manifestar su disidencia, es decir, todo lo relativo a su negativa a mantener una visión idealista de África como eje vital, proveniente del movimiento de la Negritud: “The dissidence that almost all critics detect in Condé’s oeuvre becomes, so to speak, the writer’s trademark”.⁷⁸ Por otra parte, pone en evidencia que la multiplicación de voces presentes en el texto es una forma de encontrar otras formas de autonomía respecto de la adherencia a un programa literario o ideológico.

La inserción de la estructura del cuento *créole* en *Traversée de la mangrove* es una primera manifestación de la polifonía y el carácter fragmentario del texto, tomando como marco de referencia la estructura del cuento *créole*. Derek O’Regan escribe sobre esta relación:

In effect, the narrated parts of this novel are, in fact, circumscribed to the prologue (*Le serein*) and the epilogue (*Le devant-jour*) with the body of the text (*La nuit*) representing, not a written text, but simply the transcription of twenty self-contained stories recounted by the characters as conteurs.⁷⁹

Ya hemos mencionado antes el uso de la técnica del monólogo interior como una forma architextual del cuento *créole*. La forma de esta oralitura revela también otros aspectos relevantes, como el carácter circular de la obra y las resonancias de la lengua *créole* que no parecen muy directas pero que inevitablemente están instaladas en el discurso:

Circularity is the key device in Conde’s desire to replicate the special effects of orality in *Traversée de la mangrove*, in particular, that text’s disregard for reader expectation concerning opportune, satisfactory meaning. The imperative for the *conteur* and his message to be discreet and arcane -secrecy and dissimulation being necessary for the protection of the storyteller and his message of resistance- itself becomes subsumed into the storytelling process through the recognisably oral technique of obscuring information while disclosing it.⁸⁰

⁷⁸ Cilas Kemedjio and Ruthmarie H. Mitsch, “Maryse Condé and West Indian Complexity: The Writing of Monstrosity, Postcolonial Comparativism, and Cannibalistic Intertextualities”, *Research in African Literatures*, Vol. 44, No. 3, 2013, p. 187.

⁷⁹ Derek O’Regan, *op. cit.*, p. 165.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 174.

Esta oscuridad o imposibilidad de cerrar el relato, cuya relevancia resulta crucial en *Traversée de la mangrove*, encuentra ecos intertextuales en William Faulkner. O'Regan señala que la semejanza entre ambos escritores proviene tanto del empleo de la técnica de la multiplicación de narradores, como de la recurrencia de la temática del castigo, la venganza y el secreto en el contexto de una sociedad esclavista. En relación con *As I lay dying*, *Absalom, Absalom!* y *Light in August*, el mismo teórico escribe, siguiendo las ideas de Glissant en *Faulkner, Mississippi*:

This fragmented, discontinuous technique, which introduces a suspension of being, ensures a constant and, ultimately, definitive deferral of the *présupposé* of the narrative which is the source of the illegitimacy of the South. By writing in a mode which points to ever-suspended answers, Faulkner retraces an elliptical path towards a constantly elusive *présupposé*, resulting in an 'vertige de l'inconnaissable qui est la plus étroite manière d'approcher ce qui peut être su' (*FM*, p. 190).⁸¹

De manera específica, todas aquellas intervenciones que señalan el crimen de los blancos, así como la maldición de una estirpe, hallan lugar en el hipotexto de Faulkner. Francis Sancher hace de su origen maldito un *leitmotif*, que puede ser identificado en pasajes como el siguiente, en *Absalom, Absalom!*:

Yo misma solía preguntarme qué habría hecho mi abuelo, o mi padre antes de casarse con mamá, qué habrían hecho para que Elena y yo tuviésemos que expiarlo, y ni aun nuestros sufrimientos fueran suficientes, ¿qué crimen habrían cometido para que semejante maldición cayera sobre nuestra casa y nos convirtiera no sólo en los instrumentos de la ruina de ese hombre, sino también de la nuestra?⁸²

El empleo de la intertextualidad en Maryse Condé adquiere una dimensión amplia, que no sólo desemboca en el empleo de estructuras narrativas; hay también una potente crítica hacia el discurso histórico y un proceso de reescritura que Ching Selaol analiza y que me permite establecer un puente entre esta escritora y Tahar Ben Jelloun. Tal como escribí antes, Ben Jelloun lleva a cabo una apropiación de la literatura europea que pasa por el tamiz del imaginario árabe. Condé, por su parte, se basa en textos que forman parte de un canon y también emprende un trabajo de reescritura en el caso del personaje histórico Tituba:

Maryse Condé compte aussi parmi les auteurs ayant contribué à la réécriture d'œuvres canoniques, comme en témoigne *La Migration des cœurs*, interprétation, selon le terme qu'elle emploie dans sa dédicace à Emily Brontë, des *Hauts de Hurlevent* (1847). Condé a de ce fait exploré trois types d'appropriation: la réécriture complète d'un classique dans *La Migration des cœurs*, la réécriture fragmentaire dans *Moi*,

⁸¹ *Ibid.*, p. 176.

⁸² William Faulkner, *¡Absalón, Absalón!*, p. 27.

Tituba sorcière... Noire de Salem (1986) et l'emprunt de la structure narrative dans *La Traversée de la Mangrove* (1989).⁸³

Estos procedimientos serán utilizados, como analizaré posteriormente, por Juan Goytisolo. Antes de finalizar este apartado, me interesa mencionar a Hester Prynne, intertexto de *The scarlet letter* de Nathaniel Hawthorne que se aloja en *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Maryse Condé reinterpreta al personaje y lo traslada al contexto del hipertexto. De entrada, hace de Hester una mujer rebelde y, de manera anacrónica para la época del proceso de Salem, feminista. Según Selao:

Condé fait dès lors subir à Hester Prynne une métamorphose, tout en s'inspirant de son modèle: de la victime dévouée et soumise à son destin, bien que rêvant d'une meilleure condition pour les femmes, Hester Prynne perd son patronyme et devient Hester, tout simplement, incarnation de la vengeance, du féminisme pur et dur et de la révolte. Refusant le nom du père et outrée que Tituba porte un nom donné par un homme, en l'occurrence par son père adoptif Yao, la Hester de Condé choisit la mort comme exutoire à un monde dominé par les hommes. Mais si, à première vue, ce personnage a peu à voir avec la Hester Prynne de Hawthorne, une sourde révolte grondait déjà sous la résignation de l'héroïne de *La Lettre écarlate*, sourde révolte qui a éclaté dans un moment de "folie". Dans sa transposition, Condé radicalise en quelque sorte ce que Hawthorne n'avait qu'effleuré. Jennifer Thomas précise en ce sens qu'il ne s'agit pas pour Condé de remplacer Hester Prynne par un personnage complètement différent de celui de Hawthorne, mais d'engager un dialogue avec le canon américain.⁸⁴

La Hester de Condé busca una solución radical en el suicidio. Siendo compañera de celda de Tituba, le comunica su deseo de escribir sobre una sociedad distinta:

Je voudrais écrire un livre, mais hélas! Les femmes n'écrivent pas! Ce sont seulement les hommes qui nous assomment de leur prose. Je fais une exception pour certains poètes. As-tu lu Milton, Tituba? Ah, j'oubliais, tu ne sais pas lire! *Paradise lost*, Tituba, merveille de merveilles!... Oui, je voudrais écrire un livre où j'exposerai le modèle d'une société gouvernée, administrée par les femmes! Nous donnerions notre nom à nos enfants, nous les élèverions seules... (TS, 160-161)

En el epílogo de la novela, he mencionado antes que en el epígrafe con que se inicia la novela, Condé habla del diálogo que mantuvo con Tituba. Los intertextos que la autora fija en sus textos revelan dicha condición dialógica. Al emplear este recurso, se revela una voluntad de transgresión y, a la vez, un deseo de crear un texto mestizo, donde la polifonía del texto revela la imposibilidad de mantener un eje rector que sustente una verdad o un

⁸³ Ching Selao, "Le double palimpseste de Maryse Condé. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*", *Littératures francophones: Parodies, pastiches, réécriture*, 2013, (sin número de página).

⁸⁴ *Ibid.*

discurso hegemónico. La intertextualidad revela tanto la hospitalidad como la fragmentación del texto.

II.3.3 Juan Goytisolo

La condición hospitalaria de los textos de Goytisolo se manifiesta también en el uso de la intertextualidad, que, al igual que en Ben Jelloun y Condé, tiene un sentido transgresor y dialógico. Goytisolo también reescribe textos de la tradición literaria canónica, principalmente para subvertir las normas establecidas y hacer una crítica a los valores morales y religiosos que han fundamentado la ideología española. El tema de la identidad adquiere relevancia al momento en que los intertextos potencian interrogantes de vital importancia acerca de la construcción de la identidad, tanto individual como colectiva. Paul Jordan retoma las ideas de Michael Ugarte en relación con la identidad y los intertextos resumiendo lo siguiente:

In *Señas de identidad* there is an attempt to construct a new identity from different sources and a rejection of contemporary, ‘official’ Spanish texts. *Reivindicacion del Conde don Julián* consists of the destruction of a mythical Spain through the subversion of its most revered texts, by the use of the dissident writings of Gongora and Americo Castro in particular. Castro’s importance lies in his emphasis on the Arab contribution to Spanish culture; Gongora is admired as a subjectivist and for the baroque quality of his work. *Juan sin tierra* explores the writing process, using mainly non-Spanish intertexts, and attempts to subvert the Castilian language. Essentially, what is perceived is a process of liberation from Spain as an ideological entity, and this might be expected in the light of Goytisolo’s own attitudes and actions.⁸⁵

Desde mi punto de vista, el empleo de recursos intertextuales permite una mayor problematización de la identidad al hacer que las interrogantes sobre este tema se instalen en la estructura del propio texto, que para Goytisolo se concibe como un tejido hecho de fragmentos y fisuras que se reconstruye permanentemente a sí mismo en una forma circular, como ocurre en *Makbara* y la metáfora de la plaza Xemáa el Fna como página en blanco. En

⁸⁵ Paul Jordan, “Goytisolo’s *Juan sin Tierra*: A Dialogue in the Spanish Tradition, *The Modern Language Review*, Vol. 84, No. 4, octubre 1989, p. 846.

este sentido, Roland Spiller establece el paralelismo entre Tahar Ben Jelloun y Juan Goytisolo a partir del intertexto de las *Mil y una noches* y el eje rector de la palza:

La narración tiene lugar en una plaza pública donde se reúnen los narradores, se trata de la plaza Jmaa el-Fna en Marrakech, que es un *topos* literario-artístico conocido gracias a la película *El hombre que sabía demasiado* de Hitchcock. Juan Goytisolo lo representa, como el mismo Ben Jelloun. En clave bachtiniana para poner en escena la polifonía social y textual.⁸⁶

La intertextualidad es un mecanismo que establece puentes entre la estructura del texto y los ecos del cuerpo social a través de su construcción polifónica. El regreso a la tradición es la vía que revela la reconstrucción de las identidades que en un momento dado se han anquilosado. Por ello, es importante insistir en la influencia de Américo Castro, tal como lo hace Ugarte. La presencia de la voz de Castro en los textos de Goytisolo hace resonar al individuo en su contexto histórico, permitiendo un desplazamiento del “yo” al “nosotros”:

The concept of the “morada vital” coupled with Castro’s idea of “vivir desviviéndose” reveals his existentialist approach to history. In this view, individuals of a society are not the passive recipients of determined political and economic forces, but the creators of their own history. Man invents himself, constructs his own style of life and identity. He creates his own notion of “we” a notion which defines his social behavior. For Castro the structure of Spanish history, along with all the cultural idiosyncracies of the Iberian Peninsula, are based upon these concepts. He argues that Spain becomes a nation the moment the Moorish warriors cross the Mediterranean, a historical event which created a vital bond between what was then a Visigothic monarchy and Africa.⁸⁷

La revisión histórica que hace Goytisolo, impulsado por las ideas de Américo Castro, es semejante a la labor que realiza Maryse Condé. Al remontarse al pasado y al discurso que se ha elaborado sobre la identidad nacional, el escritor establece también un diálogo con los textos literarios que, de alguna manera, responden al discurso monolítico de la tradición. Para Javier Escudero:

El diálogo con Castro permite a Goytisolo restablecer unos fuertes lazos intelectuales con su país de origen, potenciando un nuevo entendimiento de su historia y de su literatura, e integrando así su atracción por el mundo oriental con su indagación del pasado arábigo peninsular. El escritor rastrea entonces con indudable acierto en las letras españolas, ensalzando continuamente las consecuencias positivas que la tolerancia y el mestizaje acarrearón social y culturalmente a lo largo de la Edad

⁸⁶ Roland Spiller, *op. cit.*, pp. 410-411.

⁸⁷ Michael Ugarte, “Unruly Disciple of Americo Castro”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Vol. 7, No. 3, invierno 1979, p. 355.

Media, como se revela en la gran riqueza formal y temática de la literatura medieval o peninsular o en *El Quijote*.⁸⁸

Mucho se ha escrito acerca de la importancia de los textos literarios medievales y de los Siglos de Oro en la obra de Goytisolo. En las páginas anteriores he mencionado ya los rasgos de irreverencia que permean la lírica medieval. Goytisolo, en gran parte gracias a Castro, insiste en indagar en las raíces musulmanas que dan a España su carácter “orientalizante”. Una de las grandes influencias del escritor es el Arcipreste de Hita; sobre el *Libro de buen amor*, Luce López-Baralt escribe:

La deliciosa y desconcertante complejidad del Arcipreste de Hita, que alaba simultáneamente el “loco amor” y el “buen amor”, debe entenderse desde la perspectiva musulmana, que hace al amor erótico compatible con la religión. El arcipreste, que cita en árabe dialectal en su libro y que toma prestada de esta cultura a la alcahueta (*al-qawwād*), resulta para Castro un autor a caballo entre el cristianismo y el islam, influido por el tratadista erótico Ibn Hazm de Córdoba (s. XI) o por alguno de sus discípulos.⁸⁹

Hemos comentado también acerca de la influencia del Arcipreste de Hita en relación con el tema del amor y con la presencia de los rasgos orales en los textos, específicamente en *Makbara*, obra en la que Goytisolo hace un canto a la libertad del amor, vinculado necesariamente a la palabra oral. Es preciso recordar aquí que el autor lleva a cabo la lectura del *Libro de buen amor* en la plaza Xmáa el Fna, haciendo una especie de homenaje al Arcipreste, cuya obra era leída de manera colectiva. El hecho de que Goytisolo privilegie en *Makbara* el oído a la vista es una clara alusión al Arcipreste:

Por la fabla se conocen los mas de los coraçones:
yo entenderé de vós algo, e oiredes vós mis razones;
it e venit a la fabla, que mujeres e varones
por las palabras se conosçen, e son amigos e compañones.⁹⁰

La libertad que se asocia a estos intertextos se relaciona también con el caso de *La Celestina* y *El Quijote*. Si bien en los textos que abordo en esta tesis no es tan evidente la presencia de *La Celestina*, es cierto que la influencia de Rojas se deja ver principalmente en el aspecto temático. En *Disidencias*, el escritor afirma:

Américo Castro, María Rosa Lida y otros comentaristas de la obra habían insistido ya en el hecho de que *La Celestina* era un drama sin héroes ni villanos [...] Si el universo

⁸⁸ Javier Escudero, “España en el corazón: el diálogo intelectual entre Juan Goytisolo y Américo Castro”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 35, 2001, p. 114.

⁸⁹ Luce López Baralt, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁰ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, p. 169.

no tiene sentido -Si Dios es en realidad un inmenso vacío y la Providencia una mera agitación ciega y desenfrenada- el hombre vive en un estado de soledad absoluta, que ni necesita al prójimo ni tiene por qué rendirle cuentas.⁹¹

Dicho estado de soledad es perceptible sobre todo en *Don Julián* y en *Juan sin tierra*. Es relevante que el propio Goytisolo deriva la influencia del marqués de Sade a partir del hipotexto de Rojas, de manera que los recursos intertextuales establecen un complejo diálogo:

Hallamos pues en *La Celestina* todos los elementos de una condición general de discontinuidad, incomunicación y abandono que la imaginación delirante de Sade llevará más adelante a los últimos límites. Aprovechando la absoluta libertad de la página en blanco -el vértigo totalizante de la escritura- el escritor francés, en el aislamiento inhumano de la Bastilla, cumplirá una venganza ejemplar contra la sociedad que le oprime: la de poner al desnudo y dar voz a todo lo reprimido e indecible, transformando, como diría Barthes, las imposibilidades del referente en posibilidades de discurso.⁹²

Para finalizar este apartado, considero relevante mencionar que, en el caso de Cervantes, la referencia intertextual a este escritor en *Don Julián* establece una fuerte crítica a la pureza de la lengua. Cervantes, al igual que Borges en Tahar Ben Jelloun, nos hace retornar la reflexión sobre el lenguaje, así como sobre la inestabilidad de la realidad. A fin de cuentas, no podemos contar con certezas sino con interrogantes:

El gran mérito de la novela cervantina es, para Goytisolo, precisamente la meditación que hay en ella acerca de la especificidad del lenguaje literario, el complejo juego con el mundo de los libros en la configuración de la obra, su relación con los códigos literarios de su tiempo. Desplegarse como una novela que es a la vez crítica y creación, que no esconde el proceso de enunciación sino, por el contrario, lo exhibe y, al hacerlo, incluye en ella una reflexión sobre el acto de escritura.⁹³

II.3.4 Diálogo intertextual: Jean Genet

Antes de concluir esta reflexión, elaboro la siguiente pregunta: ¿es posible establecer un diálogo entre Tahar Ben Jelloun, Marys Condé y Juan Goytisolo a través de los intertextos?

⁹¹ Juan Goytisolo, "La España de Fernando de Rojas", *Disidencias*, 26.

⁹² *Ibid.*, p. 33.

⁹³ Juan Fernando Taborda Sánchez, *El árbol de la literatura. Poética en los ensayos literarios de Juan Goytisolo*, p. 335.

La clave para responder esta pregunta está en Jean Genet. Su obra cruza los textos de los tres autores, en compleja red dialógica. Si bien los grados de presencia de Genet son variables, es innegable la vigencia de su voz. Sobre él y su voz, Tahar Ben Jelloun escribe: “il était l’homme de la parole donnée, parole qu’il donnait très rarement. Le reste, signature, contrat, promesse, il lui arrivait de s’en moquer et d’en rire”.⁹⁴

El diálogo entre Jean Genet y Ben Jelloun se remonta a la época en que este último había escrito *Harrouda* y el polémico escritor lo buscó para solicitarle un escrito a favor de Palestina. Genet acepta y, desde ese momento, se inicia una peculiar forma de comunicación entre ellos, ya que la condición errante del primero impide que pueda ser contactado. En primera instancia, el diálogo entre ambos escritores no se basa en la literatura sino en las causas políticas que Genet defiende. Ante la inevitable fascinación de la personalidad de este último, Ben Jelloun afirma:

Genet était un être exceptionnel, mais empli de contradictions. À la fois fascinant et énervant car il était capable de se contredire en toute mauvaise foi, trahir ses amis après les avoir instrumentalisés, mentir sans scrupules. Il était complètement amoral, et en rébellion contre la société et ses institutions. Son comportement vis-à-vis des autres était souvent choquant pour moi, car nous n’avions pas les mêmes règles de vie. Le titre de mon livre exprime tout ça, mon énervement et mon admiration.⁹⁵

Ben Jelloun hace referencia a *Jean Genet, menteur sublime*, obra que resulta de los años que mantuvieron una forma peculiar de amistad y que funciona a la vez como homenaje y discrepancia. A pesar de las diferencias, hay un rasgo que los une: sentido de hospitalidad que ambos manifiestan de distintas maneras. Genet, por medio de su adhesión a la causa palestina:

On a travaillé ensemble pendant plusieurs jours pour que je puisse prendre en dictée ses propos. Il lui arrivait de me rappeler pour changer parfois un mot. “Tu comprends, il s’agit des Palestiniens, des hommes et femmes sans patrie, en plus si on les maltraite avec des mots laids ou impropres, ce n’est pas possible”.⁹⁶

Ben Jelloun, por su parte, defiende una tesis en psiquiatría social de donde más tarde saldrá *La réclusion solitaire*, obra sobre las condiciones de los inmigrantes en Francia. Genet asiste al examen de defensa de dicha tesis, sobre este acontecimiento, Jelloun afirma:

⁹⁴ Tahar Ben Jelloun, *Jean Genet, menteur sublime*, p. 12.

⁹⁵ Tahar Ben Jelloun, entrevistado por Fouad Laroui, “Tahar Ben Jelloun: Genet soutenait toutes les causes perdues”, *Jeune Afrique*, 19 de noviembre de 2010, (sin número de página).

⁹⁶ *Idem*.

Il me semble que si Genet a tenu à assister à ma soutenance de thèse c'était parce qu'il se reconnaissait dans ce travail que j'avais fait sur la misère affective et sexuelle des travailleurs nord-africains en France. Genet estimait comme moi que c'était inhumain de réduire les hommes à leur force de travail.⁹⁷

Posteriormente, será publicada *L'hospitalité française*, donde el autor vuelve a manifestar claramente su postura contra el racismo. Ahora bien, en *Becket et Genet, un thé à Tanger*, encontramos esta afirmación hecha por un ficticio Jean Genet, quien se encuentra con Samuel Beckett en un café de Tanger mientras esperan la llegada de Giacometti:

L'Europe n'est pas un thé à la menthe sucrée. Elle a toujours eu besoin d'immigrés. En même temps, ça l'aurait bien arrangée s'ils étaient transparents, invisibles; le travail fait, on ne doit plus à voir à les supporter! La France, fille aînée de l'Église, a toujours eu besoin des étrangers. C'est peut-être pour ça qu'elle ne les aime pas beaucoup. Ah s'ils pouvaient travailler sans être vus, vivre sans faire de bruit, manger sans faire de cuisine, manger sans chier, respirer délicatement sans prendre trop d'air. Pas même le bruit d'un souffle. Habiter sans habiter.⁹⁸

La indignación ante la imposibilidad de habitar el espacio europeo es compartida por los dos escritores. En cierta forma, su hospitalidad se vuelve recíproca. En *Jean Genet, menteur sublime*, Ben Jelloun recuerda:

Tout comme moi, il était furieux contre les États arabes qui avaient laissé faire, devenant de ce fait coresponsables de la dégradation des conditions de vie des palestiniens.

J'étais pour lui celui qui irait porter ses mots, ses paroles, partout où j'aurais la possibilité de le faire.⁹⁹

El escritor marroquí se convierte en portavoz de Genet. Se hospeda en su discurso y, por otro lado, no deja de quedar marcado por la amistad de Jean Genet, como sucede con Goytisolo, según analizaremos más adelante. Al preguntarnos sobre la huella intertextual de Genet en Ben Jelloun, reconocemos necesariamente que las relaciones textuales que se tejen en la obra de Ben Jelloun son inseparables del vínculo hospitalario de la amistad. De esta forma, el autor escribe:

Genet fut le premier à me parler d'un héros de la résistance marocaine de début du siècle, Cheikh Ma'El Aynine, enterré en 1910 à Tiznit, et qui avait combattu les Français et les Espagnols dans le sud du Maroc. Passionné par ce personnage, je me plongeai dans sa vie et découvris que ce n'était pas seulement un guerrier, mais aussi un sage et un mystique. Au Maroc, Cheikh Ma'El Aynine est un véritable symbole

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ Tahar Ben Jelloun, *Becket et Genet, un thé à Tanger*, p. 15.

⁹⁹ _____ *Jean Genet, menteur sublime*, p. 23.

car jamais il ne brada les valeurs essentielles de l'islam et il donna toujours un exemple de dignité. C'est ainsi qu'en 1980 j'en fis un des personnages de mon livre *La prière de l'absent* -un voyage à travers du Maroc contemporain vu et raconté par des anti-héros, des laissés-pour-compte et des illuminés qui ont été exclus de la vie et de tout espoir.¹⁰⁰

Hay un rasgo más que se pone de manifiesto al rastrear los intertextos de Jean Genet. Se trata de una poética de la escritura que se gesta desde el riesgo y que muchas veces lleva consigo la sombra de la muerte. Jean Genet afirma haber elegido la escritura por ser la única forma que lo liberaría del encarcelamiento: “[...] je voulais démontrer que j'étais capable de la plus grande rigueur et du plus grand respect pour la langue. Je n'allais pas maltraiter la langue de Nerval et faire de l'expérimentation avec ce qui allait m'aider à sortir de prison”.¹⁰¹

Ben Jelloun vuelve al vínculo entre la muerte, la escritura y la vida al retomar *Le funambule* de Jean Genet. En *L'écrivain public*, encontramos nuevamente un relato enmarcado, esta vez por un escribiente de la plaza pública de Marrakech. El personaje dice ser escritor, entre el encierro y la enfermedad, entonces relata en uno de los episodios, insertando una cita del texto mencionado:

J'ai pris ainsi le parti d'écrire et de me cacher. J'avais creusé dans mon corps une trappe. Je la portais en moi, non comme une blessure, mais comme un refuge, à l'abri des éclats et éclaboussures des mots complices de la solitude et généreuses avec la mort. La Mort -la Mort dont je te parle, dit Genet- n'est pas celle qui suivra la chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil. C'est avant de l'escalader que tu meurs. Celui qui dansera sera mort, décidé à toutes les beautés, capable de toutes.¹⁰²

Genet se refiere a la soledad radical del artista y a la muerte que lo acecha. Esta poética de la escritura recuperada por Ben Jelloun se despliega de manera magistral en *Le funambule*, ensayo de Jean Genet escrito homenaje al acróbata Abdallah Bentaga, quien se suicidó después de un accidente que le impidió ejercer su arte. Su muerte dejó una marca decisiva en su protector:

Tu entres, et tu es seul. Apparemment, car Dieu est là. Il vient de je ne sais où et peut-être que tu l'apportais en entrant, ou la solitude le suscite, c'est pareil. C'est pour lui que tu chasses ton image. Tu dances. Le visage bouclé. Le geste précis, l'attitude juste. Impossible de les reprendre, ou tu meurs pour l'éternité. Sévère et pâle, danse, et, si tu le pouvais, les yeux fermés.¹⁰³

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 144.

¹⁰² *L'écrivain public*, p. 111.

¹⁰³ Jean Genet, “Le funambule”, *Œuvres complètes V*, p. 23.

En *L'écrivain public*, Ben Jelloun escribe: “alors me restaient les mots. De ceux qui raclent la page, ceux qui ont la puissance de déchirer un paysage masqué, d'être des égratigneurs sur un miroir où il y aurait des blancs, des vides, des ratés”.¹⁰⁴ Acerca de la exigencia en torno a la escritura, el propio Ben Jelloun escribe sobre Jean Genet y Abdallah, a través de las palabras de Jacky Maglia:

“Genet regardait les autres pour les soutenir. Regarder les autres permet de prendre conscience de sa solitude. On ne peut pas contrer le regard de quelqu'un. Et Genet le savait quand il regardait la police en face. Genet était là et au-delà; il était ailleurs, immortel. Genet était exigeant vis-à-vis de lui-même comme vis-à-vis des autres. Dans l'écriture, il risquait sa vie. Il a risqué sa propre vie en écrivant *Le funambule*. Genet n'éduque pas, ce n'est pas un pédagogue. Il me parlait, je lui parlais; il me prenait au mot. C'était vivant, en marche, en action; c'est ainsi que les choses se passaient. *Le funambule*, c'est le chuchotement dans l'oreille de celui qui veut se réaliser. Une fois que la mort te guide, tu n'as pas droit de l'erreur”.¹⁰⁵

En Maryse Condé encontramos también la presencia de Jean Genet. Su diálogo revela una diferencia en relación con Ben Jelloun y Goystisol al no originarse en la visceralidad de la amistad. No obstante, Condé ha elaborado vastos cruces dialógicos con diferentes autores en el nivel textual. En el caso de Genet, su voz se manifiesta específicamente en *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, a través del intertexto de *Les nègres*. Aquí, resulta oportuno recordar que Mamadou Condé, el primer marido de la escritora y de quien conservó el apellido, interpretó el papel de Archibald en dicha pieza en París, aunque la misma Maryse Condé dice que nunca lo vio actuar en ella. La inserción de la voz de Genet problematiza el tema de la identidad negra, que nos conduce a su vez hacia los textos de Fanon.

Condé retoma de Genet el motivo de la máscara, instalando el diálogo con la obra mencionada, a través del personaje John Indien. La escritora desencadena así una serie de interrogantes, principalmente en la propia Tituba, quien observa el comportamiento del personaje, sin lograr conciliar sus contradicciones. En la novela, John Indien es uno de los esclavos de Susana Endicott. Él la lleva a trabajar al mismo lugar, promete convertirla al cristianismo y posteriormente los hacen casar. Más tarde, Susana Endicott los envía con Samuel Parris, lo que desembocará en el proceso de Salem.

¹⁰⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'écrivain public*, p. 109.

¹⁰⁵ ____ *Jean Genet, menteur sublime*, p. 137.

Desde que Tituba ve a John Indien interactuar con los blancos, es incapaz de entender el servilismo del hombre a quien ama. Cuando Susana Endicott conoce a Tituba y le indica sus labores, le dice por qué no puede ocuparse de los alimentos: “je ferai ma cuisine moi-même, car je ne supporte pas que vous autres nègres touchiez à mes aliments avec vos mains dont l’intérieur est décoloré et cireux (*TS*, 40)”. La indignación de Tituba no es compartida por John: “Tandis que John Indien saluait ses phrases d’un grand éclat de rire, je demeurais abasourdie. Personne, jamais, ne m’avait parlé, humiliée ainsi! (*TS*, 40)”.

La justificación que argumenta John Indien se fundamenta en el instinto de sobrevivencia, tal como dice a Tituba: “le devoir de l’esclave, c’est de survivre. Tu m’entends? C’est de survivre (*TM*, 41)”. De acuerdo con Derek O’Regan: “from the outset, John Indien functions as the principal agent through whom the male slave’s fundamental instinct for survival is disseminated in the text”.¹⁰⁶ Condé revela constantemente la evidencia del contraste entre Tituba y John Indien.

El intertexto de *Les nègres* se inserta cuando John Indien organiza un baile una noche en que Susana Endicott se ausenta. Tituba se sorprende de la gran cantidad de amigos de John que llegan a celebrar junto con él. Tituba reconoce haber estado aterrada por esa exaltación de alegría y por la promiscuidad. John le reprocha lo siguiente: “ne fais pas cette tête-là, sinon mes amis diront que tu fais la fière. Ils diront que ta peau est noire, mais que par-dessus tu portes masque blanc... (*TS*, 56)”. John Indien sabe representar su papel en el teatro de las máscaras, un juego impensable para Tituba. En *Les nègres*, Archibald dice:

Je vous ordonne d’être noir jusque dans vos veines et d’y charrier du sang noir. Que l’Afrique y circule. Que les Nègres se nègrent. Qu’ils s’obstinent jusqu’à la folie dans ce que les condamne à être, dans leur ébène, dans leur odeur, dans l’œil jaune, dans leurs goûts cannibales.¹⁰⁷

Antes del inicio de la obra, en la descripción de los personajes y el escenario, Genet escribe sobre el personaje La Cour: “chaque acteur en sera un Noir masqué dont le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu’on voie une large bande noire autour, et même les cheveux crépus”.¹⁰⁸ En el primer epígrafe de la obra, el autor escribe: “un soir un

¹⁰⁶ Derek O’Regan, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁷ Jean Genet, “Les nègres”, *Œuvres complètes V*, p. 110.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 82.

comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des noirs. Mais, qu'est-ce que c'est donc un noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur?"¹⁰⁹

La obra parece un intento de responder a esta pregunta. Maryse Condé, en este sentido, desencadena distintas preguntas. En una entrevista realizada por Mohamed B. Taleb-Khyar, la escritora afirma sobre Jean Genet:

It seems to me that when you quote Genet, you should remember who Genet was. He was a kind of marginal, as you say, somebody who was outside society, outside the common world. So, for him, anybody outside society, outside the rules of the world, could be considered Black. That is to say, a Black could be a Jew. A black could be a homosexual. A black could be anybody who is not really part of society.¹¹⁰

John Indien propone a Tituba odiar al blanco sin concesiones. Sin embargo, él decide fingir hasta el final. O'Regan lo describe: "the portrayal of John Indien as self-obsessed is deepened by this attempts to explain his obsequiousness in terms of merely acting the role expected of him".¹¹¹ Cuando Tituba es encarcelada, John le dice:

Encore une fois, tu te trompes sur l'essentiel! L'essentiel, c'est de demeurer en vie! S'ils te demandent de dénoncer, dénonce! La moitié des habitants de Salem, s'il leur chante! Ce monde n'est pas le nôtre s'ils veulent l'embrasser, il importe seulement que nous soyons à l'abri des flammes! (*TS*, 145-146)

Sobre la representación y el hecho de mostrar a otros lo que quieren ver, es pertinente la siguiente intervención de Archibald, al final de la obra de Genet:

Un moment. La représentation s'achève et vous allez disparaître. Laissez-moi d'abord vous remercier tous, mes camarades. Vous avez bien joué votre rôle. (Les cinq Nègres retirent les masques et saluent.) Vous avez fait preuve de beaucoup de courage, mais il le fallait. Le temps n'est pas encore venu de présenter des spectacles sur de nobles données. Mais peut-être soupçonne-t-on ce que peut dissimuler cette architecture de vide et de mots. Nous sommes ce qu'on veut que nous soyons, nous le serons donc jusqu'au bout absurdement. Remettez vos masques pour sortir, et qu'on les reconduise aux Enfers.¹¹²

Los intertextos de Jean Genet están presentes, de manera inquietante como corresponde a todo procedimiento intratextual, en distintas obras de Juan Goytisolo. La importancia de este procedimiento nos remite, como en el caso de Ben Jelloun, al terreno

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁰ Mohamed B. Taleb-Khyar, "An Interview with Maryse Condé and Rita Dove." *Callaloo*, vol. 14, no. 2, 1991, p. 352.

¹¹¹ Derek O'Regan, *op. cit.*, p. 86.

¹¹² Jean Genet, "Les nègres", *op. cit.*, p. 155.

biográfico; de manera relevante, a la figura de Goytisolo como lector de Genet. Esta lectura es realizada a partir de la confrontación de dos espacios morales: el del escritor catalán, determinado por la censura, la hipocresía y el temor y el espacio de Genet, transgresor, erótico, confrontante. Genet muestra a Goytisolo, tanto a través de su obra como de su persona, una lectura de espacios, de ciudades y de cuerpos. Este último había leído *Journal du voleur* antes de conocer a su autor: su lectura lo introdujo en un mundo oscuramente presentido que transgredía el orden moral de los espacios donde él habitaba. Más tarde, el encuentro directo con Genet y la amistad que mantuvieron a lo largo de varios años constituyó otra lectura, relacionada con los límites quebradizos entre la literatura y la vida.

La lectura de Jean Genet significa una transgresión, lo que se traduce en las distintas formas intertextuales que Goytisolo manifiesta en su obra. Hay una complicidad, la necesidad de transformar radicalmente el universo que rodea al escritor. En *L'enfant criminel*, encontramos el código anti-moral de Genet, lo que explica la importancia de la poética de la traición en Goytisolo. El autor habla sobre la infancia criminal y en él reprocha a las instituciones su falsa moral. Cuando afirma que pueden celebrar el crimen en la literatura, revela su contradicción: “cependant, vos héros dont vos livres, vos tragédies, vos poèmes, vos tableaux sont gonflés, ils continuent d’être l’ornement de votre vie quand leurs modèles malheureux vous les méprisez. Vous faites bien: ils refusent votre main tendue”.¹¹³

Es conocida la gran influencia que Jean Genet ejerció sobre el trabajo escritural de Juan Goytisolo, quien, en su autobiografía intitulada *En los reinos de Taifa*, describe la época en que conoció al escritor francés y cómo, poco a poco, fue introducido por él en un universo provocador donde la desterritorialización y la traición dibujan los rasgos de su identidad.

Sin duda, Goytisolo se deja fascinar por la personalidad provocadora de Genet. El escritor francés representa para Goytisolo una forma de desterritorialización a partir de la escritura; no obstante, esa falta de raíces implica no solamente un cambio de residencia, sino la instalación de un código moral y de una poética de la traición:

En aquella época Genet mantiene intacta su voluntad de provocación: cantor del crimen, el robo, la homosexualidad, no cesa de cobrarse la deuda que, desde la concepción en el vientre de su madre, la sociedad ha contraído con él; de resarcirse,

¹¹³ Jean Genet, “L'enfant criminel”, *Œuvres complètes V*, p. 391.

ahora que es respetado y famoso, de las miserias e injusticias sufridas en su niñez y juventud.¹¹⁴

La relación entre Juan Goytisolo y Jean Genet se concreta a través de la escritura; en otras palabras, en la concepción marginal de la escritura y de la vida. Así, la escritura y la identidad forman una conjunción inseparable. La traición se convierte en el gran tema de la obra de Goytisolo, mismo que se instala como programa de lectura en el epígrafe de Don Julián, tomado de *Journal du voleur*: “Je songeais à Tanger dont la proximité me fascinait et le prestige de cette ville, plutôt repaire de traîtres”.¹¹⁵ De esta forma, Goytisolo presenta su obra como una apertura a la traición, la que ha realizado en todos los aspectos de su vida personal, con la marca inevitable de Genet:

Él ha sido en verdad mi única influencia adulta en el plano estrictamente moral. Genet me enseñó a desprenderme poco a poco de mi vanidad primeriza, el oportunismo político, el deseo de figurar en la vida literariosocial para centrarme en algo más hondo y difícil: la conquista de una expresión literaria propia, mi autenticidad subjetiva. Sin él, sin su ejemplo, no habría tenido tal vez la fuerza de romper con la escala de valores consensuada a derecha e izquierda por mis paisanos, aceptar con orgullo el previsible rechazo y aislamiento, escribir cuanto he escrito a partir de *Don Julián*¹¹⁶.

Posteriormente, en *Juan sin tierra*, la lengua prohibida, las palabras llamadas obscenas se convierten en protagonistas de un proceso de destrucción radical que amenaza con la destrucción de la lengua misma. Son los cuerpos quienes hablan a través de un lenguaje expuesto, sin ningún tipo de atadura. Goytisolo ha sido conducido por Jean Genet a través de los senderos de una identidad traidora.

En *Don Julián*, Goytisolo propone una profanación de los textos canónicos de la literatura hispánica. En el terreno biográfico, Goytisolo se convierte en escriba de inmigrantes árabes, a la par que su matrimonio con Monique Lange comienza a derrumbarse, ante la evidencia de su homosexualidad. La escritura está cargada de un sentido erótico que, no obstante, no se agota en el plano referencial. Acerca de Jean Genet, Abdereman Said Mohammed escribe: “la rencontre entre l’écriture et l’eros invite à penser la relation entre

¹¹⁴ Juan Goytisolo *En los reinos de Taifa.*, p. 131.

¹¹⁵ _____ “Don Julián”, *Tríptico del mal*, p. 374.

¹¹⁶ _____ *En los reinos de Taifa* p. 153.

expérience sensible et expérience linguistique au-delà d'un rapport métaphorique et/ou metonymique".¹¹⁷ Genet escribe en *Journal du voleur*:

Les jeux érotiques découvrent un monde innommable que révèle le langage nocturne des amants. Un tel langage ne s'écrit pas. On le chuchote la nuit à l'oreille, d'une voix rauque. A l'aube on l'oublie. Niant les vertus de votre monde, les criminels désespérément acceptent d'organiser un univers interdit.¹¹⁸

En Juan Goytisolo subyace un proceso semejante:

La irrupción del goce viril en mi ámbito imponía una entrega en cuerpo y alma al abismo de la escritura; no sólo una convergencia o ajuste entre ésta y aquélla sino algo más complejo y vasto: introducir universo personal y experiencia del mundo, las zonas hasta entonces recatadas, en el texto de la obra que vislumbraba hasta integrarlos e integrarme en él como un elemento más.¹¹⁹

El destierro, el despojo de un territorio fijo, encuentra en la escritura una posibilidad de transmutar el vacío. La escritura se traslada entonces a los cuerpos, a la palabra vocalizada, a una necesidad de nombrar el acontecimiento. Hay una relación inseparable entre la palabra y el cuerpo; por esta razón, Genet rechazaba que su obra fuera leída desde una visión pornográfica. La búsqueda de la voz propia se materializa en el proyecto de ambos escritores, como explica Genet al comienzo de *Notre dame des fleurs*:

Il se peut que cette histoire ne paraisse pas toujours artificielle et que l'on y reconnaisse malgré moi la voix du sang : c'est qu'il me sera arrivé de cogner du front dans ma nuit à quelque porte, libérant un souvenir angoissant qui me hantait depuis le commencement du monde, pardonnez-le moi. Ce livre ne veut être qu'une parcelle de ma vie intérieure.¹²⁰

Genet buscaba una voz autónoma a través de la relación entre cuerpo y signo. En la lectura del cuerpo como voluntad sígnica, encuentra la unión entre el amor y la muerte; esta relación es consignada por el autor en *Cuatro horas en Chatila*:

El amor y la muerte. Estos dos términos se asocian muy rápidamente cuando se escribe sobre uno de ellos. Me ha hecho falta ir a Chatila para captar la obscenidad del amor y la obscenidad de la muerte. Los cuerpos, en ambos casos, no tienen nada que esconder: posturas, contorsiones, gestos, expresiones, incluso los silencios pertenecen a uno y otro mundo.¹²¹

¹¹⁷ Abdereman Said Mohammed, *Un genre érotique*, p. 8.

¹¹⁸ Jean Genet, *Journal d'un voleur*, p. 10.

¹¹⁹ Juan Goytisolo, *En los reinos de Taifa*, p. 230.

¹²⁰ Jean Genet, *Notre dame des fleurs*, p. 16.

¹²¹ ____ *Cuatro horas en Chatila*, (sin número de página).

Esta fusión entre la vida y la muerte es evidente en *Makbara*, principalmente en el episodio del cementerio.

El homenaje que Goytisolo hace a Genet es vasto. Continúa en *Las semanas del jardín*, cuando la búsqueda de Eusebio lleva a uno de los narradores a seguir su rastro en el macabro de Tanahaút, en Marruecos:

Había encontrado sin dificultad el sepulcro del nesrani tenido por santo, investido por el don de la fertilidad y concurrido por mujeres estériles a lo largo del año; pero, tras numerosas consultas y conciliábulos con los viejos, había llegado a la conclusión de que no era él. Se trataba en realidad de un francés, furriel de tropa de Lyautey, vecino del pueblo durante más de dos décadas, compañero de mesa y lecho de un carbonero y converso al islam. Su nombre y apellidos tampoco coincidían, como verificó en los archivos: ¡el enterrado allí cuarenta años antes es un homónimo -¿o precursor?- de Jean Genet!¹²²

Si regresamos a Ben Jelloun, podemos observar que la asociación de Genet con un místico no está tan alejado de la realidad biográfica. Hay una coincidencia en los comentarios de Ben Jelloun en relación con Mohamed Al Katrani, el último amigo de Jean Genet:

Un jour, je demandai à Mohamed ce que représentait pour lui: “Monsieur Jean”. Il cria: “Mais c’est un prophète! C’est Allah qui l’a envoyé!” Évidemment, cette réponse amusait beaucoup Genet. Lui, un envoyé d’Allah! Il avait moins de réticence à l’égard de l’islam qu’à l’égard des autres religions monothéistes.¹²³

¹²² Juan Goytisolo, “Las semanas del jardín”, *Obras completas IV*, p. 553.

¹²³ Tahar Ben Jelloun, *Jean Genet, menteur sublime*, p. 77.

III. Urdimbre II: Cartografías del cuerpo y el espacio

Este capítulo aborda las formas en que Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo problematizan la relación entre el cuerpo y la palabra y, a su vez, entre el espacio y la palabra, tomando como punto de referencia la idea de hospitalidad.

En el contexto de los tres autores que analizo en esta tesis, he mencionado ya que el lenguaje cobra vida al manifestarse como acontecimiento performativo, no sólo a través de su dinamismo prosódico sino también por medio de la expresión libre de la gestualidad, de la representación de la palabra por medio de una presencia corporal instalada en el escenario del mundo. Al ubicar la palabra y el gesto en el marco general de la hospitalidad, es relevante regresar a Bajtín y a Zumthor. En *La lettre et la voix*, este último apunta:

Au moment qu'elle l'énonce [le texte] la voix transmue en "icône" le signe symbolique délivré par le langage: elle tend à le dépouiller, ce signe, de ce qu'il comporte d'arbitraire; elle le motive de la présence de ce corps dont elle émane; ou bien, par un effet contraire mais analogue, avec duplicité elle détourne du corps réel l'attention, dissimule sa propre organicité sous la fiction du masque, sous la mimique de l'acteur à qui pour une heure elle prête vie. À l'étalement prosodique, à la temporalité du langage la voix impose ainsi, jusqu'à les gommer, son épaisseur et la verticalité de son espace.¹

En relación con el espacio, considero que Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo conciben un espacio rizomático e híbrido, hecho de múltiples ramificaciones que, finalmente, hospeda distintas voces y cuerpos que llevan consigo una condición de errancia. El espacio de dichos autores es abierto y dibuja una cartografía no determinada, tan errante como los sujetos a los que hospeda.

La vitalidad que adquiere la palabra proviene de su realidad corpórea. La voz se actualiza en un escenario de libertad al realizarse como expresión corporal. Según Zumthor: "C'est la voix et le geste qui procurent une vérité; ce sont eux qui persuadent. [...] La cohérence ultime, qui fait l'œuvre, est un don du corps".² La voz es el punto de intersección entre la abstracción del lenguaje y la espacialidad del cuerpo. El texto oral no llena por sí mismo los huecos infinitos de su espacio semántico. Para dicho teórico, existe una oposición

¹ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 109.

²*Ibid.*, p. 185.

entre la infinitud del mundo contado y las limitaciones del discurso: “Au-delà des objets et des sens auxquels il réfère, le discours vocal renvoie à de l’innommable: cette parole n’est pas la simple exécutrice de la langue, qu’elle n’entérine jamais pleinement, qu’elle enfreint, de toute sa corporéité, pour notre imprévisible plaisir”.³

El movimiento corporal adquiere una dimensión lúdica y una duración fugaz; en esa improvisación, la aproximación a la verdad sólo se realiza a partir de la fusión de las palabras y los cuerpos en un instante que reúne un espacio y un tiempo cotidianos en un momento único: “Quelle qu’elle soit, la performance ainsi propose à l’auditeur un texte qui, pendant qu’elle le fait exister, ne peut comporter ni grattages ni repentirs [...] L’art poétique consiste pour l’interprète à assumer cette instantanéité, à l’intégrer dans la forme de son discours”.⁴ La palabra oral se renueva para no extinguirse bajo el peso de la finitud que le ha dado forma.

La gestualidad se concibe así como la presencia concreta del cuerpo, el elemento que materializa a la palabra otorgándole una realidad tangible. El gesto certifica la verdad de la enunciación producida en el acontecimiento colectivo de la *halca*. La palabra se integra con el cuerpo para buscar una verdad a la que sólo puede acercarse aferrándose a una realidad material:

Un lien fonctionnel lie en effet à la voix le geste: comme la voix, il projette le corps dans l’espace de la performance et vise à conquérir celui-ci, à le saturer de son mouvement. Le mot prononcé n’existe pas [...] dans un contexte purement verbal: il participe nécessairement d’un procès général, opérant sur une situation existentielle qu’il altère en quelque façon et dont la totalité engage les corps des participants.⁵

Ahora bien, Bajtín refiere que la voz popular, al apoderarse del espacio de la plaza pública durante la celebración del carnaval, asume el cuerpo como una entidad que forma parte de un ciclo permanente de nacimiento y muerte. Se trata de un cuerpo apegado a la tierra, al universo material; en consecuencia, revela la finitud, la conciencia de la temporalidad y de la fragmentación. El gesto y la palabra dan forma a un escenario donde el tiempo y el espacio juegan con el instante, de manera que se crea un mundo al revés que “en realidad, es la vida misma, presentado con los elementos característicos del juego”.⁶ En este sentido, la teoría de Bajtín no se restringe a la tradición occidental y puede extenderse al

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 273.

⁶ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, p. 12.

universo del cuento árabe y sus espacios narrativos. En la descripción de la plaza Xmaá el Fna que hace Juan Goytisolo en su novela titulada *Makbara*, es posible identificar elementos carnavalescos, según lo señala Luce López-Baralt: “salta a la vista [...] que es la lectura del teórico ruso Bajtín la que lanza a Goytisolo al zoco de Xemaá-el-Fná para su reencuentro con el Arcipreste de Hita”.⁷ De acuerdo con el teórico ruso, el carnaval “ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Y es que una escena destruiría el carnaval. [...] Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven [...]”.⁸ En “Lectura del espacio en Xemaá-El-Fná”, último capítulo de la novela mencionada, el autor describe el escenario lúdico y total de la plaza central de Marrakech, un universo donde la palabra, el cuerpo y el mundo forman una unidad inseparable:

competencia feroz de la *halca*, coexistencia de múltiples, simultáneos reclamos: libre abandono de cualquier espectáculo tras la novedad, excitación del corro vecino: necesidad de alzar la voz, argumentar, pulir la labia, afinar el gesto, forzar la mueca que captarán la atención del viandante o desencadenarán irresistiblemente su risa: cabriolas de payaso, agilidad de saltimbanquis, tambores y danzas gnauas, chillidos de monos, pregones de médicos y herbolarios, irrupción brusca de flautas y panderetas [...]. (MKB, 297)

El autor se refiere a la *halca* como un escenario. Para que un cuento se transforme en acción, los *halaiquís* se valen de distintos recursos inseparables de la palabra y el gesto para llamar la atención de los espectadores y mantenerlos en suspenso. Goytisolo refiere: “hace 30 años, Saruh agarraba un borrico, lo levantaba a pulso sobre sus hombros y los rebuznos del animal convocaban inmediatamente a una multitud a su alrededor”.⁹ Bajtín, por su parte, en uno de sus ejemplos, menciona la importancia de los pregones medievales a propósito de un episodio de Rabelais en el que Gargantúa visita las droguerías y a los juglares para estudiar sus gestos y astucias para convencer al público. En ese contexto, se unen la risa y el objeto ofrecido. De manera semejante, Goytisolo escribe sobre este universo lúdico:

lenguaje corporal cuyo músculo es léxico: nervio, morfología: articulación, sintaxis: su vibración, significado, mensaje se propagan inmediatamente al auditorio, ganan los órganos sensoriales, recorren la piel como un cosquilleo, suscitan una forma de conocimiento directamente ligada a la emoción
goce auditivo y visual, felicidad ligada a los sentidos que embeben el ánimo del espectador y se prolongan después [...]. (MKB, 300)

⁷ Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 182.

⁸ Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 13.

⁹ Juan Goytisolo, *Tradición y disidencia*, p. 72.

Tenemos ya en cuenta la primera forma de hospitalidad que mencionamos en el primer capítulo, que concierne al alojamiento de las voces de distintos narradores para contar una historia en un espacio común. Es evidente que la fusión del cuerpo y la palabra se materializa en el espacio de la plaza pública y que la palabra es huésped del cuerpo en el acontecimiento colectivo donde la palabra se manifiesta como acontecimiento performativo. Ahora es necesario esclarecer cuáles son las formas concretas de hospitalidad de los cuerpos y las voces individuales en ese contexto de colectividad.

III.1 Cuerpo

En la obra de Tahar Ben Jelloun, en el escenario de la *halca*, tiene lugar un discurso que, inevitablemente, se relaciona con la memoria fundacional. Al remontarse hacia los orígenes, estudios como los de Françoise Gaudin analizan de dónde proviene la concepción de un cuerpo fragmentado, cuya unificación y restablecimiento es buscada por los personajes de los relatos que se ponen en marcha.

Al analizar la relación entre el cuerpo y la palabra en los relatos de Ben Jelloun, Gaudin sostiene que el relato se origina en una herida y en una concepción fragmentada del cuerpo. Se origina, también, en el dolor: “Relatée par un cahier, retracée au jour le jour dans un journal, mystérieusement confiant à un passant anonyme, l’expérience solitaire des narrateurs relève de la douleur”.¹⁰ Esta fragmentación corporal en los personajes revela una experiencia de ruptura en la que el ojo y la mano representan dos órganos que simbolizan el movimiento y la vitalidad: “deux grands principes semblent ouvrir: le corps trouve ses hyponymes dans l’œil et la main, porteurs des mêmes attributs qui se multiplient à leur tour en séries synonymiques. Or, cette décomposition et personnification systématique relève d’une philosophie. Mieux en effet que la parole ou l’écriture, le corps constitue un langage”.¹¹ Todos los personajes de *L’enfant de sable* han vivido una experiencia de soledad, momentos de silencio en los que han sido confrontados con sus fantasmas, entidades habitantes de la ficción o del más allá. El mundo sobrenatural reemplaza a la realidad; en algún momento, los

¹⁰ Françoise Gaudin, *op. cit.*, p. 24.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

dos mundos dialogan en una misma categoría espacio-temporal, en los límites del propio cuerpo. De una manera que parece paradójica, la materialidad del cuerpo revela al mismo tiempo una inestabilidad:

On assiste alors à une sorte de modélisation où la division du corps relève tantôt de l'expérience des personnages, tantôt de manifestations surnaturelles empruntées à un imaginaire marocain tandis que le corps se trouve scotomisé, voix et mains qui manifestent la souffrance, peuvent tout autant exprimer un au-delà, faisant basculer les romans intitulés parfois récits, dans un monde emprunté à celui du conte.¹²

En *La nuit sacrée*, Zahra afirma que su historia no es un cuento porque su voz revela la verdad. Cuando el cuento invade la realidad, a Si Abdel Malek le resulta difícil encontrar la vía que lo devuelva al mundo, sólo para poder alcanzar el *makbara* y morir. El cuento es inseparable del cuerpo, de la tierra y de la muerte. El exilio cuenta el proceso de la imposibilidad de narrar el cuento y de conocer la verdad.

El *halaiquí* de *L'enfant de sable* termina contando su propia experiencia de exilio y fabulación. Al confrontarse con su propia historia, sus recuerdos y lo sobrenatural, llega a la conclusión de que su destino final consiste en morir. La arena del desierto por el que ha errado en busca de las palabras que dan forma a sus relatos sólo puede encontrar su forma definitiva en la tierra del *makbara*, en las tumbas sobre las que va a leer el Corán mientras su *halca* intenta dar una forma definitiva a su historia inconclusa:

Dans le corps s'entassent alors des cendres et cailloux. L'homme, immobile comme au-dessus d'un puits, semble y creuser un trou, à moins qu'il ne glisse dans les précipices de l'abstrait où règne la mort. Celle-ci envahit ces territoires déserts, tandis que passe l'exil ou encore la démence. Les pensées montent, les images vont et viennent sur ces surfaces étranges et le héros se trouve "habité", "envahi", "visité" par son double ou la mort.¹³

Si Abdel Malek ha cruzado todos los escenarios: el exilio, la locura y la muerte como destino final. Si su caída está representada por la locura y la afasia, su reivindicación se halla en la unión con la tierra de las tumbas del *makbara*. La fusión entre la arena del desierto y el polvo del camposanto representa la superación de la dualidad entre vida y muerte, entre vida y ficción. Según Gaudin:

Les violations de la logique peuvent être plus voyantes. Ainsi le conteur réapparaît-il à la fin de *L'enfant de sable* démentant l'annonce pourtant certaine de sa mort. Certaines transgressions sont largement soulignées et manifesteraient

¹² *Ibid.*, p. 36.

¹³ *Ibid.*, p. 31.

“l’impuissance” du narrateur à conduire ses personnages. Ces transgressions manifestent surtout un désintérêt pour l’action qui n’existe qu’en fonction du “discours” et donc de la douleur des personnages. Car si les légendes marocaines pénètrent les romans, celles-ci se fondent avec une thématique propre à l’auteur où toute logique disparaît au profit “d’errances”, où trances et rêves livrent l’expérience particulière des narrateurs.¹⁴

El cuerpo y la palabra funcionan como ejes de un proceso en el que el objeto narrativo trabaja a partir de la obsesión por reconstruir la memoria colectiva. De acuerdo con el autor, la recurrencia al tiempo mítico es necesaria puesto que, a fuerza de insistir en los mismos objetos y en los mismos temas, el relato trata de llenar los vacíos semánticos de la gran máquina discursiva e histórica con los signos generados en el espacio de la palabra que es la plaza Xemáa el Fna:

À mon sens, il y est plutôt question d’élaboration d’un espace discursif, d’un passé à constituer, d’une identité historique à finaliser. De là une dynamique textuelle complexe entre le signifiant et le signifié de ce roman. Chez un Memmi cette dynamique textuelle est articulée par des narrateurs qui sont principalement des écrivains, des scripteurs, alors que chez Ben Jelloun ce sont avant tout des *conteurs*, des *parleurs*.¹⁵

El relato regresa al origen, tanto temporal como espacial, en la aventura del relato colectivo de la historia. Para Elbaz, el texto es tan irrealizable como el proyecto narrativo que lo acompaña: “Le roman maghrébin de langue française est un roman mémoriel, un roman des origines, et son obsession première est de *tout* dire, de constituer ce livre —*le livre total*— où tout serait dit sur ce passé fuyant d’avant la chute coloniale et son prolongement dans l’Histoire”.¹⁶

La structure répétitive plurielle des stratégies narratives maghrébines aspirerait donc à se saisir de ce temps en dehors du temps, qui est relégué au royaume du mythe et qui est, de ce fait, perdu pour toujours, mais repris sans cesse par le discours narratif. L’Origine (ou les origines) qui est à jamais perdue donne naissance à des copies, à des instances narratives, à des répétitions du modèle initial. Cette expérience primordiale s’évanouit sans fin; elle ne peut être complètement recouverte.¹⁷

Existiría un libro de ese gran relato colectivo. Es el cuerpo social mencionado anteriormente. No obstante, se trata de un libro interminable y que siempre está narrando sus procesos de producción. Ese libro encuentra una realización particular en el cuerpo de cada

¹⁴ *Ibid.*, p. 35

¹⁵ Elbaz, *op. cit.*, pp. 19-20.

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

individuo que compone la máquina narrativa marroquí. Pero el nomadismo de los personajes y del propio relato genera una constante confusión entre el imaginario personal y la realidad vivida por cada personaje. En el viaje de cada sujeto hay una herida inscrita en el cuerpo. Vaciar la memoria de los recuerdos es también una forma de reconfigurar ese cuerpo en muchas ocasiones degradado. Gaudin escribe, en relación con los personajes de Ben Jelloun:

Le corps se manifeste par une présence souffrante. Il apparaît comme tronqué, blessé. Cette blessure a pour origine soit le “système”, soit la tradition qui, à travers la circoncision, marque le petit mâle d’une empreinte indélébile. D’emblée en effet l’enfant se trouve “diminué”, défini par un manque et un trou où passe l’ombre de la mort. Or, la blessure s’étend à tous les personnages [...] La Terre n’échappe pas à ce processus généralisé: violée par la colonisation, blessée par la machine, elle ne laisse apparaître que des visages meurtris.¹⁸

En *L’enfant de sable* es evidente la visión triunfante del padre ante la falsa circuncisión de Ahmed. Para el personaje, este rito no puede representar sino la mutilación radical de su identidad. La determinación del padre termina por imponer su versión de los acontecimientos. Negar la identidad de Zahra, el verdadero nombre del personaje femenino, es dejar caer sobre su existencia la sombra definitiva de la muerte:

Figurez-vous qu’il a présenté au coiffeur-circonciseur son fils, les jambes écartées, et que quelque chose a été effectivement coupé, que le sang a coulé, éclaboussant les cuisses de l’enfant et le visage du coiffeur. L’enfant a même pleuré et il fut comblé de cadeaux apportés par toute la famille. Rares furent ceux qui remarquèrent que le père avait un pansement autour de l’index de la main droite. Il le cachait bien. Et personne ne pensa une seconde que le sang versé était celui du doigt! (*ES*, 32).

En el cuerpo concreto de Ahmed-Zahra, el pacto de la circuncisión se realiza de manera simbólica. La herida consiste en vivir bajo la rigidez de esa máscara. En su cuerpo, Ahmed experimenta una ausencia, misma que refleja en su diario dejando un espacio en blanco. Ahmed no puede reconocerse en ese cuerpo construido por un discurso totalmente ajeno. Al referirse a la adolescencia del personaje, el *halaiquí* dice a su círculo:

Moment trouble où le corps est perplexe; en proie au doute, il hésite et marche en tâtonnant. C’est une période que nous devons imaginer, et, si vous êtes prêts à me suivre, je vous demanderai de m’aider à reconstituer cette étape dans notre histoire. Dans le livre, c’est un espace blanc, des pages nues laissées ainsi en suspens, offertes à la liberté du lecteur. À vous! (*ES*, 41-42)

¹⁸ Gaudin, *op. cit.*, pp. 24-25.

La revelación del cuerpo de Ahmed se convierte en una experiencia amarga que se materializa en el *hammam*. En el baño destinado a las mujeres, el personaje debe seguir negando su cuerpo femenino. No obstante, al escuchar las conversaciones de las demás mujeres se apropia de sus palabras, fusionándolas con su cuerpo:

Je voyais des mots monter lentement et cogner contre le plafond humide. Là, comme des poignées de nuage, ils fondaient au contact de la pierre et retombaient en gouttelettes sur mon visage. Je m’amusais ainsi; je me laissais couvrir de mots qui ruisselaient sur mon corps mais passaient toujours par-dessus ma culotte, ce qui fait que mon bas-ventre était épargné par ces paroles changées en eau. J’entendais pratiquement tout, et je suivais le chemin que prenaient ces phrases qui, arrivées au niveau supérieur de la vapeur, se mélangeaient et donnaient ensuite un discours étrange et souvent drôle. En tout cas, moi, ça m’amusait. Le plafond était comme un tableau ou une planche d’écriture. (ES, 33-34)

El cuerpo de Ahmed es también un soporte de escritura. Se apropia de las palabras vivas, cotidianas, y las instala sobre su piel, como si formaran parte de su identidad. La vida de esas palabras se refleja en la naturaleza del agua que escurre por el cuerpo del personaje. Ahmed escribe en su diario: “curieusement, les gouttes d’eau qui tombaient sur moi étaient salées. Je me disais alors que les mots avaient le goût et la saveur de la vie” (ES, p. 34). No obstante, hay palabras prohibidas que las mujeres apenas pronuncian porque tienen connotaciones sexuales: “ceux-là ne tombaient pas. Ils devaient rester collés sur les pierres du plafond qu’ils imprégnaient de leur teinte sale, blanchâtre ou brune” (ES, p. 34). Ahmed se cubre con el ropaje de esas palabras escuchadas en el *hammam*, y que guarda en su cuerpo una vez que las ha inscrito en él:

Lorsque ma mère me savonnait, elle était étonnée de constater combien j’étais sale. Et moi je ne pouvais pas lui expliquer que le savon qui coulait emportait toutes les paroles entendues et accumulées le long de cet après-midi. Quand je me retrouvais propre, je me sentais nu, comme débarrassé de frusques qui me tenaient chaud (ES, 35-36).

De una narrativa colectiva, el personaje pasa a la escritura de su propio cuerpo, aunque debe ocultar su identidad porque su vida obedece a un destino dictado por el discurso de la tradición. En todo caso, se realiza la puesta en escena de varios relatos: el del padre de Ahmed, el de las voces de la tradición y el del propio Ahmed.

Ahmed vive a través de esas palabras. De las voces que escucha en el *hammam* como experiencia colectiva, pasa a la inscripción individual de las palabras. La potencia de las

palabras se instala en su cuerpo; en cierta forma, dicha apropiación se asemeja a los procedimientos de la magia. Según Jean-Charles Coulon, a través de la magia se reactualiza también el pacto que une a lo humano con lo divino. El nombre de las personas y de las cosas otorga a éstas un poder encantatorio que las afilia a lo que Pierre Lory llama una gramática cósmica. El metalenguaje de la magia reenvía al creyente hacia un mundo construido a partir de una sintaxis divina, de la que el lenguaje humano no es sino un reflejo.

Si la magia¹⁹ se crea a partir de una diferencia entre el relato del talismán y el relato de los santos, Ahmed-Zahra recorre los dos discursos en busca de su identidad original. El talismán implica una historia individual, una escritura que se relaciona con la protección del individuo y su sobrevivencia, mientras que los santos representan entidades protectoras instaladas en el espacio urbano. La magia se relaciona con una apropiación y, también, una fusión entre los elementos telúricos, el cuerpo y el lenguaje. Gaudin escribe sobre este tema:

Mais si la légende pénètre les romans, la magie se substitue, dans *La nuit sacrée* et *Les yeux baissés* en particulier, à tout principe de causalité. Amulettes, sang de coq et transes aident le sort, à moins que djoums et sorcières ne conduisent à la folie ou à la mort. Dans cet “autre monde”, “le réel se mêle à l’imaginaire” et les événements perdent tout statut.²⁰

Antes del nacimiento de Ahmed, sus padres recurren a la magia para lograr que su hijo sea un varón; posteriormente, cuando nace lo llevan a visitar la tumba del santo protector de la ciudad. Pero hasta que llegue el recorrido de *La nuit sacrée*, Zahra va a llevar a cabo la culminación de la búsqueda de su propio cuerpo y de su voz al llegar al desierto. En ese lugar, de acuerdo con Gaudin: “*La nuit sacrée* permet à Lalla d’accomplir son exceptionnel destin, trouvant la révélation dans l’apprentissage de la sexualité et, peut être, dans la connaissance du sacré, puisqu’on abandonne l’héroïne près d’un marabout étrange”.²¹ Zahra, después de una larga errancia, vuelve a habitar el espacio de su cuerpo.

¹⁹ Cf. Jean-Charles Coulon, *La magie islamique et le “corpus bunianum” au Moyen Âge*, volumen 1, p. 800. En este metadiscurso, se desarrolla una Ciencia de las letras, denominación talismánica que consiste en atribuir un simbolismo místico a las letras del alfabeto árabe, al igual que un valor numérico. Así, se realiza una conjunción entre el orden terrenal y el divino. La correspondencia entre las propiedades de las letras y el mundo humano permite la adivinación del futuro y la intervención en la suerte de los individuos; en este sentido, hay también un poder curativo que se asocia a la medicina. Cf. Jean-Charles Coulon, *La magie islamique et le “corpus bunianum” au Moyen Âge*, volumen 1.

²⁰ Gaudin, *op. cit.*, p. 35.

²¹ *Ibid.*, p. 20.

Si bien los recursos mágicos de los que se vale el padre de Ahmed resultan ineficaces, trata en todo momento de restablecer la sintaxis divina por medio del metalenguaje de la magia, el que revela una unión perfecta entre los objetos y los nombres; se trata de la fusión del cuerpo y la palabra. En ese metadiscurso, las palabras se hospedan en el cuerpo:

Le monde a selon nos textes été créé à partir des 28 lettres de l'alphabet arabe, qui ont composé les 99 Beaux Noms de Dieu (qui sont les matrices de tous les êtres créés), puis se sont réparties dans l'ensemble du cosmos. Chaque constellation du Zodiaque, chaque corps céleste, chaque heure du nyctémère se trouve affecté d'une ou plusieurs lettres qui sont ses "patrons", son ange recteur. Réparties selon les Qualités Élémentaires (lettres chaudes, sèches, froides, humides), les lettres structurent également les lois physiques du monde sublunaire. Il n'est pas un aspect de la vie matérielle ou psychique de chaque être humain qui ne puisse être traduit selon cet alphabet cosmique, ce repérage servant bien entendu aussi de diagnostic.²²

La magia se revela como palimpsesto o reescritura. Según Jean-Charles Coulon: "les vingt-huit lettres sont 'un individu complet' (*šahṣ tāmm*), aussi le langage est clairement assimilé à un microcosme en lui-même".²³ Traducción del orden divino en el mundo y el destino humanos, propone una lectura del universo. El individuo es un lector, tanto de sí mismo como de la naturaleza.

La práctica de la magia en la vida colectiva contradice las prohibiciones de los teólogos musulmanes que la condenan. La lectura que se realiza a través de este discurso conduce al creyente hacia la imagen del santo, intermediario entre el orden humano y el divino:

Les soucis et les détresses purement individuels, les besoins de soulagement immédiats, la nécessité de nourrir des espoirs simplement terrestres, tout ce qui pèse au jour le jour sur notre condition présente d'êtres humains, cela a été pris en charge par ces "hommes de pouvoir" que l'on hésite parfois à appeler des saints, mais qui sont venus apporter à de nombreuses couches de la société musulmane la dimension qui leur manquait [...].²⁴

En la obra de Ben Jelloun, hay una transgresión del orden sagrado que se produce cuando los ritos se vacían de su significado canónico. El rito adquiere una dimensión individual, mucho más humana y anecdótica. En *L'enfant de sable*, Ahmed dice maltratar el

²² Pierre Lory, "Verbe coranique et magie en terre d'Islam", *Systèmes de pensée en Afrique noire*, núm. 12, 12 de diciembre de 2013, p. 176.

²³ Jean-Charles Coulon *op. cit.*, p. 328.

²⁴ *Ibid.*, p. 185.

texto sagrado en la mezquita, mientras finge recitar las salmodias sagradas. En un sentido canónico maltrata el texto al no participar del rito colectivo con devoción, aunque en un sentido más amplio se apropia de las palabras de una manera distinta, se desprende del rito e incorpora el texto sagrado a sus ensoñaciones y a su cuerpo:

La lecture collective du Coran me donnait du vertige. Je faussais compagnie à la collectivité et psalmodiais n'importe quoi. Je trouvais un grand plaisir à déjouer cette ferveur. Je maltraitais le texte sacré [...]. Ce fut là que j'ai appris à être un rêveur. Cette fois-ci je regardais les plafonds sculptés. Les phrases y étaient calligraphiées. Elles ne tombaient pas sur la figure. C'était moi qui montais les rejoindre. J'escaladais la colonne, aidé par le chant coranique. Les versets me propulsaient assez rapidement vers le haut [...] Je m'accrochais au Alif et me laissais tirer par le Noun qui me déposais dans les bras du Ba. J'étais ainsi pris par toutes les lettres qui me faisaient faire le tour du plafond et me ramenaient en douceur à mon point de départ en haut de la colonne. Là je glissai et descendais comme un papillon. (*ES*, p. 38)

En la supuesta autobiografía de Ahmed, es posible comprender cómo la escritura representa el camino a través del cual la existencia se forja. Este trabajo con el texto, en tanto estructura, y el desplazamiento que el autor realiza dentro del mismo, convierte a la experiencia de la escritura en un equivalente del viaje, de ahí la asociación entre la escritura, el cuerpo y la tierra. Hay un desplazamiento y una modificación en la identidad. La intervención de un escriba que da forma a una historia, o de un personaje que escribe su propia vida, muestra la forma en que el soporte escritural moldea una identidad que es tan movедiza como la extensión ilimitada del desierto. Una vez más, la palabra es alojada para dar forma a la identidad.

En la obra de Maryse Condé la relación entre el cuerpo y la voz tiene su contraparte: la relación entre el silencio y el cuerpo. Para que los personajes de las novelas de Condé hagan que la palabra se hospede en el cuerpo para asumir su identidad, es necesario pasar por un proceso en el que tendrán que enfrentarse a un discurso dogmático que los hace aparecer como enemigos, como *hostis*. En el discurso oficial de la historia, el colonizador impone sus leyes y los ejes desde los que se determina la exclusión de toda diferencia. Desde la imposición de esa voz hegemónica, las voces son reducidas al silencio.

La autora hace del lugar de la palabra la ocasión para reconstruir un relato autobiográfico que se relaciona con el discurso colectivo de la historia. Es el caso de *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem* y de *Traverseée de la mangrove*, novelas que se desarrollan a partir del relato de la vida de los protagonistas. La finalidad de contar su historia se relaciona

con la posibilidad de asumir su cuerpo y su voz en un contexto social en el que su identidad ha sido anulada. Sobre la negación y la violencia ejercida contra el cuerpo, considero útil la siguiente referencia a Judith Butler:

El lenguaje preserva el cuerpo pero no de una manera lineal trayéndolo a la vida o alimentándolo, más bien una cierta existencia social del cuerpo se hace posible gracias a su interpelación en términos del lenguaje. Para entender esto uno debe imaginarse una escena imposible en la que un cuerpo al que no le ha sido dada aún una definición social, un cuerpo que es, estrictamente hablando, inaccesible, se vuelve accesible en el momento en que nos dirigimos a él, con una llamada o una interpelación que no “descubre” el cuerpo, sino que lo constituye fundamentalmente.²⁵

Por su parte, Noëlle Carruggi indica que la transgresión de la escritura de Condé no se limita al hecho de dar voz a quienes no han tenido derecho a ejercer la palabra, sino que abarca también el discurso dominante del mundo negro. El vínculo entre el cuerpo y la palabra refuerza la potencia del discurso de la autora en el momento en que asume que la anulación de la identidad producto de una doxa no necesariamente proviene de la cultura hegemónica.

De acuerdo con Jean-Xavier Ridon, es evidente el silencio al que son reducidas las mujeres de Rivière au Sel en *Traversée de la mangrove* y, en este sentido, advertimos claramente que la hegemonía no se remite únicamente a los blancos: “En ce sens, des voix sont rendues silencieuses, des différences sont étouffées par l’imposition d’un pouvoir. Des présences féminines sont ainsi réprimées par leur assujettissement à une figure paternelle qui ne leur donne pas le droit de cité”.²⁶ En el relato de Dinah Lemaulnes y de Rosa Ramsaran, ambas asumen el silencio como parte del papel que les corresponde representar en la estructura social. Por otro lado, Léocadie Timothée no sólo es excluida de la comunidad por dedicarse a la docencia, sino por su aspecto físico: “C’était moi. Oui, c’était mon corps [...] A moi, il n’aurait suffi que d’un peu de beauté. Ou à défaut d’une peau claire qui chez nous fait le même usage” (*TM*, 144-145). En el mismo tono, Dinah pregunta a Sancher, al hablarle sobre el maltrato que sufre por parte de Loulou: “Est-ce que ma peau n’est pas claire? Est-ce que je ne lui ai pas donné trois beaux garçons? Je n’ai commis aucun crime. Ne devrait-il me traiter plutôt comme le Saint Sacrement?” (*TM*, 106). En estos ejemplos, la negación del

²⁵ Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, p. 21.

²⁶ Jean-Xavier Ridon, *op.cit.*, p. 217.

derecho de ciudadanía de los personajes femeninos está fuertemente anclada a su corporalidad.

Sin embargo, las manifestaciones de exclusión no se limitan a los personajes femeninos. La reducción al silencio es un mecanismo que cada personaje puede utilizar para dominar a otro, como ocurre con la discriminación hacia Sonny o hacia Xantippe. Al negar la identidad del otro, se niega su cuerpo y su voz. El otro, aquel que manifiesta una diferencia, se transforma en una presencia ausente; por su parte, quien reduce al silencio a esa presencia extraña cree reafirmar su identidad.

Condé construye la relación entre la palabra y el cuerpo desde un sitio de exclusión. En *La vie scélérate*, Coco padece la negación de su padre blanco y el abandono de su madre negra. En la novela, hay una constante necesidad de indagar en el árbol genealógico de la familia. Thécla, la madre de Coco, busca afirmarse a través de distintos discursos, transformándose sucesivamente en busca de su identidad. Desde el comienzo, Coco se sabe ignorada y busca compensar su orfandad por medio de la identificación con dos personajes marginales de su familia: “Ainsi donc, je rejoins Bert et Bébert et j’appartiens comme eux à la lignée de ceux sur qui on fit le silence. De là est née, sans doute, instinctive ma solidarité avec eux” (VS, 180). En la novela, la familia da forma a una especie de cuerpo colectivo a través del cual Coco busca definir su identidad. La memoria es reconstruida a través de un largo proceso en el que las cartas y las fotografías ocupan un lugar preponderante. Coco busca en esos textos un testigo veraz que le permita remontar su pasado para reformularse a sí misma.

Thécla sufre distintas transformaciones en el proceso de búsqueda de su identidad. Su apariencia física se modifica según los discursos que va adoptando con el paso del tiempo, de manera que su forma de vestir se adapta a códigos que manifiestan la ideología que sigue en ese momento y que, por tanto, modifican la relación que mantiene con su cuerpo. Coco menciona la época de su encuentro con Manuel, el hijo del campesino cubano a quien conoce en Londres, después de abandonar a su hija:

De cette rencontre avec Manuel date la première transformation de ma mère. De petite-bourgeoise assez coïncée avec ses talons aiguilles, ses tailleurs en faux Chanel, son visage barbouillé de bleu aux paupières et de rouge aux lèvres en saine militante aux cheveux laissés nature et coupés court, les pieds chaussés de ballerines de toile noire. (VS, 187-188)

A pesar de que este personaje busca afirmar su voz, no lo consigue, principalmente a causa del contexto en el que creció, donde las deformaciones ideológicas e ideas preconcebidas no le permitirían alcanzar la anhelada libertad. Según Laura López Morales, en dicho contexto se crea una identidad falsa que, en el caso de Thécla, es modelada por su madre:

Las pretensiones de Tima acabaron por crear en torno a su hija un clima totalmente artificial, falso y hostil que la convertirían en un ser todavía más inadaptado. Víctimas del complejo que Franz Fanon llamaría *lactificación*, muchos antillanos sucumben a la tentación de adoptar gustos, costumbres y modales que, supuestamente, los igualan a los blancos.²⁷

La familia es un cuerpo colectivo ausente para Coco; ante ese vacío, ella tiene que reoconstruirla a través de la palabra de otros. De la misma forma en que los aldeanos de *Traversée de la mangrove* reinventan a Sancher, Coco carga con el estigma que la señala como nacida de un padre desconocido. Para tratar de enraizarla en la genealogía de los Louis y para colmar el vacío de la ausencia paterna, su abuelo Jacob le da una caja de cartón que contiene fotografías familiares. Coco se aferra a esas imágenes, su familia no existe ya en un cuerpo concreto sino en una imagen congelada en un instante fantasmal. La historia de vida se convierte en la sucesión de distintos rituales, codificados por la imagen fotográfica. La familia toma un cuerpo y se inmoviliza en un archivo construido por imágenes. De una caja de cartón, Coco extrae las imágenes de su pasado:

[...] Et j'aimais classer, ordonner ces images de plus en plus déteintes qui réduisaient leurs vies à une succession de cérémonies rituelles, baptêmes, mariages, premières communions et de distractions dérisoires, baignades à la rivière, pique-niques à la mer. J'allais, distraite, quand soudain, pour la première fois, je me trouvai nez à nez avec celui qui ne devait plus me quitter. Garçonnet mulâtre. [...] Fixant l'objectif sans rire ni sourire. Au dos de la photo, une main peu habituée à l'écriture avait tracé: Albert Louis Angers. 1934. (VS, 226-227)

Coco no identifica sus raíces con las de la familia. No hay un suplemento que añadir a esas imágenes ajenas. En esas poses fijas, dictadas por convenciones, no encuentra su filiación. Las fotografías representan un pasado muerto, desarraigado. Este sentimiento permanece hasta que encuentra la fotografía de Albert Louis, el medio hermano del abuelo de quien nadie quiere hablar. El personaje desterrado afirma en Coco su voluntad de errar,

²⁷ Laura López Morales, "Tal vez contaré mi historia: Una lectura de *La Vie Scélérate* de Maryse Condé", *Anuario de Letras Modernas*, vol. 15, 2009-2010, pp. 235-236.

pero sin imitar el destino de su madre: “J’allais errer de la vaine errance de Thécla” (VS, 228). Invalida así el sentido de la búsqueda de Thécla, un error absurdo. Por esta razón, Jacob se queja de su hija ante la tumba de Élaïse:”-Qu’est-ce qu’elle a, cette enfant mienne? Pourquoi ne trouve pas ce qu’elle cherche? Et d’abord qu’est-ce qu’elle cherche? Mon père désirait l’argent. Moi, l’instruction. Elle, elle a l’un et l’autre. Qu’est-ce qu’elle cherche à présent et pourquoi ne peut-elle l’obtenir?” (VS, 240).

Coco vive un proceso similar al de los aldeanos de Rivière au Sel al reconstruir a su familia a través de la palabra de otros y al asumir su voz en el momento en que decide narrar para buscar su origen. En su caso específico, su voz es un proyecto de escritura. Su cara contrahecha al momento de nacer busca su forma por medio del relato. La necesidad de narrar enunciando su yo, su nombre propio, es la cara opuesta de la negación de su madre:

Moi, Claude Élaïse Louis, je naquis à la sauvette dans une clinique du XVe arrondissement à Paris, la nuit du 3 avril 1960. Ma mère venait d’avoir dix-huit ans. J’avais le visage complètement aplati et le crâne en forme de pain de sucre, car jusqu’à la veille de son accouchement ma mère s’était sanglée dans un corset pour cacher son ventre aux fils et filles à papa qu’elle fréquentait à cause de Denis. (VS, 179)

Thécla no es capaz de asumir la individualidad de su hija, le niega sus rasgos particulares de identidad porque sólo puede recordarle a su padre, Denis, y a su familia. Coco representa un discurso de discriminación y violencia. Es la afirmación del oprobio, la negación de su rostro y de su voz. Su presencia se ubica en un lugar marginal, como si su rostro fuera un espacio vacío, capaz de alojar únicamente identidades ajenas. En cierta forma, el rostro de Coco se convierte en un palimpsesto en el que distintas personas inscriben su ideología y su relato. La tarea del personaje consiste en escribir su historia después de remontar la de sus antepasados. En su rostro deberá inscribir su propia historia y sus rasgos de identidad individuales. Su madre le dice un día:

-C’est vrai, tu es l’enfant de ma honte et de mon chagrin. Cela, je ne peux pas l’oublier. Quand tu es devant moi, ce n’est pas toi, Coco, que je vois. C’est ton père avec son sourire belles dents blanches de garçon bien élevé alors que le dernier coupeur de cannes avait plus d’honnêteté que lui. Et c’est sa mère que je vois aussi, montant sur ses grands chevaux pour demander de quelle famille je sortais et renifler d’un air dégoûté l’odeur de morue salée de notre nom. Car personne n’a jamais parlé de ma couleur qui au fond faisait le vrai problème. On ne parle pas de la couleur, même si elle est là à crever les yeux: cela ne se fait pas! (VS, 284)

La oposición madre-hija tiene una explicación en el rechazo de Condé hacia la tradicional identificación de la madre con la tierra, el estereotipo de la mujer maternal. Si en *Traversée de la mangrove* Mira se refugia en la naturaleza buscando a su madre muerta, en *La vie scélérate* tanto Thécla como Coco abandonan esa metáfora. Thécla reniega abiertamente de su maternidad y Coco mantiene hasta el final una postura crítica ante su madre. Las transformaciones de Thécla, aunque malogradas, denotan la necesidad de escapar de una serie de discursos heredados de manera automática, instalados en el seno de la familia y la colectividad. Así, Thécla es el personaje femenino que representa la ruptura de una serie de expectativas relacionadas con la manera tradicional de concebir a la mujer. Su fracaso, sin embargo, es radical. No llega a asumir su propia voz porque está cargada de voces que no le pertenecen, tratando siempre de llenar huecos que lleva consigo desde la infancia, provocados por la contradicción entre lo que su familia le dice y su proceso de inserción en el mundo exterior. Según la reconstrucción que Manuel hace de ella:

Thécla voyait dans mes yeux une copie conforme de ce qu'elle souhaitait être. Militante surdouée alors que, dans la réalité, c'était une autre chose. Ses parents lui avaient fait croire qu'elle était née pour être une reine. Quand elle s'est aperçue que pour la plupart des gens, c'était loin d'être la vérité, elle n'en est pas revenue et, du coup, a voulu tout bouleverser! (VS, 292-293)

La narración desde el yo supone una voluntad de afirmación. Coco manifiesta este deseo de nombrarse y emprender la búsqueda de su yo. En el caso de *Moi, Tituba sorcière... noire de salem*, hemos mencionado que Kathleen Gyssels afirma que es el sujeto enunciativo el que traduce las vivencias del personaje y, desde el título de la obra, contradice el discurso histórico. El proceso de reconocimiento de la identidad asocia al nombre de Tituba con el discurso y el cuerpo.

Aunque Maryse Condé no tenía la intención de hacer una reconstrucción de la realidad, toma elementos históricamente válidos para recrear la historia de Tituba, una de las víctimas del proceso de la quema de brujas de Salem en 1692. En consecuencia, construye un discurso que pone en duda la concepción del cuerpo ligado a las fuerzas demoníacas. Dicha asociación entre el cuerpo y el mal se convirtió en el pretexto perfecto para que los colonizadores sometieran a los esclavos y a todos aquellos que escapaban a la norma cristiana. La novela de Condé, partiendo de este acontecimiento histórico, interroga los estereotipos y los discursos que construyen la noción de deseo, de la mujer, del cuerpo y de

las fuerzas de la tierra. El relato de Condé propone entonces un desmontaje del discurso histórico sobre el proceso de las brujas de Salem. Un proceso donde la moral es asociada de manera directa al cuerpo y al color de la piel:

[...] The search of Satan in Salem, Tituba explains, leads automatically to her because of her race, her dark skin being read as a visible und unquestionable sign of her collusion with evil. Thanks to this conflation between race and morality, Tituba and the few other black members of the community of Salem become not only the victims of this society but its confessors, vehicles through which tales of repressed desires and sentiments can be liberated.²⁸

Al igual que en *Traversée de la mangrove*, en *Moi, Tituba sorcière... Noire de Saelm*, se presenta la imagen del personaje extranjero como punto de fuga. La imposibilidad de fijarlo en un punto espacio-temporal concreto es muestra de su ambivalencia en todo lo referente a su identidad, incluido su origen y su nombre. La genealogía de esclava negra de la protagonista, proveniente de Barbados, hace que el discurso puritano de Salem la asocie con las fuerzas del mal. Tituba, como Francis Sancher, es el enemigo que no merece el derecho a la hospitalidad.

En relación con la concepción del cuerpo y la naturaleza, el contacto de los esclavos con la tierra y la forma de asumir su cuerpo desencadenan en los puritanos el terror ante la posibilidad de no poder contener las fuerzas de la naturaleza. La novela pone en evidencia los mecanismos del discurso puritano, que se basa en el temor a la idea del mal; de ahí surge la urgencia de imponer dicho discurso a Tituba. Para Fulton: “each marginal figure encountered (or invented) by this society is efficiently absorbed into the default category of alterity. In Tituba’s case, this mechanism is particularly useful in that allows Puritan society to bypass the question of her race [...]”.²⁹ El pretexto para construir el discurso de la bruja es la condición negra de Tituba y, con ello, su manera de concebir y habitar las fuerzas telúricas:

Moi, Tituba met en scène la lutte entre le puritanisme américain et la magie afro-antillaise. Satyrique, hyperbolique, burlesque, il compare la vision harmonieuse et humaniste de celle-ci à la cruauté et à l’hypocrisie de l’autre. Tandis que les Puritains sont obsédés par le Mal et par le refoulement de la (et de leur) nature, les croyances de Tituba, esclave “sorcière” sont axées sur la guérison et la jouissance. Alors que

²⁸ Dawen Fulton, *Signs of dissent: Maryse Condé and postcolonial criticism*, p. 42.

²⁹ *Ibid.*, p. 43.

Tituba croit en la sensualité, la compassion et la continuité de la vie après la mort, le puritanisme prêche la chasteté, la domination et la damnation.³⁰

La ideología puritana castiga con el silencio y la muerte a Tituba, esclava negra acusada de brujería. El mal es asociado con el cuerpo en libertad de la esclava negra y con su lenguaje incomprensible, directamente relacionado con la tierra. En la novela, Tituba explica su proceso de iniciación en el mundo de la magia, bajo la tutela de Man Yaya:

Man Yaya m'apprit les prières, les litanies, les gestes propitiatoires. Elle m'apprit à changer en oiseau sur la branche, en insecte dans l'herbe sèche, en grenouille coassant dans la boue de la rivière Ormonde quand je voulais me délasser de la forme que j'avais reçu à la naissance. Elle m'apprit surtout les sacrifices. Le sang, le lait, liquides essentiels. Hélas! (TS, 23)

Al mostrar en contrapunto la voz de Tituba, cargada de ecos de los griots africanos y la voz de Samuel Parris y sus seguidores, el discurso puritano queda desarticulado. Desde el título de la obra, según Gyssels, la designación de Tituba con el nombre "sorcière" se instala como intertexto del puritanismo, particularmente en relación con el concepto del mal. Parris quiere mostrar a Tituba como el reverso de la divinidad. Tituba se defiende a través de su relación con las fuerzas de la tierra y del más allá. Las diversas voces que dibujan la identidad de Tituba se presentan en un discurso cuyas marcas de oralidad rehabilitan un conjunto de voces ancestrales que funcionan como réplica ante la postura reduccionista de los colonizadores.

La obra de Condé revela la necesidad de llenar los huecos y los silencios que el sistema colonial ha impuesto. El espacio textual dejado en blanco por el deseo de occidente de borrar la memoria de los territorios sometidos es completado por voces diversas que, a través de intertextos, funcionan como remembranza de los discursos perdidos que desarticulan la verdad hegemónica.

Tituba es sometida a juicio y cuando reconoce que tiene relación con poderes malignos, admite que habita su cuerpo de una manera distinta a las leyes dictadas por el puritanismo. En la novela, Condé inserta extractos reales de la declaración de Tituba; en ella, acepta tener tratos con el demonio, siguiendo las indicaciones de Parris. Cabe señalar que en

³⁰ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire: Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, p. 169.

el siglo XVI se produce la abolición de la diferencia entre la bruja buena y la bruja mala en Escocia, por lo que toda bruja debe ser condenada a muerte. De acuerdo con Roussos, ese discurso no tiene validez para Tituba:

[...] Tituba considère d'abord le christianisme comme une simple anomalie. Pour elle, le monde est loin d'être le profane résultat d'une faute qui a séparé Terre et Paradis. Dans son expérience, les royaumes des vivants et des morts s'entremêlent librement et les malheurs du monde sont le résultat de l'esclavage, non de la volonté divine.³¹

Tituba, llamada bruja por los puritanos, regresa del mundo de los muertos para hacer el relato de su vida, la odisea de un eros que involucra su relación con la naturaleza, su concepción del cuerpo y del deseo. Desde el más allá, Tituba logra hospedar a su voz en su propio cuerpo, desde entonces etéreo y multiforme. Cuando finaliza su relato, afirma:

Voilà l'histoire de ma vie. Amère. Si amère.
Mon histoire véritable commence où celle-là finit et n'aura pas de fin. Il s'est trompé, Christopher, ou sans doute aura-t-il voulu me blesser: elle existe, la chanson de Tituba! Je l'entends d'un bout à l'autre de l'île, de Nord point à Silver Sands, de Bridfetown à Bottom Bay. Elle court la crête des mornes. Elle se balance au bout de la fleur de balisier. L'autre jour, j'ai entendu un garçon de quatre ou cinq ans la fredonner. (*TS*, 267)

En la obra de Juan Goytisolo, la relación entre el cuerpo, la palabra y la escritura es indisoluble. En ella también es evidente, como en el caso de Tahar Ben Jelloun y de Maryse Condé, que la palabra es huésped del cuerpo. La experiencia vital de los personajes es inseparable del vínculo con el lenguaje. Las referencias a la corporalidad, particularmente al cuerpo sexualizado, tienen como objetivo la autonomía del texto y la afirmación de una identidad libre de ataduras. Para Annie Perrin, se manifiesta el triunfo del monstruo en el laberinto que constituye la obra de Goytisolo. La fusión entre el cuerpo y la palabra nos remite a la identificación con el cuerpo sexualizado, aquel que conlleva un vínculo con la tierra. El resultado es la creación de un texto-cuerpo, satírico y carnavalesco, donde el lenguaje encuentra su máxima expresión de libertad:

A la inversa del relato tradicional pseudo-realista, el texto exhibe sus partes bajas y vergonzosas, revelando el código sin ningún pudor, desnudando el discurso ideológico alimentado por el inconsciente y el fantasma del sado-masochismo. Esta

³¹ *Ibid.*, p. 173.

(des)mitificación se realiza entre las carcajadas de la risa festiva y carnavalesca, verdadera deflagración visceral que sacude el cuerpo textual [...].³²

En *Makbara*, el centro de la plaza es el eje del mundo donde esa liberación alcanza su plenitud. Antes de llegar a ese sitio emblemático, Goytisoló elabora una crítica radical a los valores enaltecidos por la sociedad burguesa, que hacen del cuerpo un discurso monolítico. En la segunda parte de *Juan sin tierra*, el narrador describe a una pareja de recién casados al llegar al lecho nupcial, después de que describe el abrazo del personaje principal con uno de los mendigos del zoco, en Marruecos. La pareja es nombrada por el narrador como su implacable enemiga. En una descripción completamente satírica, sintetiza la historia de la mentalidad del occidente capitalista y católico; al mismo tiempo, elabora una asociación sustancial entre el cuerpo y la ideología:

[...] examinarás también, con la nariz pegada al cristal! los demás elementos del sensacional dormitorio : un lujoso tresillo de cuero, una araña veneciana de seis brazos, dos mesitas de noche con su correspondiente lámpara de cabecera, un exquisito mueble tocador, una consola con un inmenso ramo de nardos y lirios blancos : una reproducción virginal de Murillo añade un elegante toque al conjunto. Y, haciendo pendant una imagen del Redentor que, al cruzar frente a ella, persigue a quien la contempla con una mesa, asoladora mirada de tristeza y dolor, preside la escena sobre el mismísimo lecho nupcial [...] (*JST*, 577-578)

Esta descripción es la respuesta a otro episodio que refiere al abrazo del narrador con un paria en una medina de Marruecos: “entre todos los mendigos del zoco, escogerás al más abyecto: la harka africana exige de ti una entrega total, sin reservas y has decidido asumir tu prometeica, devoradora pasión hasta sus últimas, delirantes consecuencias” (*JST*, 573). En esta escena, el abanico de voces que se despliega al ser vistos por un grupo de turistas expresa la moral imperante, el miedo a la corporalidad real, enraizada en la muerte y en la tierra. La visión de un cuerpo puro, propio de la doble moral católica, prevalece de manera omnisciente. A esta concepción del cuerpo, el narrador opone un lenguaje que nombra al cuerpo desde sus espacios de marginación:

Franceses brotados directamente de las páginas de Madame Express, familias gringas de clase blanca y media, italianos gesticulantes y gárrulos, algunos estóolidos hijos de Sansueña : recién desembarcados todos del jumbo-jet con su panoplia fotográfico-cinética y el atavío común del planeta de los monos cifrado en el poema fulgurante

³² Annie Perrin, “El laberinto homotextual”, *Escritos sobre Juan Goytisoló. Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisoló*. Almería, 1987, p. 79.

de Ben Xelun : prevenidos también contra las trampas y peligros del dudoso país y la doblez proverbial de sus oscuros y malignos habitantes

[...]
Oh comme c'est dégoûtant !
Take a look
I can't, it's so horrible
Ils s'enfilent entre eux en public
Tíos guarros! (*JST*, 574-575)

Goytisolo hace una referencia intratextual al poema *La planète des singes* de Tahar Ben Jelloun.³³ La presencia de este escritor refuerza la crítica contra los estereotipos que se expresa con claridad en este fragmento en una estructura de contrapunto. La inserción del intertexto de este autor tiene una doble función, denunciar los estereotipos contruidos desde el eurocentrismo y llevar a la estructura narrativa la figura del poeta como portavoz de la palabra oral. En la poética de Goytisolo, la poesía trasciende en la medida en que se trata de un trabajo en el que la materia es el lenguaje mismo: “[...] los poetas descubrieron antes que los novelistas que el texto literario no se escribe con ideas, sentimientos o emociones sino con palabras y obraron en consecuencia”,³⁴ afirma Goytisolo. El texto de Ben Jelloun es una forma de recordarnos la función de la prosodia y del ritmo de la lengua, aunque también nos recuerda la condición marginal que el poeta como creador ha tenido en ciertos momentos. El cuerpo está involucrado en la palabra poética, como sucede en cada voz que interviene en El Fna. En el ensayo mencionado unas líneas antes, Goytisolo escribe acerca de la plaza Xemáa el Fná:

El arte del juglar requiere la participación de la vista y el oído, pero en el perímetro de la Plaza, la multitud disfruta de todos sus sentidos: en los figones de quita y pon saborea los platos de cocina popular y aspira la diversidad de sus olores mientras que la fraternidad concreta, igualitaria y directa del ámbito rompe la atomización urbana y propicia la inmediatez física.³⁵

³³ El poema de Ben Jelloun comienza con los siguientes versos: Courez-y, c'est un pays à consommer tout de suite

Il est à la portée de votre plaisir

Ah! Quel beau pays le Maroc!

Ouarzazate! Ah ses cigognes tutélares qui lissent leur bec au creux de leurs ailes.

Quittez votre bureau, votre femme et vos enfants

Venez vite vous entourer de fils barbelés dans des ghettos où des tripes sèchent au soleil

Venez accrocher vos testicules sur les remparts de Zagora.

Tahar Ben Jelloun, “La planète des singes”, *Ministère de la culture et de la communication*, Royaume du Maroc, <http://www.minculture.gov.ma/fr/index.php/pensees/218-tahar-benjelloun-la-planete-des-singes>

³⁴ Julio Ortega, *op. cit.*, p. 323.

³⁵ Juan Goytisolo. “Escritura y oralidad”, *op. cit.*, (sin número de página).

El texto se revela también como un cuerpo mestizo. En este sentido, los intertextos permiten esta hibridez al alterar la unidad del cuerpo textual a través de la inserción de otras voces, instaladas desde los márgenes. Como ya mencionamos, en los intertextos que usa Goytisolo encontramos importantes rasgos de oralidad que provienen de la ignorada tradición musulmana. Esta es una de las características que lo acercan al mudejarismo, que se refiere al mestizaje entre las culturas árabe y española. De acuerdo con López-Baralt: la ruptura de la unidad espaciotemporal del relato, la circularidad del tiempo, la inestabilidad del espacio, la dificultad de asir la identidad de los personajes y la oralidad del relato caracterizan a los textos mudéjares. Acerca de *Makbara*, la autora escribe:

Podemos decir que en más de un sentido el lenguaje de *Makbara* se acerca a esta concepción tan semítica de la palabra melódica y sonora de la narrativa árabe. [...] Una vez más, estamos cerca de una concepción estética árabe -o semítica, en este caso- del discurso narrativo o poético. Es fenómeno común a la poesía o al relato árabe o hebreo el prestar más atención a unidades poéticas de gran impacto artístico, pero fundamentalmente independientes del relato como tal.³⁶

En cuanto a la novela *Juan sin tierra*, la voz del narrador en segunda persona sucede al conjunto de voces que representa a la colectividad. La voz colectiva revela un discurso estandarizado que apela al progreso económico, al orden, mientras que la voz del personaje desconstruye esta versión con su corrosivo punto de vista. Las voces nos revelan otro lado, algo que se silencia en los discursos oficiales y que sólo puede encontrarse en los intersticios donde la palabra se fusiona con el cuerpo, en la búsqueda de la memoria contra el olvido:

Si el camino de ruptura pasaba en *Señas de identidad* por una vuelta a España, y en *Don Julián* por mirar a España desde fuera, en este caso se trata de una verdadera “desterritorialización” para utilizar un término de Severo Sarduy, un desprenderse de esos territorios renegados para aprender una nueva geografía cuyo centro, ese lugar de donde parten todos los itinerarios por explorar, es el cuerpo. El cuerpo ya desnudo se reconoce como único territorio posible de un exilio.³⁷

Juan sin tierra traza el camino nómada del narrador en busca del destierro de su origen, de manera similar a lo que hace Álvaro Mendiola en *Señas de identidad*. Según Aline Schulman, esta obra relata el proceso más radical de desterritorialización del personaje. Desandar el camino del origen no es ya sólo una experiencia geográfica, sino corporal y textual. El protagonista de la historia reniega de sus orígenes esclavistas, ya que es bisnieto

³⁶ Luce López-Baralt, *op. cit.*, pp. 195-196.

³⁷ Aline Schulman, “El nómada narrador en la obra de Juan Goytisolo”, *Escritos sobre Juan Goytisolo*, p. 52.

del dueño de un ingenio azucarero en Cuba. Busca entonces invertir su papel de heredero de la condición de dominador.

El cuerpo es su único territorio. Desde ese sitio precedero, lleva a cabo su actividad de escriba enaltecendo todo lo que, de acuerdo con su casta, era bajo y abyecto: la corrupción del cuerpo por el trabajo o por sus propias funciones, los negros, los árabes, todo lo que se opone al imaginario creado por el blanco dominante, cuyo cuerpo es desarticulado a fuerza de oponer, en la materialidad del texto, sus contrarios. El escriba trabaja desde todos los espacios de marginación, el cuerpo textual refleja esta situación en todos los mecanismos de su estructura. La marginación es el único camino para conseguir una completa autonomía: “Así, en la medida en que el lenguaje es una función del cuerpo, la marginalidad sexual se vuelve marginalidad textual, la cual se define también en contra de los territorios renegados”, afirma Schulmann.³⁸ El destierro no significa el abandono del cuerpo sino su reivindicación. El cuerpo señalado como impuro, bastardo, encuentra su manifestación en la palabra oral y escrita. Finalmente, la palabra es para el cuerpo la tierra recobrada.

En el laberinto textual de Goytisoló el hilo de Ariadna vincula irremediabilmente al cuerpo con la palabra. En el centro del laberinto, el sujeto de la escritura encuentra su materialización, ya sea como texto escrito, ya sea como espacio material donde se realiza la palabra vocalizada. Las metáforas y los procedimientos retóricos son los vericuetos del laberinto, que en diversas ocasiones revelan las fisuras del lenguaje, el rompimiento de la continuidad entre el significado y el significante. Según Annie Perrin, la plaza pública es la metáfora del espacio que simboliza el ciclo de nacimiento-muerte. Es espacio de promesa, también, de vaciamiento, la tela de Penélope que menciona el narrador en el capítulo final de *Makbara*:

La metáfora aparecerá más lejos, en la intersección o intertexto, ejido, lugar común, plaza pública o mercado oriental, allá donde acampan los gitanos, nómadas y transgresores de fronteras, donde el texto se transforma en una telaraña de cruces y encuentros. Entonces es cuando brota el arco voltaico del goce, en el cortocircuito del síncope y de la muerte-renacimiento del sujeto de la escritura. La metáfora como escenario recurrente, matriz del autoengendramiento, paraíso-paradigma, utopía feliz

³⁸ *Ibid.*, 53.

que celebra la reconciliación de los contrarios, el mismo y el otro, el jardín y el cementerio, el edén y el infierno, Eros y Tánatos.³⁹

Al llegar al centro del laberinto el sujeto reconoce su cuerpo gracias a la materialidad de la palabra. Se sabe dueño de ella y desde ese momento puede ejercer su libertad. La necesidad de construir un relato se asocia a la voluntad de apropiarse del propio cuerpo y también, de la necesidad de construir un discurso crítico. La escritura se convierte en un arma combativa, como se pone de manifiesto en *Don Julián*, principalmente en el episodio de la biblioteca. De acuerdo con Gómez Mata y Silió Cervera: “reivindicar el cuerpo es sólo la punta del iceberg de otras tantas reivindicaciones. La sociedad de consumo se marca por el signo no/cuerpo sólo como una forma más de represión y dirigismo”.⁴⁰

La desnudez del cuerpo es equivalente a la desnudez del texto. El cuerpo debe despojarse de todos sus disfraces y el lenguaje se transforma en una anomalía, incapaz de expresarse de acuerdo con las normas establecidas. Al final, tanto el lenguaje como el cuerpo se liberan de las ataduras, el placer aparece como marca y destino de su nueva identidad. De acuerdo con Schulman: “gozo de la escritura, gozo carnal: el texto y el cuerpo se funden en un mismo territorio. El desterrado del cuerpo y de la lengua encuentra una geografía inédita: el cuerpo amado”.⁴¹

Dicho cuerpo es hospitalario al albergar la posibilidad de un amor condenado a la separación. Para Luce López-Baralt, la unión entre el travesti llamado Ángel y el paria marroquí Mohammed, protagonista de *Makbara*, refleja la condición mestiza del mudejarismo. Sobre este tema y el *Libro de buen amor*, Yannick Llored escribe:

Si le *Libro* peut être qualifié de mudéjar, c'est parce qu'il emprunte et parodie des thèmes et des motifs de la littérature des jongleurs, des troubadours et de l'amour courtois, issus de la tradition gréco-latine de l'Occident médiéval, pour leur attribuer une signification inédite au contact d'un univers socioculturel chrétien au sein duquel la culture arabe (langue dialectale, genres littéraires, codes érotiques, etc.) demeure bien présente.⁴²

³⁹ Annie Perrin, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁰ Gómez Mata y Silió Cervera, *op. cit.*, p. 41.

⁴¹ *Idem*.

⁴² Yannick Llored, *op. cit.*, pp. 193-194.

El autor escribe distintas reflexiones acerca del origen de la concepción del amor profano en el *Libro de buen amor*: “Cette conception de l'amour profane, fondée sur la *maintenencia* (la conservation de l'espèce) et le *juntamiento* (la génération et l'accouplement), remploie et détourne les théories d'Aristote de *De anima* (livre II) pour rejoindre de manière ambiguë l'aristotélisme des philosophes de la Faculté des Arts de Paris, lesquels

La extrañeza de su unión, de sus cuerpos considerados contrahechos, crea un lenguaje único que los hace comunicarse a pesar del vacío de la incompreensión de la lengua del otro. Su unión hace del centro de la plaza Xemáa el Fná el punto de partida de todas las historias. Si su amor es posible, todo puede ser real. La plaza es el escenario de la posibilidad, así como el macabro,⁴³ el cementerio islámico, es el sitio donde se reúnen los protagonistas después de una larga búsqueda para consumir su amor:

al fin estás aquí, te aguardaba desde hace largo tiempo, horas días semanas meses años, sabía que vendrías, volverías a mí, al punto mismo donde nos encontramos, amémonos como poseos, no importa que otros miren, calentaremos los huesos de las tumbas, los haremos morir de pura envidia, todo el makbara es nuestro, lo incendiaremos, arderá con nosotros, perecerá, pereceremos, vivos, convulsos, abrasados. (MKB, 53-54)

Este encuentro ha rebasado todas las fronteras, aun las espaciales. La referencia al macabro como punto de encuentro entre Eros y Tánatos confirma el amor de los protagonistas como transgresión. Ángel y Mohammed se sitúan más allá del espacio, así como su amor se realiza más allá del lenguaje, siempre en un sitio fronterizo. Acerca de su presencia sacrílega en el cementerio, Luce López-Baralt escribe:

[...] pero aun desde el punto de vista de un musulmán el acto es profundamente desacralizador. Basta recordar que antes de entrar en un cementerio (que tiene el carácter sagrado de una mezquita), es necesario estar ritualmente limpio en cuanto a lo sexual se refiere y quitarse las pantuflas en señal de respeto. Así, el “amor” de la pareja sobre las tumbas es mortuorio y sacrílego, tanto para un europeo como para un oriental.⁴⁴

Ángel se reivindica en la medida en que su cuerpo y su expresividad revelan su carácter grotesco, valiéndose de la inversión típica del carnaval. Por un instante, lo imposible tiene lugar. El cuerpo grotesco parece convertirse en una extensión de la plaza pública.

En la historia de amor protagonizada por Angel y Ahmed, versión moderna de Abelardo y Eloisa, como se titula uno de los capítulos, la comunicación entre los dos resulta incomprensible. Si la razón se impone al amor en la historia real de Abelardo y Eloísa, en la

défendaient l'attraction réciproque des sexes contre laquelle l'homme ne peut rien puisqu'il est soumis à ses passions. Nous n'allons pas ici approfondir d'avantage la question de l'aristotélisme radical qui est présent, de façon parfois ironique, dans le *Libro de buen amor* et ne peut être dissocié de l'averroïsme populaire, tel qu'il était adopté et transmis en Espagne durant les XIIIe et XIVe siècles". Yannick Llored, op. cit., p. 193.

⁴³ El macabro es la voz castellanizada de makbara, cementerio en árabe. Así lo consigna Goytisolo en *Crónicas sarracinas*.

⁴⁴ Luce López-Baralt, op. cit., p. 208.

historia de Ángel y Mohammed, el cuerpo travestido y Ángel y el cuerpo contrahecho de Mohammed hospedan al amor. La historia contada en *Makbara* representa el triunfo del amor en libertad, así como en la historia real las palabras de Eloísa se materializan contra la rigidez del logos de Abelardo:

Abelardo, amor no es un delito;
¿por qué pretendes, pues, esclavizarlo
a las tiranas leyes del capricho?
él nació, pues, libre, independiente,
¿por qué tiranizarlo y oprimirlo?⁴⁵

Cuando Ángel escribe a Mohammed, después de una larga búsqueda de relaciones a través de revistas, la comunicación real se realiza por medio de la intervención de un escriba, compañero de celda de Ahmed mientras está encarcelado. Cuando se encuentran, Ángel no entiende la lengua de su amado. Se produce entre ellos un acto de comunicación que se acerca al silencio. Esta forma de concebir el lenguaje constituye una reinterpretación del silencio asumido por Abelardo, el personaje real, cuando se separa de Eloísa después de ser castrado. Aquí, los personajes trascienden el silencio a través de la narración de su historia. La comunicación entre ellos se realiza en un espacio situado más allá del lenguaje. Desde la palza Xemáa el Fna, el *halaiquí* que está contando su historia parece fusionarse con Ahmed:

[...] privado de voz, la lengua no me sirve, nadie quiere percibir sus palabras : tienen orejas y no escuchan, miran sin verme, mi presencia es mentira, eres transparente, contemplan un fantasma [...] A la tenería, ordena volver diariamente al pozo, atravesar la Medina como un sonámbulo : la libertad de la plaza, sus espacios francos, me parecen vedados e inaccesibles : soñar, soñar en ellos, perder la afonía, recuperar la voz, dirigirte al público de la *halca* : hablar y hablar a borbotones durante horas : vomitar sueños, palabras, historias hasta quedarte vacío : y de nuevo despertar, sucumbir al maleficio, regresar a la maksura, enviscarse en el fango [...]. (*MKB*, 117-18)

Makbara es una novela que busca reivindicar la palabra y el cuerpo; por ello, sus personajes revelan una gran necesidad de encontrar espacios de expresión. El espacio abierto de la plaza Xemáa el Fná elabora un cruce de caminos entre la corporalidad y la palabra al acoger las voces que no tienen cabida en los espacios oficiales. La expresión libre está ligada a un cuerpo sin ataduras. El cuerpo travestido de Ángel y el molino de palabras de Ahmed expresan esta conjunción a través de su viaje iniciático en busca de su historia de amor. Ángel

⁴⁵ *Historia y cartas auténticas en prosa y verso de los célebres amantes Abelardo y Eloísa*, p. 11.

y Ahmed representan una crítica y una desmitificación de la historia de Abelardo y Eloísa; de esta forma, Goytisolo hace una historia de amor contrahecho, tan imposible como la del mito, para mostrar que puede ser igualmente verdadera: “Para destruir el mito, Juan Goytisolo se ha provisto de referencias culturales, motivos literarios, discursos ajenos. El fin es introducir notas disonantes que alerten de la falta de armonía del conjunto que pretende representar, esto es: la crítica del mundo occidental”.⁴⁶

Así como Goytisolo destruye los mitos de la historia oficial, desconstruye el mito del amor occidental. El episodio del “Salon du mariage” es crucial para mostrar la imposibilidad de tal mito al revelar los mecanismos que la sociedad de consumo ha utilizado para referirse a los sentimientos. El lenguaje de Occidente es un discurso vacío donde el cuerpo sólo tiene un fin utilitario; se usa para la procreación y a través de él se celebra un superficial culto a la belleza. El cuerpo grotesco constituye una exacerbación que critica un discurso donde el cuerpo no tiene un verdadero sustento:

La prenda más firme, el valor más constante : su juventud ideas asociadas a ella : salud, espontaneidad, elegancia, esbeltez, dinamismo, desenvoltura, estampa deportiva, paño inglés, tarjeta de crédito, reuniones sociales, viajes en jet, güisqui en las rocas, amante pelirroja, veloz automóvil descapotable : por tanto, necesidad de defenderla de los agravios del tiempo [...]. (MKB, p. 54)

Las palabras se vacían y el cuerpo deviene una presencia fantasmal que se confunde en una colectividad donde no hay voces individuales. En este aspecto es posible hacer un paralelismo con la obra de Maryse Condé, quien también cuestiona las supuestas verdades de la historia oficial y elabora una profunda crítica de los estereotipos que han anquilosado al universo antillano.

Mohammed representa a la palabra, Ángel, al cuerpo. Ambos personajes crean ese otro lugar donde la palabra oral encuentra su libre manifestación. Sobre esta libertad y la relación con la lengua árabe, escribe Malika Embarek que en *Makbara*, a diferencia de *Don Julián* y de *Juan sin tierra*, la presencia de dicha lengua tiene un sentido lúdico que fluye de manera natural con el ritmo del texto, que contiene la carga sonora de la plaza El Fna. En este mismo sentido, Luce López-Baralt relaciona esta novela y el *Libro de buen amor*:

⁴⁶ Marta Gómez Mata y César Silió Cervera, *op. cit.*, p. 42.

Insistamos en ello: la melódica literatura oral que tanto sabe gustar el arabizado Goytisolo en la *halca* marroquí empalma de manera profunda con el arte sonoro del Arcipreste de Hita, cuyo *Libro de buen amor* se solía leer en voz alta en plazas y regocijadas reuniones colectivas. El novelista sabe muy bien que el ritmo incantatorio del relato, que a menudo privilegia lo auditivo por encima de la intelección racional, le es común al arte de Juan Ruiz y al de las narraciones orales del zoco de Marraquech. *Makbara* se hace eco de ambos.⁴⁷

Goytisolo abre las fronteras del espacio al extender las fronteras lingüísticas. La hospitalidad textual que menciona Malika Embarek no sólo se refiere a la lengua árabe, sino, en general, a la condición de extranjería representada por los protagonistas. A ellos les otorga una voz. El *halaiquí* nesraní, en su monólogo interior en contrapunto, va del rechazo por su fealdad y su pobreza a la aprobación de la *halca*:

Caminar envuelto en mugre y harapos, conocer el dictamen adverso sin la cruda acusación del espejo : acudir a la *halca*, rellenar mi cabeza de historias, admirar al juglar de áurea, centelleante sonrisa con talentos de bufón, de alfaquí y de poeta : exhibiciones de fuerza, destreza, verba incomparable, recitación coránica : reír hasta las lágrimas sus anecdotarios salaces, onomatopeyas bruscas, ademanes obscenos : joven airoso, vestido de una soberbia chilaba, no hay otro como él, le basta plantarse, invocar la clemencia divina, cruzar pensativamente los brazos, usar del carisma de la palabra e imantar a viejos y jóvenes, capturar su atención, mantenerlos quietos, embelesados, suspensos, habitantes de un mundo limpio y perfecto, nítido como una demostración algebraica [...]. (MKB, 257-258)

La búsqueda de una genealogía no tiene ya un sentido de provocación sino de hospitalidad. Los personajes no buscan la traición de *Don Julián* sino un espacio donde puedan hacer coincidir el lenguaje del cuerpo con el de la voz.

En relación con el espacio del cementerio, se produce un punto de convergencia entre nuestros tres autores. La muerte desencadena la palabra y la referencia a un sitio fúnebre se convierte en el espacio de la palabra. En el caso de Ben Jelloun, el *halaiquí* principal de la plaza, en *L'enfant de sable*, después de haber errado por los lugares santos del sur, regresa para terminar su historia y marcharse a leer el Corán sobre las tumbas de los muertos. En *Makbara*, los protagonistas se reúnen en el macabro para consumir su amor; en ese lugar tiene lugar un encuentro que no pudo asirse con palabras, dada la incomprensión de la lengua del otro. Ya antes, en el ejemplo citado de la parodia de Juana la loca, en *Juan sin tierra*, el cementerio es presentado como lugar ritual y escenario de representación. En *Traversée de*

⁴⁷ Luce López-Baralt, *op. cit.*, p. 195.

la mangrove, el velorio de Francis Sancher es el pretexto para que los habitantes de Rivière au sel tomen la palabra para contar su propia historia.

Más allá de ser una coincidencia desde el punto de vista temático, me interesa insistir en la asociación entre la muerte y la palabra. El hecho de que la palabra surja en el sitio donde yacen los muertos otorga a la palabra un sentido cíclico en el que la muerte es potencia generadora de vida. Sobre Ben Jelloun, Françoise Gaudin escribe: “le corps se fige. Il se vide et glisse vers la terre ou ses substituts, pierre, sable ou cimetière”.⁴⁸ La muerte es un espacio de afirmación cuya inmensidad nos remite a otro espacio vital para la palabra: el desierto. En la oración que salmodian los asistentes al velorio de Francis Sancher reconocemos las palabras del Eclesiastés. Esta plegaria es un recordatorio del estado final de la existencia en la tierra, el polvo sucede al cuerpo en el ciclo de la vida. En la búsqueda de su amado, antes del encuentro en el cementerio, Ángel huye por el camino del desierto: “arrojar los inútiles zapatos de tacón, hollar con pies descalzos la fina ondulación de las dunas, caminar, caminar, perderse en el desierto” (*MKB*, 145). Esta referencia al vacío, tan radical como el de la muerte, cobra una gran importancia en los textos de Goytisolo. Es, además, un aspecto que lo acerca nuevamente a Jean Genet, quien escribe antes de su muerte: “mettre à l’abri des mots toutes les images du langage et se servir d’elles, car elles sont dans le désert où il faut aller les chercher”.⁴⁹

Para Schulman, en la noción de texto de Goytisolo la escritura no es productiva. Nuevamente, en los vericuetos del placer del texto el lenguaje termina hablando de sí mismo. En ese viaje en busca de la identidad asimilada a un discurso ajeno, el protagonista-escritor busca cambiar de cuerpo y de casta por medio de la experiencia de la escritura:

Autonomía del objeto literario : estructura verbal con sus relaciones internas, lenguaje percibido en sí mismo y no como intercesor transparente de un mundo ajeno, exterior : mediante el acto de liberar las palabras de su obediencia a un orden pragmático que las convierte en meros vehículos de la razón omnímoda [...] : conmutando la anomalía semántica en un núcleo generador de poesía y aunando de golpe, en polisémico acorde, sexualidad y escritura. (*JST*, 742)

⁴⁸ Françoise Gaudin, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁹ Citado por Jérôme Hankins, “Entretien avec Leila Shahid”, *Genet à Chatila*, p. 67.

Este placer corporal⁵⁰ relacionado con la escritura está presente también en *Las semanas del jardín*, en el episodio en que Eusebio tiene una aventura con un áscari de Regulares, a la salida de una asamblea. Estando ya en su habitación, recuerda:

Horas después, al evocar el lance en el odioso decorado falangista de mi encierro, acudieron a mi memoria unos versos diamantinos de Cernuda, leídos y releídos años antes por mi *alter ego*. La sucinta verdad del poema me sobrecogió: una chispa de aquellos placeres podía destruir con su fulgor la opacidad el mundo. (SJ, 569)

La escritura es experiencia vivencial ejecutada por el cuerpo. El placer de la escritura se relaciona con su naturaleza pragmática. Hay un hacer de por medio. Quien escribe crea un mundo posible y lo pone en marcha. El gozo se convierte en una manifestación de la escritura; el mundo está contenido en su totalidad en ese universo ejecutado por la mano del escriba. La escritura que resulta no es lineal sino rizomática. De acuerdo con Óscar Cornago Bernal, el texto de Goytisolo es rizomático porque constituye un crisol de textos, de tiempos y de identidades, de manera que no es posible establecer una interpretación a partir de una confrontación directa con la realidad: “el texto rizomático constituye, de esta suerte, la imagen del caos semiótico en el que se convierte el texto jeroglífico de Goytisolo, desafiante de modelos lógicos y destructor de espacios y tiempos históricos [...]”.⁵¹

Así, el texto goytisoliano deviene problemático en la medida en que resulta imposible fijar un sentido único para el conjunto de signos que lo configuran; la escritura es jeroglífica y, en tal caso, propone mundos conformados por diversas capas que pasan por el filtro del deseo: “de ahí que, frente al principio de la calcomanía o la copia, el rizoma se presenta como una cartografía de la realidad, que construye un plano del deseo, pero no reproduce su imagen”.⁵² La interpretación debe entonces pasar por la lectura de esas distintas capas. Ni el deseo ni los mundos representados son una copia de la realidad. Se trata de una construcción, de un laberinto de signos en la que el texto, según Cornago Bernal, reivindica su materialidad.

⁵⁰ En una carta fechada en abril de 2014, Goytisolo escribe: “Desaparecida la libido y con ella la escritura, compruebo que he dicho cuanto tenía que decir. Tampoco mi cuerpo da para más”. Dicha carta no ha sido publicada, la referencia proviene del artículo de Francisco Peregil, “Goytisolo en su amargo final”, *El país*. 10 de junio de 2017, (sin número de página).

⁵¹ Oscar Cornago Bernal, “Historia de la locura en la época posmoderna: El viaje esquizoide de Juan Goytisolo”, *ALEC*, núm 2, vol. 27, 2002, p. 121.

⁵² *Ibid.*, p. 122.

La forma más radical de la reivindicación del texto como rizoma y no como calco es, en primer lugar, el vaciamiento del texto, la configuración de un lenguaje que se autodestruye para reinventarse. El texto experimenta un proceso de destrucción que se vincula con el cuerpo. El escriba recuerda entonces el momento en que, años atrás, en el Zoco Grande, una española se escandaliza ante el cuerpo contrahecho de un mendigo árabe. El escriba hubiera deseado ser el portador de ese cuerpo; no obstante, traslada la degradación corporal a su escritura para marcar su distancia ante la mentalidad de un país anquilosado:

y como el mezquino y tortuoso almendro que en el helado corazón de enero florece súbita y milagrosamente, el pordiosero se había convertido para ti en un símbolo codiciable y precioso, transmutada su fealdad anterior en molde alquímico, cifra y tenor de insólita hermosura
sabías desde entonces que ninguna moral, ninguna filosofía, ninguna estética serían válidas frente a la grey adocenada por cinco siglos de conformismo si no se arriesgaban a provocar el comentario asqueado de la pareja a la vista del astroso mendigo. (*JST*, 744)

La degradación del cuerpo se transforma en una anomalía, tanto sintáctica como semántica. Ir en contra de la propia lengua es un proceso necesario para apropiarse de la escritura y del propio cuerpo. Al final de *Juan sin tierra*, el escriba narra el comienzo del extrañamiento de su lengua materna; poco a poco se desdibujan los contornos de su identidad para formar un palimpsesto en el que el árabe desplaza a la lengua castellana. La otra lengua se hace hospitalaria al manifestar su vínculo con el cuerpo:

Desacostúmbrate desde ahora a su lengua, comienza por escribirla conforme a meras intuiciones fonéticas sin la benia de doña Hakademia para seguir a continuación con el abla ef-fetiba de miyone de palante que diariamente lamplean sin tenén cuenta er código paná impuetto por su mandarinato, orbidándote poco a poco de to cuanto tenseñaron en un lúsido i voluntario ejersisio danalfabetim-mo que te yabará má talde a renunsial a una traj otra a la parabla delidioma i a remplasal-la por tém-mino desa lugha al arabya eli tebdá tadrús chuya b-chuya, lugha uará bissaf ualakini eli tjab bissaf, sabiendo ken adelante lassmék t-takalem mesyan ila tebghi tsáfar men al bildan mselma ua tebhi taáref ahsán r-rjal keinp-piraron tu tét-to piro ke no lo lirán, rjal min Uxda Tenira Uahran Ghasauet El-Asnam Tanxa Dar-Vida Kuyo trato a pem-mityo er konosimyento Kabal de ty mimmo i la posyviliadá dep-presal-lo liberándote de tu hantiryor ympot-tura i, gracias ha la prat-tyca dun lenguaje cuep-po. Dun belbo beldadelamente echo canne, de tebdá kif uáhed l-arbi al idu sghera ua min baád al idu Kbira bex temxi l-xamá ua tqrá al surat eli tjab [...]. (*JST*, 747)

Goytisolo revela una forma más de vaciamiento, se trata de la muerte. El cadáver del escriba no abonará el suelo de su lengua. Si no tiene el alcance suficiente para contaminar el

canon de la literatura nacional, su nombre permanecerá en el anonimato de un cementerio musulmán.⁵³

[...] su nombre no presidirá nunca la inauguración de grupos escolares estatuas plazas avenidas paseos : aves no se posarán en sus lauros, perros no mancillarán su peana, risueñas, infantinas voces no articularán sus sílabas : desahuciado, irrecuperable, nadie, absolutamente nadie reclamará sus restos : evitándole la obscena simbiosis con la tierra nefasta los dejarás reposar en la calma de un makbara musulmán : entre la multitud de piedras anónimas erosionadas por el soplo insaciable del viento : geometría prudente de escamas y aristas, dunas reptantes que acarician y asfixian en abrazo taimado, serpentino, voraz : fundido del todo en la arena baldía : integrado por fin en un paisaje yermo [...]. (JST, 745)

El cuerpo se fusiona con la tierra. Cuerpo, escritura y tierra forman una ecuación inseparable. Con la muerte, la escritura desdibuja sus signos, al igual que la identidad del autor. El rostro, la forma definitiva de la identidad, junto con el nombre, desaparecen ante la monumentalidad de la muerte. En *Las semanas del jardín*, el Círculo de lectores hace del autor un monigote, un pretexto para colocar una imagen de rostro en la solapa de un libro. El autor ha perdido su peso. Por esta razón, el capítulo final, correspondiente a la letra “Ya”, cierra la historia con los títulos de las lecturas de los miembros del Círculo. El lector ocupa así el lugar del autor, de manera semejante a lo que ocurre en *L'enfant de sable* de Ben Jelloun, cuando el *halaiquí* deja las hojas en blanco y, con ellas, la continuación de su historia en manos de su círculo. En una asociación reveladora, en los tres autores estudiados hay una voluntad de escritura que se reafirma en el cementerio. En el caso de Maryse Condé, sucede cuando Coco visita con su abuelo la tumba familiar. Entre la monumentalidad de la palabra escrita y la fusión con la tierra, la muerte aparece como espacio de liberación. Al vaciarse los signos de su significado, conllevan la promesa de una reconfiguración. La muerte es promesa de escritura.

III.2 Espacio

⁵³ Juan Goytisolo murió el 4 de junio de 2017 en la medina de Marrakech. Su deseo era ser sepultado en Marruecos, pero no en un cementerio católico. La única posibilidad era el cementerio marítimo de Larache, donde reposan sus restos cerca de la tumba de su amigo Jean Genet.

La presente sección aborda la relación entre hospitalidad y espacio. Para establecer dicho vínculo, me apoyo nuevamente en las ideas de Derrida acerca de la hospitalidad y la extranjería y en el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari para analizar fragmentos específicos de las novelas de los autores estudiados. Este capítulo se dedica en primer término a analizar la configuración laberíntica del espacio en la obra de Tahar Ben Jelloun; posteriormente, aborda el espacio rizomático de Maryse Condé y finalmente estudia el espacio concebido como palimpsesto en la obra de Juan Goytisolo. Por medio de esta división, propongo tres maneras de concebir el espacio, unidas por un hilo conductor: la concepción de espacio errante, indeterminado y ramificado.

El espacio de la palabra es el eje del mundo. Esta relación entre espacio y palabra se revela primordialmente en la obra Ben Jelloun, Condé y Goytisolo a través del recurso de un narrador oral en el centro de su círculo narrativo: Si Abdel Malek en *L'enfant de sable*, Tituba en *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, el paria nesraní en *Makbara*. La palabra desarticula la escritura y la verdad. El lugar, en tanto espacio geográfico, representa el origen de la palabra y es, también, una metáfora de la página de escritura. Es el texto errante destinado a contar su historia una y otra vez.

En Tahar Ben Jelloun, el espacio laberíntico es inseparable de la estructura circular de las calles de las ciudades tradicionales de Marruecos. Para Maryse Condé, el espacio antillano tiene una condición rizomática fuertemente relacionada con su insularidad y el paisaje antillano. Por su parte, para Goytisolo el espacio es un palimpsesto en el que se encabalgan distintas geografías y épocas, de acuerdo con su concepción del mudejarismo o entrecruzamiento de distintas voces y tradiciones que provienen del mundo islámico.

Si nos preguntamos en qué momento la lengua se vincula con el espacio y en qué momento éste manifiesta su hospitalidad tendríamos que retomar la noción de extranjería, por un lado, y, por el otro, la relación de la palabra con la espacialidad. Como señalé en el primer capítulo, Derrida asocia al extranjero con la lengua en la medida en que es una de las dos grandes nostalgias que el desplazado posee. El espacio define sus límites y quien no habita en él y llega del exterior es un extraño que puede ser huésped o enemigo. Ahora bien, la lengua materna está anclada al individuo, a su cuerpo y a su memoria; en tal caso, es también un lugar que no puede ser fijado puesto que se desplaza junto con el sujeto:

Si nous disons ici que la langue est la patrie, à savoir ce que les exilés, les étrangers, tous les Juifs errants du monde emportent à la semelle de leurs chaussures, ce n'est pas pour évoquer un corps monstrueux, un corps impossible, un corps dont la bouche et la langue traîneraient les pieds, voire sous les pieds, C'est qu'il y va du *pas*, là encore, de progression, d'agression, de transgression, de digression.⁵⁴

La condición errante de la palabra está unida al destino del exiliado o del extranjero. La narración oral y la escritura representan un lugar forjado a base de desplazamientos. Ahora bien, en nuestros tres autores se produce una relación entre el espacio con distintas formas de extranjería. La presencia del otro, un huésped inesperado a la manera de Francis Sancher en Rivière au Sel o del protagonista de don Julián en Tánger, resulta inevitablemente inquietante. En este sentido, se realiza una configuración del espacio inseparable de la errancia. Anne Dufourmentelle escribe en *De l'hospitalité*:

Ainsi, parler “du proche, de l'exilé, de l'étranger, du visiteur, du chez-soi chez l'autre”, empêche les concepts tels que “le moi et l'autre” ou “le sujet et l'objet”, de se présenter sous une loi perpétuellement duelle. Ce que Derrida nous fait comprendre, c'est qu'au proche ne s'oppose pas l'ailleurs mais une autre figure du proche. Et cette géographie conduit à mon sens, tout au long du séminaire, à la révélation de la question “où?” comme étant la question de l'homme. Question qui a en commun avec celle du sphinx de s'adresser à un homme en marche, qui n'a d'autre lieu propre que celui d'être en chemin, adressé à une destination qui lui est inconnue, mais qui de son ombre le précède.⁵⁵

El desplazamiento es condición del lugar. Cuando la palabra se instala en la plaza pública no se produce una fijación de la palabra en el espacio. La plaza es metáfora de la página en blanco y de un tejido que se deshace cada noche como lo describe Goytisolo en *Makbara*. En relación con la escritura, me refiero al planteamiento de Deleuze y Guattari, quienes se refieren al libro como espacio rizomático y como meseta. La palabra es entonces una entidad que se planta en un espacio, desde ahí se fuga, se multiplica y se cartografía:

Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas [...] en la medida en que un libro está compuesto de capítulos, tiene sus puntos culminantes, sus puntos de culminación. ¿Qué ocurre, por el contrario, cuando un libro está compuesto de mesetas que comunican unas con otras a través de microfisuras, como ocurre en el cerebro? Nosotros llamamos “meseta” a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma.⁵⁶

⁵⁴ Derrida, Anne Dufourmantelle y Jacques Derrida, *De l'hospitalité, Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, p. 83.

⁵⁵ Anne Dufourmantelle, *Ibid.*, pp. 52, 54.

⁵⁶ Deleuze y Guattari, *Rizoma*, p. 50.

El libro tiene una construcción territorial distinta; de manera similar al planteamiento de Derrida, Deleuze y Guattari se refieren a un proceso de configuración del libro cuya esencia es el desplazamiento. El exiliado o el extranjero se apropia del espacio en la medida en que lleva consigo su lengua o, también, en la medida en que el espacio le da hospitalidad lingüística. No obstante, si el extranjero no puede comunicarse desde su lengua está en una situación de extrañamiento tan radical como la de la muerte en una tierra ajena. Los muertos representan, para Derrida, la segunda gran nostalgia de aquellos que están fuera de su tierra. La extranjería significa así la renuncia al lugar de referencia fundamental desde el cual se construye la identidad. La muerte en el extranjero es la negación absoluta de la familiaridad, de la lengua y el espacio. Una manifestación extrema de la extrañeza.

Al asociar la escritura y la tierra insisto en la necesidad de sustentar el carácter material de la escritura, que desemboca en la validación de la letra escrita. En Ben Jelloun existe una fusión entre el relato y sus procesos de construcción y el espacio ilimitado del desierto. Si la ciudad es un espacio fundacional, el desierto es el sitio que representa la dispersión y la amenaza del exilio; al mismo tiempo, significa la posibilidad de encontrar aquello que había sido extraviado, incluso la propia identidad. Sin un eje rector, el espacio desierto constituye un espacio amenazante, más allá de los límites de la ciudad amurallada. La historia contada también pierde sus límites y su forma. Cuando el *halaiquí* de *L'enfant de sable* pierde su capacidad inventiva, decide partir hacia el desierto. La historia se apodera de él y sigue su propio rumbo. En cierta forma, la historia deja de ajustarse a los límites que la asemejaban a la geografía de la ciudad y sus siete puertas. A partir de este camino, la apuesta principal se relaciona inevitablemente con el lenguaje, con la escritura y el cuerpo como materialización de esa búsqueda vital; de acuerdo con Nadia Kamal Trense:

Destin univoque des villes, devenir ambigu des langues. D'un espace à un texte, l'écrivain, à travers ses ambiguïtés, dévoile une obsession: celle du visage des villes qui l'ont marqué. À force de vouloir écrire sur la ville, c'est la ville qui écrit son texte, lui en dicte les phrases et les errances, les pleins et les déliés [...].⁵⁷

En *L'enfant de sable*, la ciudad traza un complejo palimpsesto en el que se entrelazan las calles sin fin, la identidad de Ahmed-Zahra y las voces errantes que construyen el relato y que encuentran refugio en el corazón de la plaza, como parte de la memoria colectiva de

⁵⁷ Nadia Kamal-Trense, *Tahar Ben Jelloun l'écrivain des villes*, p. 28.

Marruecos. Marrakech se transforma en un cuerpo que materializa, por medio de los fragmentos de las voces desplazadas, la herida del proceso colonizador, el trauma del proceso de modernización y la búsqueda incesante de una memoria que se ha pretendido olvidar desde los mecanismos del poder. Marrakech inscribe así, para Kamal Trense, los “signes du texte romanesque qui sont autant de blessures de la mémoire, de fragments d’un corps urbain éclaté, divisé et muselé par la mémoire”.⁵⁸ La ciudad es concebida como el cuerpo que da forma a la identidad, es así el lugar donde la escritura reencuentra sus signos y las múltiples voces que la habitan después de una larga errancia:

Le lieu d’écriture, à partir duquel Tahar Ben Jelloun met l’ordre en procès’ –un ordre qui n’a servi qu’à marginaliser une partie importante des forces vives de la société: paysans, artisans, émigrés, femmes, mendiants, vagabonds, fous, contestataires politiques..., les excluant du champ de la parole, divisant l’espace social, ce lieu d’écriture donc, est le corps urbain qui génère le texte et devient lecture de signes qui s’ouvrent sur d’autres signes.⁵⁹

La escritura forma una conjunción inseparable con la configuración de la ciudad; por su parte, la escritura en sí misma es un artificio, la creación de un orden discursivo que instala la diferencia entre la historia y el mito; ante esta escritura monolítica, inscripción de la letra muerta, se abre el gran libro de la naturaleza, expresión de la vida de los signos del mundo:

Écran ou voile, celle-ci [la escritura] barre tout accès au réel, pouvant se muer en cendres, cailloux, terre morbide. C’est que, comme la monnaie ou tout autre “crasse” importée, elle fait partie de ce vaste système de rationalité qu’on nomme progrès et qui n’est autre que le comble de la décadence puisqu’il éloigne d’une origine mythique. Dès lors, papiers, livres, billets emportent toujours plus vers l’artifice, la réification et la mort.⁶⁰

De acuerdo con el logocentrismo que señala Derrida, Gaudin se refiere a la mediación de los signos; estos últimos pertenecen al dominio de la civilización y están vacíos. El signo gráfico es lo contrario de la vida. Detrás de ellos subyace el trasfondo mítico, primigenio. En relación con la revelación coránica, el creyente busca la presencia divina, el momento de la Revelación; sin embargo, éste no reside en la letra escrita; dicha presencia está fusionada en la totalidad de la creación y sólo es posible encontrarla a través de la performatividad de la salmodia coránica. La mediación del signo es una barrera que impide conocer al objeto:

⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 154.

Tel un microcosme, l'individu est relié à l'immensité qui se manifeste à son tour par une prolifération de signes, étrangers aux touristes, aux citadins, aux civilisés qui donnent aux choses une signification fautive, "vide". Au contraire, la femme, l'enfant, le paysan, sans lire et sans écrire, connaissent beaucoup de "choses". Ces signes-là, naturels, ne peuvent induire en erreur puisqu'ils appartiennent au grand Tout. Ils échappent à la logique, à l'analyse, constituant un langage autre, différent, symbolique probablement, où le signifiant renvoie sans médiation à une totalité. L'écrivain, l'amante invitent d'ailleurs le lecteur à retrouver ces parentés cachées, ce tissu de similitudes où l'homme se fond avec la terre entière dans une profonde unité.⁶¹

De vuelta al aspecto geográfico, la ciudad amurallada de Marrakech es resguardada por siete puertas que encierran múltiples calles circulares que confluyen en la plaza Xmaa el Fna, donde Si Abdel Malek y otros narradores cuentan la historia de Ahmed. Esta ciudad, cuya estructura laberíntica responde al sistema de defensa de las antiguas ciudades fortificadas, tiene un centro y una plaza pública, eje principal que organiza el espacio, mientras que las siete puertas constituyen tanto el último punto de defensa del lugar, como una apertura para los iniciados en el misterio. Así es como el *halaiquí* anuncia, desde el comienzo, una historia cargada de secretos y de riesgos: "Amis du bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire" (*ES*, 15).

Si analizamos el trazo de la medina árabe, su estructura configura un palimpsesto en el plano espacial, formado por diferentes planos, así como existen múltiples narradores que relatan la historia de Ahmed. Gaudin escribe acerca de Fez, la ciudad natal de Ben Jelloun:

Fès obéit à des paradigmes spécifiques qui se répondent d'un texte à l'autre: ville-religieuse, elle enferme dans ses murs la tradition islamique qu'implanta Moulay Idriss. Ville de l'artisan, berceau du nationalisme et de l'Indépendance, elle s'est vidée au profit de métropoles modernes. Elle tombe aujourd'hui dans un assoupissement proche de l'agonie. Peuplée de vieillards, elle se meurt et, dans ses ruelles poussiéreuses et puantes, défilent des cohortes de touristes.⁶²

Desde un principio, el *halaiquí* asegura que el relato adoptará la forma errante y tortuosa de las calles de Marrakech. Los muros de la ciudad se convierten en los muros del laberinto que encierra la identidad de Ahmed y, con ella, la identidad del pueblo marroquí. Las interrogantes de Ahmed son inseparables del espacio en que se circunscribe; de esta

⁶¹ *Ibid.*, pp. 155.

⁶² *Ibid.*, p. 10.

forma, tanto sus cuestionamientos a la estructura social como la referencia a los espacios donde se manifiesta la palabra vocalizada revelan los procesos de búsqueda de la identidad colectiva. A través de esta historia, en la que el relato y la ciudad se fusionan en un solo destino, reconocemos un texto urbano en el que el mayor riesgo se refiere a la búsqueda de una identidad propia; a partir de este camino, la apuesta principal se relaciona inevitablemente con el lenguaje, la escritura y el cuerpo como materialización de esa búsqueda vital.

En *L'enfant de sable*, el texto se estructura como laberinto debido a las múltiples voces que forman parte de la historia y que pasan metafóricamente por las diferentes puertas que amurallan la ciudad de Marrakech. En la novela encontramos referencias a la relación entre las puertas y la historia contada. Al inicio, el *conteur* dice: “Sachez aussi que le livre a sept portes percées dans une muraille large d’au moins deux mètres et haute d’au moins trois hommes sveltes et vigoureux. Je vous donnerai au fur et à mesure les clés pour ouvrir ces portes” (ES, 13). En cada capítulo, la *halca* cruzará el umbral de cada una de las puertas, hasta llegar a la séptima, que simboliza un ritual de iniciación que conducirá hacia una liberación. ¿De qué carga se libera cada miembro del círculo narrativo? Principalmente, del peso de la realidad. No obstante, la ficción conlleva también una carga, hay una culpabilidad en el hecho de falsear la realidad; por ello, el narrador deberá buscar el perdón por haber aceptado las trampas de la ficción. Al final, el mismo *conteur* afirma: “Si notre ville a sept portes c’est qu’elle a été aimé par sept saints. Mais cet amour est devenu une malédiction. Je le sais a présent puisque j’ai osé raconter l’histoire et le destin de la huitième naissance. La mort est là, dehors, elle tourne comme la roue du hasard” (ES, 202).

El cuerpo urbano que proponen los textos de Ben Jelloun hace referencia a la otredad de la escritura. En esa alteridad, la palabra coránica se realiza como salmodia y no como imposición monolítica del dogma, hallando su contraparte en los signos de la magia. En este metadiscurso, el lenguaje escapa a la lógica racional, al logocentrismo, estableciendo su diferencia en el interior del sistema escritural:

“Écriture infaillible” celle-ci [la magia] renvoie à un tissu symbolique. Elle est aisément déchiffrable puisque le signifiant, emprunté au réel, conduit vers le cosmos. Manipulable, on peut la boire, la toucher. Comme la calligraphie, les signes magiques

recèlent une vérité cachée, celle de la tradition, fidèlement gardée par quelques sages obscurs.⁶³

Ante la escritura hegemónica, los signos de la magia forman parte de la sintaxis del gran libro inconcluso de la naturaleza. No se trata de un sistema cerrado sino críptico y su relación con los espacios es fundamental puesto que, como mencioné anteriormente, la escritura sagrada en el islam es inseparable del espacio de la ciudad. En este sentido, Jean-Charles Coulon afirma que desde la época preislámica se utilizaron los talismanes para proteger las ciudades: “en réalité, le talisman a surtout une fonction narrative afin d’expliquer et de mettre en perspective des traits caractéristiques de la cité ou d’expliquer sa pérennité ”.⁶⁴

Los talismanes inscriben una historia anclada al origen de la ciudad; es un relato cuyo tejido une el origen y el destino de la colectividad. La magia instala la noción de espacialidad y, en este sentido, marca la oposición dentro-fuera, preservación-destrucción. El islam, en su papel civilizador, integrará el uso de los talismanes en la configuración de sus espacios al fijarse como espacio cerrado que debe ser protegido de las amenazas externas: “Aussi, l’islam y est civilisateur, c’est-à-dire fondateur de cités et de culture, un islam ici aux prises avec une nature particulièrement hostile (certaines descriptions de villes en font des endroits où l’homme y est constamment malade...)”.⁶⁵ De la necesidad de sobrevivencia se originan los amuletos, con un uso individual, a diferencia del significado colectivo de los talismanes.

Posteriormente, la asociación entre la ciudad y los santos se realiza una vez que ocurre la islamización y los talismanes son reemplazados por estos últimos. Los santos adquieren un papel protagónico en la estructura de las ciudades. Según Jean-Charles Coulon, se revisten de los poderes maravillosos que anteriormente se adjudicaba a los talismanes y amuletos al ocupar el lugar de estos últimos. Cada ciudad está protegida por un santo particular, que no es necesariamente el fundador y no excluye el culto a otros santos: “Les identités urbaines maghrébines du Moyen Âge sont fortement marquées par de figures de saints, et il est courant qu’une ville soit désignée par le nom de son saint protecteur: Tlemcen est la ville d’Abū Madyan, Annaba la ville d’Abū Marwān, etc.”.⁶⁶

⁶³ Gaudin, *op. cit.*, p. 157.

⁶⁴ Jean-Charles Coulon, “Sorcellerie berbère, antiques talismans et saints protecteurs”, Aillet, Cyrille y Bulle Tuil Leonetti (eds), *Dynamiques religieuses et territoires du sacré au Maghreb médiéval*, p. 123.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 134-135.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 140.

De esta forma, en *L'enfant de sable* se manifiestan diferentes referencias a las siete puertas que resguardan la ciudad y, al final, a los siete santos de la ciudad. En cuanto al episodio del nacimiento de Ahmed, el mismo *halaiquí* narra la visita que hace la madre con su hijo a la tumba del santo protector de la ciudad: “la mère l’emmena ensuite visiter le saint de la ville. Elle le mit sur son dos et tourna sept fois autour du tombeau en priant le saint d’intercéder auprès de Dieu pour qu’Ahmed soit protégé du mauvais œil, de la maladie et de la jalousie des curieux”. (*ES*, 31)

La tumba del santo protege a la ciudad al erigirse como un lugar inviolable y punto de referencia del espacio de la ciudad: “la protection des tombeaux des saints fondateurs relève donc de ce même motif: il faut garder la grâce de Dieu pour assurer un avenir florissant à la cité”.⁶⁷ El individuo se fusiona con la ciudad. En cierta forma, comparten un mismo destino:

Les saints sont une réalité tangible: non seulement la tombe incarne la présence du saint et de sa *baraka*, mais en outre les rites de pèlerinage et les fêtes inscrivent ce saint dans la vie de la cité même. La bénédiction du saint venant de Dieu, elle est pérenne, alors que les talismans peuvent être détruits. Le saint n’est donc pas qu’un récit que l’on consigne dans la mémoire collective, dans une chronique ou un ouvrage à caractère géographique, mais procède de la mémoire vivante de la cité.⁶⁸

El talismán es un relato con una historia concreta que se inscribe por medio de signos y difumina poco a poco con el paso del tiempo. Es principalmente escritura. El santo, por su parte, es un relato que se impregna en la memoria colectiva. Es palabra vocalizada. La tumba del santo revela el lugar de una performatividad. Se trata de dos aspectos, escritura y palabra, que forman parte del libro del mundo y su geografía. En todo caso, son signos que no opacan aquello que representan y que niegan el discurso monolítico de la escritura coránica. Es la otredad de la escritura en el espacio de la magia. La ciudad constituye un discurso, en el centro de la *halca*, en busca de su completud. Libro total, espacio colectivo pero también individual donde cada sujeto inscribe su propia historia. En la presentación de *L’écrivain public*, Ben Jelloun escribe en relación con el recuerdo de su ciudad natal: “la ville s’est déplacée. Reste le cimetière de Bab Ftouh. Des silhouettes passent à la recherche d’une tombe anonyme. Elles y déposent une branche de laurier et récitent une sourate” (*EP*).⁶⁹

⁶⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁹ Sin número de página.

Si la pertenencia a la comunidad y a un orden se afirma a través del acatamiento de las reglas dictadas por la ley sagrada y la participación en las ceremonias colectivas, tales como la visita a la Meca, la transgresión a lo sagrado consiste en hacer de esa ceremonia el punto de partida de una experiencia subjetiva. En *L'écrivain public*, cuando el protagonista viaja a Medina, relata:

Je suis à Médine pour les quarante prières. Je suis au siècle ancien de la naissance, figé dans cet espace blanc gardé intact depuis qu'il fut foulé par l'argile du verbe. Des lignes furent tracées par une parole devenue légende. Dois-je les suivre ou attendre la nuit pour que s'ouvre le manuscrit de l'Épreuve? Je suis à la frontière du crépuscule dit par cette voix intérieure, gardée précieusement dans la cage thoracique de l'être qui a renoncé aux rêves. (*EP*, 140-141)

Hadj, el personaje, forja su propia relación con lo sagrado alejándose de los rituales dictados por la tradición: “quand j'étais enfant, mes parents m'obligeaient à faire la prière. Je la faisais par crainte des châtiments exposés en détail dans le Coran, réservés à l'infidèle, au mauvais musulman : enfer éternel, géhenne sans fin, prières rendues sur plaque métallique rougie par le feu ...” (*ESP*, p. 142). No obstante, se apropia de sus símbolos y los asocia a su experiencia interior:

Étrange! La foi détachait les pèlerins de leur corps. Moi, j'étais cramponné au mien. Je ne le quittais pas une seconde. Je m'y accrochais de peur d'être emporté par le rêve du rêve, par l'œil ouvert et éternel de la source, par l'écho de la voix que je tenais prisonnière dans la ténèbre de puits, par le verbe composé d'ossements laissés à l'entrée de Médine, par le cavalier mort d'une longue tristesse suite à une trahison qu'il est recommandé de ne pas révéler [...]. (*EP*, 146-147)

En su ensoñación, Hadj reordena su pertenencia al orden divino. Mientras lo realiza, no critica el libro sagrado sino las formas vacías que han sido adoptadas por la tradición. Gaudin escribe acerca de esta banalización de las tradiciones, de la fe ciega de la que habla Ben Jelloun:

Dès lors, si le rappel des rites manifeste l'emprise d'un code qui enterre le tissu des relations sociales dans des règles strictes, l'Islam dont se réclament les textes est effectivement 'introuvable' puisqu'il se réduit à quelques cérémonies islamiques, maraboutiques, arabes, musulmanes ou marocaines [...] L'Islam ne permet pas d'approfondir une réflexion mais d'acquiescer une légitimité que personne n'a authentifiée. Tel qu'il est présenté, il a au moins une qualité: celle de l'extrême simplicité.⁷⁰

⁷⁰ Gaudin, *op. cit.*, p. 96.

Por el contrario, Hadj, liberado de las imposiciones de la religión, busca en la tumba del Profeta un espacio propio, silencioso y desnudo. El lugar representa el vaciamiento de su propia memoria, la reconstrucción de su autobiografía:

Je creuse dans la colline un trou –tranchée ou tombe- d’où je suivrai le déplacement des pèlerins. J’attendrai leur sommeil ou leur anéantissement pour descendre dans la Médine déserte m’asseoir sur la petite dalle et toucher du bout des doigts le tombeau du Prophète. Je ne dirai rien, car il n’y a rien à dire. Ainsi le dernier des Prophètes est venu mourir là, un jour de grand silence. (*EP*, 141)

El personaje no está contra el libro sino contra la banalización de los rituales colectivos, en la masificación de la experiencia sagrada. En los textos de Ben Jelloun, las referencias al libro sagrado como un libro blanco se relacionan también con la complejidad de su interpretación:

Que dit le Coran? On ne le saura pas. [...] Les pages du Livre sont peut-être vides, comme celles du *conteur*. Néanmoins, sa traduction –dit-on- laisse pressentir son caractère exceptionnel. Les romans se réclament des grands mystiques classiques. Mais la plupart sont simplement nommés et l’enfant de sable a beau emprunter une voie “sublime”, il a beau subir des expériences peu ordinaires, son “naufrage” ne le mène point à la passion divine, mais plus prosaïquement à celle de soi.⁷¹

La búsqueda que emprenden los personajes de las novelas de Ben Jelloun refleja en diversas ocasiones el cruce de caminos entre lo humano y lo divino. La escritura como inscripción de un destino individual, en el que se fusionan los ensueños con la búsqueda de una identidad propia, conducen a los personajes al sentido original de la escritura sagrada, aquel en el que las letras se relacionan con el cuerpo y el espíritu, partiendo de la divinidad. Como en el caso del discurso de la magia, los personajes de Ben Jelloun realizan una reescritura del mundo, la construcción de un palimpsesto sobre la noción de la escritura sagrada.

La ciudad, con sus calles confusas y sin fin, es el laberinto que sus habitantes deberán recorrer para tratar de reencontrar el espacio del que han sido expulsados; es el lugar en el que cada narrador intentará crear, por un instante, una historia verdadera aunque inacabada y, finalmente, es el lugar en el que Ahmed emprende un viaje interior en busca de su verdad; es decir, de una vida, de un cuerpo y de una voz propios. La ciudad deviene el cuerpo de la escritura y de la palabra, espacio de creación donde la voz genera mundos y voces diversas

⁷¹ *Ibid.*, p. 94.

que reinventan la realidad. El trovador ciego, uno de los narradores delegados del relato de Ahmed describe así la medina:

J'étais seul, apaisé et même heureux de me promener dans ces ruelles étroites et ombragées. Les femmes n'étaient pas toutes voilées. Les hommes vantaient avec humour leurs marchandises. Ils vendaient des épices de toutes les couleurs, des babouches, des tapis, des couvertures en laine, des fruits secs. Certains criaient, d'autres chantaient. La médina se présentait à mes yeux comme un enchevêtrement de lieux –des rues et des places- où tous les miracles étaient possibles. (ES, 192)

La estructura laberíntica de la ciudad árabe tradicional privilegia el encuentro de distintas voces que dan cuenta de la diversidad del mundo. El hecho de que la ciudad se convierta en portavoz de los desposeídos de la palabra hace de ésta un lugar de reencuentro y de reconstrucción. Si el trovador ciego describe la medina como un palimpsesto en el que todas las ficciones se instalan como posibilidad, es porque se trata de espacio de fabulación. En ella, los límites que separan la realidad de la ficción comienzan a desdibujarse porque sólo a partir de la palabra es posible construir un mundo. La palabra y la ciudad forman una unidad inseparable, un espacio sagrado que determina un comienzo y un final, aunque, en este caso, el final y la verdad son inalcanzables.

Las múltiples ramificaciones del laberinto de la ciudad conducen al peregrino por un largo exilio cuyo fin consiste en encontrar el camino de su identidad, misma que se asume como inacabada. La ciudad de Marrakech y los relatos narrados en la plaza muestran que la existencia no es sino una larga errancia que vuelve a conducir a los peregrinos al punto de partida. Cuando Zahra es liberada por su padre del peso de la mentira, en la noche del destino, afirma:

Amis, à partir de cette nuit de l'Exceptionnel, les jours ont pris de nouvelles couleurs, les murs ont capté des chants nouveaux, les pierres ont libéré des échos longtemps retenus, les terrasses ont été envahies d'une lumière très vive et les cimetières se sont tus. Les cimetières ou les morts. Les morts ou les récitants de versets du Coran mal appris, mal dits, ou dits avec la conviction du corps qui a faim et qui se dandine pour faire croire que le message est en bonne voie. (NS, 33)

El espacio de la ciudad, a través de la proyección de todos sus mundos posibles, ha establecido un pacto de fidelidad entre los relatos y la *halca* y, al final, la ficción ha modificado el peso de la realidad. Una transformación radical se ha producido. La ciudad, lugar de la incertidumbre y de la errancia, manifiesta la relatividad del mundo y de la verdad.

Si es posible considerar la ciudad y la palabra como espacios sagrados, es porque han reinventado una realidad que por momentos resulta inalcanzable:

Comment ne pas croire que la Nuit du Destin est une nuit terrible pour les uns, libératrice pour les autres? Les vivants et les morts se rencontrent en cette étape où les bruits des uns couvrent les prières des autres. Amis! Qui peut distinguer en cette nuit des fantômes des anges, les arrivants des partants, les héritiers du temps des parvenus de la vertu? (NS, 33)

En la noche del destino, la realidad y la ficción se confunden. Es la noche de la confrontación. ¿Cómo podríamos afirmar que Zahra no está mintiendo? Gaudin habla de la incertidumbre de la diégesis, de la confusión que padecen los personajes al estar encerrados en su propia conciencia, que encuentra su equivalente en un espacio-refugio donde cada uno de ellos libra la batalla en busca de su identidad:

L'idéal dans l'ordre spatial nous est donné par la chambre mecquoise, le café tangérois ou la cellule de *La nuit sacrée*. Vide et nue, la chambre, avec ses murs propres, n'est meublée que d'une natte et d'un tabouret. Dans cet espace "neutre" débarrassé de meubles qui appellent le temps et l'accumulation, la pensée suit les mouvements de la conscience qui jouit du présent, en abolissant le passé. Ce qu'il faut donc, c'est "laver" le cerveau et la mémoire [...] C'est pourquoi la résolution diégétique s'accompagne systématiquement d'un changement spatial et d'une transformation des valeurs. Les personnages quittent Fès, abandonnent le pays intérieur.⁷²

La conciencia figural nos cuenta sus experiencias desde un espacio reducido y concreto. Es el sitio de los temores y la confusión. Es el refugio desde donde se contruye el relato de la dispersión. De manera similar procede Maryse Condé. El relato de *Traversée de la mangrove* se gesta en el monólogo interior de los personajes que, encerrados en una habitación fúnebre, hacen el recuento de sus vidas buscando, también, abolir el pasado y reconstruir los signos de su destino.

En Maryse Condé, la referencia a los espacios tiene una relación importante con la voz y con los mecanismos de manifestación de la palabra. El carácter insular del territorio es un elemento clave en el proceso de construcción de la identidad antillana. Desde un principio, la isla se constituye como espacio caótico que representa la fragmentación y el encuentro de las culturas que le dan forma. De esta manera, se convierte en un sitio privilegiado para la

⁷² Gaudin, *op. cit.*, pp. 15-16.

realización del mestizaje. En *Lettres créoles*, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant escriben:

Voilà le décor phénoménal d'une des faces de la créolisation: tous des peuples précipités dans le creuset de l'archipel caraïbe, frappés des histoires de leur origine, frappés des attentats esclavagistes et coloniaux, frappés par cette amorce de relativisation généralisée des cultures. Aucune synthèse ne s'effectua mais une sorte d'incertain métissage, toujours conflictuel, toujours chaotique, porteur de densités anthropologiques aux frontières vaporeuses, baignant dans un espace *créole* quasiment amniotique.⁷³

La diversidad cultural se precipita en el espacio diminuto de la isla. Sin la posibilidad de llevar a cabo una síntesis de sus elementos, este espacio da lugar a la coexistencia caótica y abigarrada de una cultura mestiza que revela su apertura y su carácter imprevisible. La isla, metáfora espacial del individuo forjado en lo diverso, del individuo exiliado en busca de su origen, es parte medular del imaginario de la literatura antillana. De acuerdo son Simasotchi-Bronès: “Le morne et la forêt sont au cœur de l'imaginaire romanesque *créole* probablement parce qu'ils figurent l'essence même de l'île, qui est déjà un ‘concentré tourbillonnant de tous les paysages possibles’”.⁷⁴

A su vez, el mar desdibuja los contornos que delimitan la realidad de la isla: la vegetación vela los sueños marinos, de manera que el mar y el manglar construyen un espacio único, más allá de los límites impuestos por el universo real. El mar representa el origen, la primera visión del infinito: “Car je suis né dans la mer, ma première vision fut celle d'étages d'eaux-bleues-vertes, vertes, jaunes papayes, mauves et, à l'envers de ce mouvement imperceptible, il y avait déjà l'ombre si vaste de ce qu'il est interdit à l'homme de connaître”,⁷⁵ afirma un maestro de la palabra; pero el mar también representa el límite que es necesario cruzar para llegar al “ailleurs”, el otro lado desconocido que existe más allá de esa vastedad.

La isla permite un sitio de apertura al generar una dialéctica entre el espacio reducido de la isla y la vastedad del mar: “Chaque île est une ouverture. La dialectique Dehors-Dedans rejoint l'assaut Terre-Mer. C'est seulement pour ceux qui sont amarrés au continent Europe que l'insularité constitue prison. L'imaginaire des Antilles nous libère de l'étouffement”.⁷⁶

⁷³ Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, p. 66.

⁷⁴ Simasotchi-Bronès, *Le roman antillais, personnages, espace et histoire: fils du chaos*, p. 170.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁷⁶ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, p. 427.

El mar forma parte sustancial del imaginario que da forma a la identidad antillana, al ser la puerta de entrada al continente americano y, también, la ruta que conduce hacia el exilio. El individuo no se concibe sin su relación con ese paisaje exhuberante y vertiginoso.

Los personajes de *Traversée de la mangrove* tienen distintos puntos de vista acerca del paisaje y de la comunidad; aunque, en general, coinciden al presentar una visión paradisíaca de dicho paisaje. Léocadie Timothée, al recordar un poema que sus alumnos recitaban, recuerda: “Guadeloupe! Ton ciel resplendit sur nos têtes/ De son bleu lumineux très doux et très profond;/ Comme un flot colossal qui monte à l’horizon/ Ta montagne est plus bleue encore dans tes crêtes” (*TM*, p. 158). Por su parte, Aristide se lamenta de la pérdida del paisaje originario: “Il rêvait. À quoi ressemblait son île avant que l’avidité et le goût du lucre des colons ne la mettent à l’encan? Au Paradis que décrivait son livre de catéchisme: [...] Hélas, à présent la forêt était une cathédrale saccagée. Il fallait se contenter de piètres prises”.⁷⁷ Édouard Glissant, en *Le Discours antillais*, recuerda ese tiempo originario:

Je me souviens des odeurs tenaces qui encombraient l’espace de mon enfance. Il me semble qu’alors tout le pays alentour était riche de ces parfums qui ne vous quittaient pas: l’éther des magnolias, l’essence des tubéreuses, l’entêtement discret des dahlias, le rêve aigu des glaïeuls. Toutes ces fleurs ont disparu, ou presque.⁷⁸

La visión de ese paisaje paradisíaco en el imaginario colectivo cierra el universo de la aldea. La intrusión de los extranjeros es mal vista por Léocadie Timothée porque ha ocasionado una apertura ante el mundo: “Vraiment, ce pays est à l’encan. Il appartient à tout le monde à présent [...] Dans le temps, nous n’avions pas connaissance du monde et le monde n’avait pas connaissance de nous” (*TM*, p. 139). En ocasiones, los personajes de *Traversée de la mangrove* parecen no darse cuenta de que su identidad es incomprensible sin la diversidad racial que ha formado parte de su historia. Como resultado de esta visión cerrada de su mundo, la comunidad de Rivière au Sel parece encerrarse en una suerte de prisión: “Seul celui-ci qui a vécu entre les quatre murs d’une petite communauté connaît sa méchanceté et sa peur de l’étranger” (*TM*, p. 139), afirma Moïse. La llegada del extranjero evidencia el rechazo hacia el otro, característica de las relaciones entre los habitantes de la aldea: “Ainsi Rivière au Sel est-il un espace refermé sur lui-même; il n’est pas ouvert à toutes

⁷⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 138.

les diversités. [...] Il y a une délimitation précise entre ce qui fait et ce qui ne fait pas partie de l'identité propre à la bougarde”, afirma Jean-Xavier-Ridon.⁷⁹

La aldea es un sitio de vigilancia. Cada personaje cree ocupar un lugar determinado en la sociedad y cada uno de ellos concibe la aldea como un espacio homogéneo, donde no hay cabida ni para los extranjeros ni para la diversidad de grupos raciales que necesariamente forman parte de la isla. En este sentido, Francis Sancher es el personaje que niega cualquier noción de eje espacial; su calidad de extranjero, así como el desconocimiento de su origen hacen de él un punto de fuga que, a pesar de ser vigilado, es siempre inalcanzable. Su presencia abre los límites estrechos de la aldea al permitir vislumbrar el “ailleurs”. Con su llegada, cada personaje sentirá una atracción mayor hacia la posibilidad de rebasar el espacio de Rivière au Sel; por esta razón, Aristide afirma: “Oui, il quitterait cette île sans ampleur où, hormis les dimensions de son pénis, rien ne dit à l'homme qu'il est homme” (*TM*, 79). Los aldeanos, tratando de reconstruir al otro, recuperan su propia voz y su identidad, pero este reconocimiento de su individualidad no se fundamenta en una falsa unidad, sino desde el reconocimiento de las diferencias. En el momento de reconocer la alteridad como lugar, asumen su propia espacialidad, aunque esta vez el escenario de su mundo deja de ser un espacio vigilado para convertirse en posibilidad de libertad.

La muerte es la forma de alteridad definitiva. Durante la noche del velorio, la casa encantada donde vivió Sancher se convierte en el eje de la enunciación que va a construir los diversos discursos de la novela. La muerte del personaje representa el silencio y la negación de la identidad. Es la voz no pronunciada y la verdad inaccesible, la significación negativa y el vacío. En esa zona de negación, el extranjero establece una diferencia radical entre el yo y el otro. La ausencia del discurso directo de Sancher, su reactualización desde la conciencia figural de los personajes, lo sitúa definitivamente en un “ailleurs” discursivo. Los personajes, al llenar el hueco de su presencia con palabras, no hacen sino ratificar su presencia. Su reconstrucción es tautológica.

Además de representar la forma más radical de la alteridad, la muerte del extranjero Sancher, al reunir a los aldeanos en un espacio común, produce una aparente unión entre la colectividad; no obstante, la falta de integración de las diferencias latentes entre los habitantes de Rivière au Sel revelan la falsedad de dicha unión: “La veillée mortuaire est le

⁷⁹ Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, p. 216 .

moment d'un rituel communautaire qui tourne à vide car ce qu'elle communique aux personnages c'est la conscience de leur différence et l'idée que leur vie à Rivière au Sel est pour eux un espace de non-vie".⁸⁰ El problema de la isla consiste en el rechazo a la alteridad, situación que parecía inadvertida hasta la llegada de Sancher, cuya condición de exiliado confronta a los aldeanos con su identidad diseminada. Esa presencia fragmenta el "nosotros" y manifiesta la violencia ejercida contra cualquier expresión que salga del esquema establecido por la comunidad. Desde la relatividad de su espacio, los habitantes de Rivière au Sel determinan su sistema de exclusiones; un ejemplo sería la desconfianza de Man Sonson hacia los extranjeros, sentimiento que marca un territorio de extrañeza, incluso en relación con la muerte: "On doit aller se coucher au cimetière de Petit Bourg parmi des étrangers, des hommes, des femmes qu'on ne connaît ni d'Eve ni d'Adam et qui sont morts d'on ne sait quelles morts" (*TM*, 81).

El cuerpo inerte del extranjero desencadena el relato; la muerte del personaje hace que el destino individual de cada aldeano se transforme en narrativa. A través del encuentro con el otro, desde una región habitada por el silencio y la incertidumbre, el exilio dejará de ser una noción extraña para los habitantes de Rivière au Sel. Al asumir su voz individual, asumen también un distanciamiento respecto del discurso colectivo de la aldea. Ese discurso define su identidad a partir de los límites de la isla, impidiendo cualquier intervención que provenga del "ailleurs". La relación con el otro despierta en los aldeanos el deseo de fuga que subyace en su interior, situación que, de acuerdo con Gastón Bachelard, se produce en todo individuo como resultado de una confrontación entre el espacio interior y el exterior. Al referirse a la poética de lo de dentro y lo de fuera, el autor cita a Rilke para explicar la oposición entre las dos nociones de espacio:

Mais dehors, dehors tout est sans mesure. Et lorsque le niveau monte au dehors, il s'élève aussi en toi [...] il croît dans les vaisseaux capillaires, aspiré vers en haut jusque dans les derniers embranchements de ton existence infiniment ramifiée [...] Ton cœur te chasse hors de toi-même, ton cœur te poursuit, et tu es déjà presque hors de toi, et tu ne peux plus.⁸¹

El "ailleurs" invade el espacio propio y, en el individuo, esta confrontación surge como urgencia de movimiento y deseo de fuga, dando forma a un proceso en el que el sujeto,

⁸⁰ *Ibid.*, p.222.

⁸¹ Rilke, citado por Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, pp. 205-206.

inevitablemente, debe transgredir las fronteras de ese espacio. La partida hacia el “ailleurs” responde a la necesidad de separarse de un espacio limitante: “Ce que presque toutes les voix découvrent les unes après les autres, c’est la nécessité de quitter Rivière au Sel, le désir de s’engouffrer dans cet Ailleurs dont Sancher était à leurs yeux le symbole”,⁸² afirma Jean-Xavier Ridon. La partida hacia el “ailleurs” significa un desenmascaramiento de la identidad del sujeto y, al mismo tiempo, una anulación del espacio presente. Lucien Évariste, al expresar su deseo de dejar la isla, afirma su voluntad de seguir los pasos errantes de Sancher: “Europe. Amérique. Afrique. Francis Sancher avait parcouru tous ces pays. Alors ne devrait-il en faire autant? Oui, lui aussi, il quitterait cette île étroite pour respirer l’odeur d’autres hommes et d’autres terres” (*TM*, 227). El exilio reinventa el espacio. El viaje permite una revisión de la identidad.

La autocrítica surge como reacción ante el encuentro con el otro. La memoria de los lugares habitados por Sancher, espacios ajenos y distantes, se opone a la represión ocasionada por el espacio aislado de la aldea. A partir del encuentro con Sancher, la comunidad comienza a analizar sus esquemas vivenciales; por esta razón, Aristide se pregunta por las condiciones en las que ha vivido como hijo de Loulou Lemaulnes:

Lui, qu’avait-il fait? Rien sinon bêcher un corps proche du sien. Un dégoût de lui-même l’avait pris et il avait tourné la tête vers la mer comme si son sel le pouvait purifier [...] Il ne s’était jamais soucié de ce qui se passait de l’autre côté de l’horizon, en l’autre bord du monde et soudain ce désir se levait en lui, impérieux comme celui d’une femme.⁸³

La urgencia de escapar de un espacio opresor está presente también en *La vie scélérate*, donde la ensoñación del paisaje significa una escapatoria para Coco. Entonces recuerda sus días de la infancia desarraigada, lejos de su madre:

Chaque nuit, j’abordais à la pointe des Châteaux. Ou en quelque autre point. L’île sortait de l’eau pour obéir à ma voix. Je sautais sur sa croupe et je survolais les forêts secrètes de son pubis ou les cuisses offertes de ses plages avant de m’empaler vive sur les flèches mauves de canne à sucre. Mon sang gouttait sur la terre grasse et veinée. Je rôdais dans les usines, lourdes de vesou. (*VS*, 302)

En esta novela, identifico distintos espacios hostiles. En el principio de la saga, con la historia de Albert Louis, Coco recuerda cuando este último trabaja en la construcción del

⁸² Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, p. 221-222.

⁸³ *Ibid.*, p. 79.

canal de Panamá: “Car des arbres géants, des colosses qui s’étaient déployés impunément pendant des siècles, barrant la route au soleil ou à la lune, jalonnaient le tracé du canal, de Colon que l’on n’appelait guère Aspinwall, à Panama City, c’est-à-dire d’océan à océan. Alors, il fallait creuser leurs flancs de trous” (VS, 18-19). La imagen de la dominación de un entorno natural se impone en las descripciones. El hombre lucha cuerpo a cuerpo contra los árboles colosales. La naturaleza, violentada, muestra también su aspecto mortuorio:

Dans cette atmosphère de serre ne croissaient pas seulement la mangrove, le mortel mancenillier ou le mahogany, mais les insectes porteurs de mauvaises fièvres, de dysenterie et de peste. Panama est un tombeau au sein duquel des dizaines de milliers d’hommes se sont couchés pour ne plus se relever. (VS, 19)

La fortaleza física de Albert Louis le permite sobrevivir en ese medio donde no hay otra opción más que luchar contra la naturaleza. Mucho después, cuando Jacob viaja a Nueva York por vez primera, fascinado por la ciudad, escribe un breve texto que describe sus impresiones sobre la ciudad; aunque según Coco, dicho texto no es de él sino de Paul Morand. De acuerdo con ella, la visión limitada de Jacob no le permitía expresar con sus propias palabras la complejidad y la magnificencia de la ciudad:

Ville de contrastes, puritaine et libertine, image double d’une Amérique policée et d’un continent sauvage, l’est et l’Ouest : à trois pas du luxe de la Cinquième Avenue, voici la Huitième Avenue, sordide et défoncée. New York symbolise l’Amérique et la moitié de sa population est étrangère... New York est grand, il est neuf, mais grande et neuve, toute l’Amérique l’est. Ce que New York a de suprêmement beau, de vraiment unique, c’est sa violence. (VS, 123-124)

Jacob advierte la violencia y la muerte en el espacio urbano cuando se da cuenta de que gran parte de los habitantes de Nueva York son negros. Al enterarse de los crímenes en contra de los suyos, se siente invadido por el dolor y la impotencia. Su visita a la gran ciudad coincide con la muerte de Marcus Garvey, a quien Louis Albert había enviado una carta. El abuelo muere sin poder hablar con él. Marcus Garvey se convierte en un sueño irrealizado, mientras Nueva York se revela como un espacio de desolación:

Il découvrit que des millions d’hommes peuplaient l’Amérique dont les ancêtres avaient été comme les siens arrachés d’Afrique pour faire pousser l’or. Il sanglotait en entendant les récits de tortures, lynchages, ségrégation et en suivant la longue marche de ses frères nouvellement découverts de la plantation au guetto. Tous ces nègres brûlés vifs, pendus, décapités, flagellés, mutilés lui ôtaient le sommeil et il s’éveillait hurlant de douleur aux petites heures du matin. (VS, 128)

Esta perspectiva crítica de la ciudad coincide con la de Maryse Condé, quien, al instalarse en Nueva York, da un giro radical al escenario de sus relatos. Nueva York rompe el esquema monolítico y se instala como sitio de migración, contrastes y polifonía. Condé no expresa solamente la fascinación por la ciudad, sino su complejidad y su miseria, junto con su carga mortuoria:

Continent migratoire et terre de rencontres de personnes issues de différentes cultures et différents pays, l'Amérique prend une place grandissante dans ses romans. Évolution naturelle vue la double résidence de Condé, installée depuis 86 à New York avec Philippe Philcox, son mari et traducteur. Ce domicile signe un tournant décisif dans son parcours romanesque [...] Fine observatrice d'une identité rhizomatique, anti-totalitaire, s'imposant comme tâche de rendre compte du vécu des communautés immigrées, Condé n'a pas peur de dépeindre l'indécence et la crasse sous la couche dorée de la ville légendaire.⁸⁴

La habitación de un espacio hostil es evidente también para Tituba, especialmente cuando llega a los dominios de Samuel Parris. Pero en su caso no debemos descartar que, en su calidad de esclava, su experiencia vital está cargada de hostilidad y, en este sentido, su relación con el espacio se fundamenta en la oposición entre las fuerzas telúricas y el control del ser humano. Se trata de dos discursos ante los cuales Tituba enfrenta una lucha constante:

Les premières années de ma vie furent sans histoire. Je fus un bébé, joufflu, car le lait de ma mère me réussissait bien. Puis j'appris à parler, à marcher. Je découvris le triste et cependant splendide univers autour de moi. Les cases de boue séchée, sombres contre le ciel démesuré, l'involontaire parure des plantes et des arbres, la mer et son âpre chant de liberté. Yao tournait mon visage vers le large et me murmurait à l'oreille :
-Un jour, nous serons libres et nous volerons de toutes nos ailes vers notre pays d'origine. (TS, 17-18)

Si bien al final gana el universo cerrado del puritanismo, ella sigue habitando otro espacio desde el más allá. La novela se construye a partir de distintos puntos de vista, de manera que el paisaje se modifica de acuerdo con el discurso de los personajes. Cuando el miedo se desata entre la familia de Parris y comienzan a desconfiar de Tituba, describe cómo todo su entorno parece simbolizar la incertidumbre y el miedo de los otros. El espacio habitado por Tituba es percibido como un enemigo:

L'endroit sentait le renfermé et l'humide. Au bruit de nos pas, deux rats détalèrent tandis qu'un chat noir qui somnolait dans la cendre et la poussière, se leva

⁸⁴ Kathleen Gyssels, *Sages sorcières: Révision de la mauvaise mère dans Beloved (Toni Morrison), Praisesong for the Windows (Paule Marshall), et Moi, Tituba, sorcière noire de Salem (Maryse Condé)*, p. 43.

paresseusement et passa dans la pièce voisine. Je ne saurais décrire l'effet que ce malheureux chat noir produisit sur les enfants aussi bien que sur Élizabeth et Samuel Parris. Ce dernier se précipita sur son livre de prières et se mit à réciter une interminable oraison. (TS, 73-74)

Desde su nacimiento, Tituba había aprendido a sobrevivir gracias a la manera en que podía habitar sus espacios. Cuando, de niña, su mentora Man Yaya le da una poción y le asegura que sufrirá mucho pero que sobrevivirá, le enseña que todo vive porque tiene un alma, le enseña también a escuchar el viento, le muestra el mar y las montañas. Al morir Man Yaya, los invisibles se quedan con Tituba: “Hélas! Peu de jours après l’anniversaire de mes quatorze ans, son corps subit la loi de l’espèce. Je ne pleurai pas en la mettant en terre. Je savais que je n’étais pas seule et que trois ombres se relayaient autour de moi pour veiller” (TS, 23-24). La noción de espacio sobrepasa los límites de las referencias geométricas para adquirir una dimensión ontológica. El espacio cumple entonces con dos funciones; en primer término, enmarca la experiencia vivencial del ser y, en segundo lugar, demarca los límites del espacio físico.

En relación con el relato autobiográfico, éste construye en el texto un espacio vivencial. El espacio vital, escenario protector, es un lugar sagrado. Al resguardar al individuo, se convierte en un sitio habitado; es decir, se produce una unidad entre el individuo y los lugares en que vive, estableciendo una relación simbiótica en la que el sujeto se apropia de su entorno. La palabra reinventa el espacio. En el caso concreto de la novela de Francis Sancher, ésta representa un espacio marginal, fronterizo. Al quedar en silencio, da lugar a la enunciación oral, desestabilizando la noción de escritura. Se desdibujan así los límites entre la escritura y la voz, entre el escritor y el demiurgo. Sancher lleva hasta el límite la noción de escritor. Por elección decide escribir, y por esta misma razón decide llegar a un lugar donde sabe que no concluirá su novela. El personaje parece tener claro cuáles son las coordenadas de su espacio vital al instalarse en un sitio marginal, alejado de los aldeanos y juzgado como lugar maldito. Construye su refugio y la escritura es la traducción de ese espacio cerrado y sin salida, cuyo destino final conduce hacia la muerte.

El contraste entre el espacio colectivo de la noche fúnebre de Sancher y el espacio marginal y solitario donde realizaba su escritura es evidente. En el primer caso, la casa toma el lugar de la plantación donde el cuento *créole* se despliega. Por medio de un mestizaje de voces, Condé da la palabra a diecinueve voces. En ese espacio polifónico, se gestan diferentes

versiones sobre la vida del extranjero muerto; al hacerlo, las voces construyen su autobiografía. En el segundo caso, Sancher trabaja desde el exilio y el silencio. No pertenece a ningún lugar; su existencia fantasmal encuentra su sitio en la escritura, concebida como laberinto, inasible y sin posibilidad de anclarse en la verdad. Lejos de cualquier compromiso político, la escritura es para Sancher un combate individual. Cuando Lucien Évariste va a buscarlo por primera vez, lo describe así: “il fixait sa machine à écrire comme un adversaire dont on connaît le caractère coriace” (*TM*, 220-221).

Cabe señalar que, en su discurso autobiográfico, el extranjero no habla ni de grandes combates ni de un escritor comprometido, habla de la miseria, de la vida combatiendo contra sí misma: “la terre était sèche, blanche sous la lune. Nous savions que la mort pouvait venir de tous les côtés et nous l’attendions, fatalistes” (*TM*, 226), recuerda Sancher. Cuando el extranjero muere, Lucien Évariste da forma a su deseo de ser escritor; apropiarse de las vivencias relatadas de Sancher es la vía para plasmar la experiencia en una forma escrita. En este caso, escribir consiste en hacer una alianza concreta con la experiencia vital, seguir los pasos de su difunto mentor, dejar la isla, conocer el anhelado “ailleurs”:

[...] pourquoi ne pas mettre bout à bout souvenirs et bribes de confidences, écarter les mensonges, reconstituer la trajectoire et la personnalité du défunt ? Oh certes, cet idéaliste sans plus d’idéal ne lui ferait pas la partie belle ! Il lui faudrait refuser le vertige des idées reçues. Regarder dans les yeux de dangereuses vérités. Déplaire. Choquer. (*TM*, 127)

Derek O’Regan, en relación con este Lucien Évariste, señala que la posibilidad de escribir ese libro representa la inscripción de una escritura que se forja en las historias individuales, fragmentarias, como respuesta al discurso de la historia:

While presenting this Creole future as a positive one for Guadeloupe, Lucien nevertheless promises that his book will not shirk from laying bare that society’s hidden and taboo truths. I will faithfully reflect such realities as the Antillean’s racism, patriarchal proclivity and polygamist tendencies in much the same manner as the author of *Traversee de la mangrove* herself has endeavoured to do. By virtue of Lucien’s rethinking of his incipient literary creation, the writing of the community’s inherited *Histoire* will give way to the writing of its lived *histories* where, in the opposite words of Glissant, ‘la raideur à élucider l’histoire cède au plaisir des histoires’.⁸⁵

⁸⁵ Derek O’Regan, *op. cit.*, pp. 214-215.

Lucien Évariste construye entonces un proyecto escritural consistente en escribir la vida de Sancher, como un pretexto para hablar de la isla. Entonces intentaría integrar los dos espacios, el histórico y el biográfico. En la novela del futuro escritor, el espacio colectivo se recupera mediante la revisión de un pasado silenciado en el discurso histórico y, también, por medio de la concepción de una escritura mestiza. Gracias a la voz de Sancher, el discurso histórico se desarticula y se transforma en un palimpsesto de voces que revelan una existencia individual, llevando a cabo su propio combate en una tierra donde el colonizador ha silenciado las voces en busca de una raíz única. En este sentido, Édouard Glissant afirma acerca de la literatura:

Y porque creo que la literatura carece de belleza, como decía Henri Pinchette, salvo en el lecho del mundo. Y creo asimismo que mi identidad, mis problemas no son abordables ni resolubles ni para mí mismo ni para los demás salvo que los ponga en el contexto de la desmesura del todo-mundo y del objeto que esta desmesura propondrá en adelante a la literatura.⁸⁶

El proyecto de escritura de Lucien apunta hacia el proyecto de la poética de la relación de la que habla Glissant; desde la literatura, es necesario construir un relato que se aparte de los condicionamientos y los discursos previsibles. Es necesario cortar de tajo con la falsa memoria que han construido los relatos de las Antillas:

La literatura concebida como Relato, testimonio de la Historia, y como el privilegio inconsciente de los “artífices” de la Historia, es estéril. Pero la pasión y la poética de la totalidad-mundo pueden señalar una relación insólita con el Lugar y enervar, alterar los reflejos condicionados.⁸⁷

Para Glissant, el concepto de raíz única es inseparable del paisaje caribeño. Lo que este escritor denomina totalidad-mundo se refiere a la ruptura del concepto de raíz única, en el sentido de que la identidad, en las culturas criollas o compuestas, se compone de una raíz múltiple:

Hemos de reconciliarnos con el pensamiento del rastro, con un pensamiento asistemático, que no será dominador, ni sistemático, ni autoritario, sino que será tal vez un no sistema de pensamiento, caracterizado por la intuición, la fragilidad, la ambigüedad, en concordancia con la extraordinaria complejidad y con la extraordinaria multiplicidad de dimensiones del mundo en que vivimos. Traspasado y sostenido por el rastro, el paisaje deja de ser una escenografía y se torna un personaje

⁸⁶ Édouard Glissant, *Poética de la relación*, p. 95.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 101.

del *drama* de la Relación, la cual no es la apariencia pasiva del todopoderoso Relato, sino la dimensión cambiante y permanente de todo cambio y de todo intercambio.⁸⁸

El paisaje denota movimiento y cambio, convirtiéndose en lugar de relación y, de esta forma, oponiéndose al gran relato. Las raíces múltiples del manglar son entonces el laberinto del que habla Sancher. Por medio de estos caminos cruzados, sin la presencia de un eje rector, es posible hacerse preguntas sobre la propia identidad y sobre la historia colectiva; para el autor, éste es también el camino de la resistencia para dejar de ser un pueblo oprimido. En el proyecto escritural de la poética de la relación, el texto se criolliza en el momento en que hace de la estructura del paisaje antillano su lugar de escritura: “disponer de una poética de la totalidad-mundo consiste en vincular de forma revocable el lugar en el que se enuncia una poética o una literatura con la totalidad-mundo, y viceversa [...] Procede de un lugar, hay un lugar ineludible en el que se enuncia la obra literaria [...]”.⁸⁹

En el libro anunciado por Lucien Évariste, observamos la cristalización de un texto mestizo al incorporar las distintas voces que reconfiguran la identidad de Sancher: “as the agent of this literary shift, Sancher thus confirms his function as catalyst not only of the (cultural) creolisation of the community, but also of the métissage of its creative production”;⁹⁰ también, el hecho de salir del espacio cerrado de la isla para seguir los pasos del extranjero implica una apropiación del espacio, acto necesario para la reflexión sobre el lugar como escenario fundamental de la relación entre escritura, vida y espacio.

Lucien, en su calidad de narrador testimonial de las hazañas de Sancher, sería al mismo tiempo el punto de intersección para hacer una revisión de la historia de la isla. Así como es necesario narrar para que el relato individual siga su curso, es necesario traspasar las fronteras espaciales para incorporar el escenario vivencial de la colectividad. Tituba, Sancher y Lucien Évariste anuncian el advenimiento de una escritura. Este proyecto, que no vemos materializado todavía, es realizado por Coco al relatar la biografía de su familia en *La vie scélérate*. Al final de esta novela, mientras está en el cementerio con su abuelo, se pregunta:

Peut-être faudrait-il que je la raconte, cette histoire? Avec risque de déplaire et choquer, peut-être faudrait-il que moi, à mon tour, je paie ma dette ? Ce serait une

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁰ Derek O'Regan, *op. cit.*, p. 214.

histoire de gens très ordinaires qui à leur manière très ordinaire n'en avaient pas moins faire couler le sang. (Assassin ! avait-elle dit) Il faudrait que je la raconte et ce serait mon monument aux morts à moi. Un livre bien différent de ceux ambitieux qu'avait rêvés d'écrire ma mère : "*Mouvements révolutionnaires du monde noir*" et tutti quanti. Un livre sans grands tortionnaires ni somptueux martyrs. Mais qui pèserait quand même son poids de chair et de sang. Histoire des miens. (VS, 337-338)

La errancia define a los personajes de Condé. Cuando Tituba regresa a su ansiada tierra, a Barbados, cree que encontró nuevamente su lugar; no obstante, pronto se da cuenta de que la errancia continúa. No hay un lugar de reposo. Su lugar fijo sólo puede ser el de la muerte, aunque desde ese más allá sigue adoptando múltiples formas, de acuerdo con sus poderes sobrenaturales.

En *La vie scélérate*, la saga de la familia Albert comienza con el gran exilio de Albert Louis. Su deseo de fuga toma forma como consecuencia de la muerte de su padre, a quien vio morir deformado como esclavo en la plantación. A los doce años jura que dejará la isla. Más tarde, cuando un conocido le habla de la posibilidad de ir a trabajar en la construcción del canal de Panamá, su ideal se concreta. Los nombres de otros países son una promesa:

Tous ces mots de Panama, New York, San Francisco, Albert les entendait pour la première fois et ils commencèrent par flotter dans sa tête comme un rêve. Puis le rêve finit par se solidifier comme la lave au flanc de la Soufrière et ne plus laisser place à la pensée [...] Le Prix du passage était abordable. Et puis à quels sacrifices ne doit pas être préparé un homme qui veut changer sa vie? (VS, 15-16)

El desplazamiento geográfico implica una modificación del destino. La insularidad del paisaje antillano parece provocar un encierro y al mismo tiempo un desarraigo: "Eternal voyageur en quête d'un pays adoptif, d'un ancrage, d'ancêtres, le personnage condéen sillonne plusieurs routes, explore les quatre hémisphères",⁹¹ afirma Gyssels. La necesidad de desplazarse indica la búsqueda del origen o la de una nueva genealogía, como ocurre con Louis Albert. En ese caso, su desarraigo es total.

La historia de Thécla es distinta, ya que ella no necesitaría buscar su origen inmediato. Sin embargo, su desplazamiento ocurre tanto en el plano geográfico como en el ideológico. Su hija Coco, conciencia crítica de todo el linaje Albert, considera que la errancia de Thécla carece de sentido. Los sueños de su madre, a pesar de todas sus transformaciones, quedan solamente como promesas:

⁹¹ Gyssels, *Sages sorcières*, p. 47.

Je ne voyais guère Théccla qui d'ailleurs, elle aussi, ne devait pas en mener large. Car après avoir ambitionné de changer la face des choses et d'inscrire son nom en couverture d'un ouvrage phare comme *Cahier d'un retour au pays natal* ou *Les Damnés de la Terre*, elle devait se contenter d'être l'épouse-martiniquaise-du-docteur-Levasseur. (VS, 303)

La errancia de Théccla finaliza en una parodia de sus propias ilusiones. Después de adoptar múltiples discursos y de modificar su apariencia física de acuerdo con cada corriente ideológica, es sólo la sombra de su marido, el eco de las palabras de otros. Théccla lucha toda su vida por asumir su voz sin conseguirlo. Sus estudios universitarios no dan sentido a su vida. Al referirse a la investigación que Théccla realizó en Columbia sobre Harlem y los intelectuales haitianos, Coco dice: "Elle avait fait cela par une sorte d'habitude, croyant qu'étudier donne un sens à une vie qui n'en a pas" (VS, 200).

En *Traversée de la mangrove*, Condé vuelve a ubicarse en el país natal. Después de escribir dos obras (*Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* y *La vie scélérate*) cuya acción principal se centra en Estados Unidos, *Traversée* indica un regreso al eje del mundo. La isla domina a los personajes de la aldea. La insularidad de la novela se refleja en la manera de presentar la configuración de la comunidad cerrada de Rivière au Sel. Se dibuja un contraste entre los aldeanos que anhelan dejar el espacio insular y Francis Sancher, quien llega a esas tierras para escribir una novela y para morir. El destino de este personaje se asemeja en parte al de Tituba. Ambos llegan a un lugar anhelado sólo para encontrar la muerte. Barbados y Rivière au Sel se convierten en un destino final.

El laberinto de voces que prevalece en la obra de Goytisolo tiene lugar en un laberinto espacial. Las voces, heterogéneas, tienen cabida en los espacios plurales de las ciudades, donde se realiza un proceso de búsqueda de la identidad de los personajes. No hay mandato narrativo, sólo voces diversas que coexisten en un espacio que no es ni lineal ni homogéneo. En el París de *Makbara* reconocemos una ciudad plural, como la describe el autor en *Paisajes después de la batalla*:

La transparencia y brutalidad de las relaciones sociales del Sentier, su creciente confusión con lo público y lo privado, configuran lentamente un mapa de la futura ciudad bastarda que será al mismo tiempo el mapa de su propia vida. Los cartones y barajas con que los fulleros de Xemaá-El-Fná sonsacan los cuartos a los incautos, han bajado desde Barbès a las aceras del bulevar y se extienden poco a poco, como una plaga, por los barrios concurridos del gran mundo. La megalópolis moderna vive ya la hora de Bizancio: "Con un poco de suerte, se dice, llegará el día en que los verá

confluir por los tentáculos de l'Étoile hasta los tentáculos del sacratísimo Arco del triunfo". (PDB, 65)

El tema de la búsqueda con un sentido iniciático se produce desde el inicio del *Tríptico del mal*. Para Annie Perrin, el mito otorga una línea de continuidad que va de *Señas de identidad* a *Paisajes después de la batalla*. En el espacio urbano de París, Marrakech o Tánger, se genera un ciclo de muerte-renacimiento. El laberinto forma parte del proyecto escritural del autor y parte de la relación entre cuerpo, palabra y escritura:

No cabe duda de que el mito del laberinto estructura e informa de modo decisivo la obra de Juan Goytisolo de *Señas a Paisajes*. Permite seguir su trayectoria de 1966 a 1982, a nivel de la coherencia y la elaboración de esta obra. El laberinto abre la lectura a la doble dimensión sincrónica y diacrónica, atrapa en su red tentacular el triple "feuilleté" del cuerpo, sea el corazón-sexo del territorio, o sea la ciudad-Medina-desierto de la escritura, trabajada en lo hondo por las galerías subterráneas del deseo.⁹²

La prueba del laberinto implica para los personajes una búsqueda que se relaciona con la identidad colectiva, pero también hay una búsqueda del deseo, un vínculo indisoluble entre la afirmación del cuerpo y la palabra. La memoria tiene un papel determinante. Las voces diversas que se escuchan en *Señas de identidad* oscilan entre la voluntad de recordar y la necesidad del olvido, como ocurre en el episodio donde Álvaro y Dolores se encuentran con unos *clochards*. Uno de ellos dice haber sido republicano, aunque se contradice al afirmar que estaba del lado del fascista Queipo de Llano. Capaz de cantar los dos himnos, el de Riego de la República y el de Cara al sol de la Falange, el personaje ha dejado en los huecos de la memoria su pasado. Es incapaz de recordar su ideología, posiblemente para escapar al horror de la realidad: "El tipo ha resuelto definitivamente el problema español. Todo el mundo debería imitar su ejemplo... Borrón y cuenta nueva" (SI, 272), dice Álvaro. Tanto él como Dolores recuerdan el vínculo de sus respectivas familias con la guerra civil, Dolores y su familia exiliada en México, Álvaro y su familia indiferente a la Guerra, protegida por el franquismo: "Escoltados por los clochards barbudos habían recorrido la rue Mouffetard cantando y riendo como muchachos, alors vous ne vous rappelez vraiment pas, mais non pas du tout, lo ves, ya lo ha logrado, hagamos como él, tout cela est tellement vieux..." (SI, 272). Las calles de París llevan a los protagonistas por el laberinto de su memoria. Las voces en

⁹² Annie Perrin, *op. cit.*, p. 77.

contrapunto que encuentran en ellas los conducen hacia la imposibilidad de responder a sus interrogantes. El olvido se presenta como amenaza y, en cierto sentido, como esperanza.

Sin tierra, Álvaro entra en un laberinto geográfico, que es también el de la memoria. Fuera de España, su condición nómada y apátrida no lo hace olvidar. El dolor continúa de manera constante. A través de las imágenes fotográficas que contempla reconstruye su pasado, pero no se trata de su historia familiar sino de su identidad histórica. Al término de la novela, no se afilia a la tierra, sino que renuncia a ella. Las imágenes confirman su errancia:

Tierra pobre aún, y profanada; exhausta y compartida; vieja de siglos, y todavía huérfana. Mírala, contéplala. Graba su imagen en tu retina. El amor que os unió sencillamente ha sido. ¿Culpa de ella o de ti? Las fotografías te bastan, y el recuerdo. Sol, montañas, mar, lagartos, piedra. ¿Nada más? Nada. Corrosivo dolor. Adiós para siempre, adiós. Tu desvío te lleva por nuevos caminos. Lo sabes ya. Jamás hollarás su suelo. (*SI*, 275)

El desvío de Álvaro por el espacio geográfico de París y de otras ciudades de Europa significa la búsqueda de su identidad a partir de una experiencia tangible, corporal. Es la búsqueda fundada en el deseo. En el personaje se entrecruzan dos caminos, el de su amor por Dolores y el deseo homosexual. Se trata de dos vías paralelas que denotan la errancia de Álvaro, sin señas de identidad fija. Así como una vez siguió a Dolores desde la calle gris de la pensión que compartieron en París, en 1954, hasta el Jardín Luxemburgo, sigue a los hombres que le recuerdan a Jerónimo, en un laberinto geográfico y sexual:

(Como necesario horizonte para ti, el rostro de Jerónimo, de las sucesivas reencarnaciones de Jerónimo en algún rostro delicado e imperioso, soñador y violento había velado en filigrana los altibajos de tu pasión por Dolores con la fuerza magnética y brusca con que te fulminara la primera vez. Cuando os separasteis se fue sin darte su dirección ni pedirte la tuya. Tenía dos mujeres, seis hijos y nunca supiste cómo se llamaba.). (*SI*, 294)

En ese laberinto coexisten diversas voces, las del pasado y las del presente, al igual que las imágenes que se suceden como caleidoscopio. Cuando Álvaro observa junto con Dolores el plano de Ámsterdam, a su historia individual se yuxtapone la historia colectiva, en la complicidad de una estructura laberíntica. Álvaro huye del destino anquilosado de España, así escapa también de una identidad fija:

Ella miraba contigo el diminuto plano de la ciudad que figuraba junto al mapa de Holanda e instantáneas olvidadas de vuestros paseos y jirones remotos de vuestras conversaciones a floraban, como burbujas, a tu memoria, disueltas enseguida en una

vertiginosa sucesión de imágenes proyectadas dirías, en un calidoscopio (Como en otros lugares de Flandes y Países Bajos la cultura española, asfixiada por la inhóspita aridez de la estepa y la proverbial intolerancia de su fauna, arraigó allá, al amparo de la Reforma protestante y su generosa latitud de pensamiento, plasmando en multitud de obras de inspiración justa y libre, serena y perdurable [...] Aquella España errante, la España peregrina, sustituía en tu corazón a la España oficial de señores y siervos, al pueblo cerril de las fallas y los sanfermines, los cosos taurinos y las procesiones de Semana Santa.). (SI, 295)

Dolores aborta un hijo de Álvaro. El pasado se olvida. Antes de cerrar el atlas, el destino cruza los caminos y su destino parece ser el del tío Néstor de Álvaro, la oveja descarriada que dilapidó su fortuna antes de suicidarse en Ginebra, en el sanatorio del Bel Air. Después se inserta la narración del síncope de Álvaro. La sombra de la muerte acecha en el centro del laberinto, la Plaza de la Bastilla: “En las interminables horas grises todos los caminos conducen allá (al tobogán y al síncope) como si nada (te dices ahora) absolutamente nada pudiera aplacar (oh Place de la Bastille) tu densa apetencia de muerte” (SI, 316).

La referencia a este sitio emblemático nos conduce de nuevo hacia el discurso histórico. En esa plaza murió la monarquía. El recuerdo de Álvaro se fija en marzo de 1963. La fecha y el lugar son el centro del mundo. Desde ese lugar es vencido por la realidad; el fin de la monarquía es un recuerdo melancólico. La contundencia de ese discurso también se ha disuelto con el tiempo:

La monarquía fue decapitada allí, el símbolo ominoso de su poder tomado al asalto, el transgresor de las leyes injustas que se pudría en la secular fortaleza liberada de sus grilletes por la multitud iconoclasta. Obsérvala orillada por el sol, emborronada por la niebla, humedecida por la llovizna. La columna se yergue en medio, robusta y maciza, rematada como un genio esbelto, ingrávito [...] Un río de automóviles la cubre durante las horas de afluencia; al alba, los adoquines desiertos parecen echar de menos el pueblo audaz que los arrancara y soñar, melancólicamente, en un mejor destino. (SI, 315)

Álvaro despierta en el Hospital de Saint Antoine. Ha sobrevivido al síncope que sufre en la plaza de la Bastilla después de separarse de Dolores y a la iniciación del laberinto. Desde el centro vertiginoso de la plaza se descubre como otro, alguien sin patria y sin pasado. Desde ese lugar escucha plegarias, lamentos y voces que para él representan el camino de salvación. Su estancia en el hospital representa la liberación de toda atadura, la cercanía de la muerte lo conduce hacia la renuncia total a todo aquello que lo ha anquilosado:

La sala del hospital Saint Antoine giraba y giraba alrededor de ti y Dolores te tenía suavemente de la mano [...] Oraciones antiguas acudían a tu memoria, vestigios

ruinosos de algún remoto sueño, Cristo y Changó aunados, los Benignísimos Jesús Soberano Bien mío de los Primeros Viernes y la visita al Santísimo y los Indísime Isón Paragua Quende Yayomá de los plantes ñañigos y las ceremonias lucumís de Regla. (*SI*, 316)

La corrupción del cuerpo representa para el personaje un tributo a la tierra. El sufrimiento físico es parte del camino tortuoso del laberinto. Aquí también hay una inversión de valores. Goytisoló no busca la glorificación del cuerpo; a partir de su vínculo con la muerte se produce un renacimiento que, de acuerdo con Annie Perrin, no proviene del triunfo de Teseo sino del monstruo:

La escritura de Juan Goytisoló que reivindica el cuerpo perdido y tiende a recuperarlo, a revelar la omnipresencia del sexo en toda su sublimación, religiosa, política o literaria, recurre a un lenguaje-cuerpo, cuerpo perverso polimorfo, para subvertir la norma y la ley occidental [...] La escala vertical de los valores se viene abajo, derrumbando a Teseo, el homo erectus, y proclamando el triunfo del monstruo serpentino chthoniano. Ya no hay selección ni exclusividad sobre el eje horizontal de las posibilidades y el texto funciona a pleno rendimiento, cual organismo proliferante, desplegando lo simultáneo en lo sucesivo, gracias a una infinidad de variaciones paradigmáticas.⁹³

El cuerpo, finalmente, pertenece a la tierra. La desnudez de la enfermedad permite a Álvaro despojarse de los valores y los privilegios que han formado parte de su vida. Él es otro, lo descubre en ese hospital después de haber errado por diversos meandros. Hay una desmitificación que hace de la desacralización del cuerpo su punto de partida. Desde su desnudez, se despoja de toda su armadura moral. Ese desarraigo corresponde a la del viajero que se adentra en los caminos del laberinto:

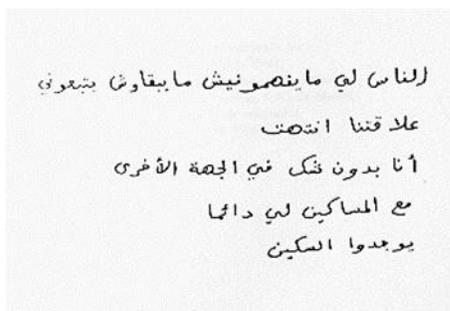
En aquel hospital anónimo de la anónima y dilatada ciudad, durante las largas noches en vela y su silencio puntuado con toses y con ayes, habías vuelto a la vida horro de pasado como de futuro, extraño y ajeno a ti mismo, dúctil, maleable, sin patria, sin hogar, sin amigos, puro presente incierto, nacido a sus treinta y dos años, Álvaro Mendiola a secas, sin señas de identidad. (*SI*, 317)

Ese despojo de la identidad de Álvaro se había gestado ya en Venecia, cuando se da cuenta de que su relación con Dolores ha fracasado. Cada uno se ha vuelto un extraño para el otro. No hay una promesa de cambio en el destino de España, que era el gran tema que parecía unirlos. Los proyectos se han derrumbado. En la irrealidad de Venecia, se forja el inicio del laberinto de Álvaro y el principio del fin de su relación:

⁹³ Annie Perrin, *op.cit.*, p. 79.

[...] errabas durante horas a la ventura de tus piernas, extraviándote en cuerpos di sacco y callejones angostos, con la idea fija de los siete años de vida en común, incapaz de admitir, en tu negación obstinada de la evidencia, la magnitud real de vuestro fracaso, recomponiendo los elementos del expediente como si se tratara de un puzzle y deshaciéndolos de nuevo perennemente insatisfecho de ti desde el instante en que revivías los tiempos de vuestra primera visita durante el festival de cine [...]. (SI, 311)

Si el espacio geográfico construye un laberinto de búsqueda de la identidad sexual e histórica en el caso de Álvaro, en *Señas de identidad*, en *Don Julián*, se realiza el proceso de desarticulación de la identidad colectiva. Por su parte, en *Makbara*, el asexual Ángel y su amante nesraní siguen el intrincado laberinto de Xemáa el Fná en busca de su deseo; también, en busca de su voz. En los tres casos, el texto es una realidad tanto corporal como geográfica, formando parte de un intrincado tejido donde el sexo, el cuerpo, la palabra y la tierra están unidos. *Juan sin tierra* muestra un panorama distinto al dar forma a un proyecto de escritura donde el lenguaje anuncia su autodestrucción para hospedarse en la lengua del otro. Las palabras en árabe revelan dicha presencia. Su manifestación en el espacio textual es, como se ha indicado antes, una forma de hospitalidad que el autor incorpora en su poética. En *Juan sin tierra*, el narrador termina alojándose de manera radical en la lengua árabe al cerrar el texto con una inscripción en esta lengua, sin transcripción ni traducción. La asimilación es total. Sin duda, Goytisolo cumple con un proyecto ético; al dejar de atribuir al mundo árabe la caracterización de enemigo, como lo ha hecho la tradición canónica hispánica, termina por buscar alojamiento en ese mundo que ha dejado de ser extraño:



(JST)⁹⁴

⁹⁴ En la edición de *Juan sin tierra* de Mondadori, este texto clausura la novela, sin indicar el número de página, sin traducción ni transcripción en caracteres latinos. En la edición *del Tríptico del mal* no aparece dicho texto. Malika Embarek traduce este texto:

La gente que no me entienda que deje de seguirme,

Nuestras relaciones se han terminado. Cf. “Todos nos llamamos Juan”, *Escritos sobre Juan Goytisolo*, p. 112.

Para Marta Gómez Mata y César Silió Cervera, la inserción del árabe tiene, además, una función metalingüística. Es una oportunidad para que la lengua nos lleve a una reflexión sobre su propia extranjería.

La inminencia de la destrucción mencionada se materializa en la propuesta cíclica de *Makbara*. A partir de la construcción de un relato sin linealidad, con la propuesta de ser un cuento de nunca acabar, la plaza Xemáa el Fná se convierte en la metáfora de la hoja en blanco, tal como lo consigna el final de la novela: “infinitas posibilidades de juego a partir del espacio vacío : negrura, oquedad, silencio nocturno de la página todavía en blanco” (*MKB*, p. 313). Como en el caso de Ben Jelloun, el vacío es metáfora del laberinto y de la escritura.

En su condición de escritor exiliado, Goytisolo hace de su escritura un lugar a veces ininteligible, problemático desde el momento en que niega voluntariamente la estabilidad de cualquier territorio. Sophia McClennen escribe en *The dialectics of exile*:

[...] the crisis of language is a constant element in exile texts and it plays a particularly significant role in the texts analyzed in this study. These texts trace territories as they attempt to arrate an experience in relation to geographical space. They cannot reproduce “the reality” of this history, but they can trace it, using language as their tool. At the same time that they outline the spatial and historical lines of their experience, they also strike out into new and unmapped territory, making marks in the margins. Now the borders of identity are blurred, not reinforced. Culture becomes a notion that avoids description and escapes location.⁹⁵

En *Don Julián*, la ciudad de Tánger es el escenario principal. Definido por el narrador como “dédalo enmarañado de callejas” (*DJ*, 173), el espacio vital del personaje principal, además de presentar ramificaciones infinitas, es un lugar donde el cuerpo, la palabra y su posible traición se reúnen en una red en la que confluyen la realidad y la ficción. De la pérdida del mandato narrativo surge un entramado de voces que coexisten en el universo espaciotemporal del relato, lo que desemboca en la construcción de un palimpsesto. De entrada. Goytisolo revela la intención intertextual de su novela.

Yo estoy, sin duda alguna, del otro lado,
Con los pobres, preparando siempre el cuchillo.
Malika Embarek, *op.cit.*, p. 112

⁹⁵ Sophia A. McClennen, *op. cit.*, p. 130.

En el terreno autobiográfico, la construcción laberíntica relacionada con el texto y la ciudad es evidente desde *En los reinos de Taifa*, cuando Goytisolo escribe desde Tánger y a partir de la referencia a textos canónicos de la literatura hispánica, reconstruye su identidad. La escritura suplanta al mundo:

Medineo ritual después de atisbar desde la ventana la llegada del mensajero con nuevas de Saint-Tropez o el cáncer de Eulalia, acompañado no sólo del manual de conversación y el plano paulatinamente enmendado, sino también de un modesto y sobado ejemplar de *Soledades*. La lectura atenta, ceñida, casi obsidional del texto, de sus arborescencias y sinuosidades, se entrelaza provechosamente con pausas y ensoñaciones de kif. Sentado en alguno de los cafés que frecuentas, interrumpes el asedio al poema para levitar a tu aire, atalayar alminares, terrados y cúpulas blancos, escudriñar la esfuminada cicatriz de una patria repudiada y hostil. Góngora indisolublemente aunado en tu memoria al cielo versátil, caprichoso de Tánger como Juan Ruiz años más tarde al foro bullicioso de Xemaá-El-Fná: versos y versos trabados entre sí como cerezas, metáforas de aleve e insidiosa belleza, goce, beatitud sutil. Despertar a medianoche con su cita en los labios, como si hubieras encomendado tu sueño al Poeta: inmediatez, trasvase, impregnación de una escritura que suplanta ventajosamente el mundo, le sirve de punto de referencia y, como un faro, te dispensa sus señas en medio del caos. (*RT*, 305-306)

En *Don Julián*, los espacios físicos se incrustan en un auténtico laberinto. Tiempo y espacio se unen en una geometría en la que la identidad aparentemente unívoca de España es puesta en duda. En esta novela, la estructura de la ciudad de Tánger lleva al personaje a confundir el pasado y el presente, así como la realidad y la ficción, en una cronología que tiene lugar en un solo día. La voz narrativa, desde una hipotética segunda persona, se dirige al protagonista:

rescatándote del engañoso laberinto : de tu cotidiano periplo por dédalos de materia incierta, esponjosa : sin saber dónde está la verdad : en la impresión sensorial o la memoria del verso : oscilando de una a otra mientras caminas dibujando jeroglíficos : inmerso en la multitud, pero sin integrarte a ella. (*DJ*, 114)

Este fragmento expresa el carácter laberíntico, tanto del espacio físico como del universo interior del protagonista. Julián oscila entre su infancia y el presente, entre España y Tánger, entre las múltiples voces que conforman la realidad musulmana y la identidad hispánica. Por esta razón, el narrador hace la comparación explícita entre el personaje y el minotauro: “consciente de que el laberinto está en ti : que tú eres el laberinto : minotauro voraz, mártir comestible : juntamente verdugo y víctima” (*DJ*, 126). Entre esos vericuetos, el protagonista huye de la ciudad moderna para optar por la parte tradicional de la misma. Ante el espacio configurado por la modernidad y que representa al colonizador, es necesaria

la búsqueda del espacio antiguo como una forma de enarbolar un contradiscurso. En su proyecto de traición, el protagonista incluye la descolonización del espacio:

siguiendo, al contrario, cuesta arriba, hasta la encrucijada que lleva al Zoco Grande : deteniéndote unos instantes a tomar aliento y adentrándote en la compacta multitud : reino absoluto de lo improbable : de las venas inciertas y transacciones dudosas : hormigueo de gestos, proliferación de voces, regateos que imantan los inevitables curiosos en torno al improvisado palenque del forcejeo ritual : cautivo de ese primario universo de economía de trueque no embellecido por el fausto del hollywoodiano tecnicolor. (*DJ*, 117-118)

La ciudad tradicional fragmenta el espacio moderno. Otro aspecto que favorece el proyecto de descolonización es la presencia de los inmigrantes. La presencia del exiliado simboliza una forma de reapropiación de los espacios: “la vida de un emigrado de tu especie se compone de interrumpidas secuencias de renuente y laboriosa unidad: aunque despojada de su brillante estatuto internacional, la ciudad es crisol de todos los exilios y sus habitantes parecen acampar en un presente incierto” (*DJ*, 93).

A través de su recorrido por la ciudad, el narrador-personaje de *Don Julián* pone en marcha su crítica contra el colonialismo⁹⁶ y la falsa identidad de España, crítica que se despliega radicalmente en la primera visita que este personaje hace a la biblioteca, con el fin de depositar diversos insectos muertos entre las páginas de libros que representan el canon de la literatura española:

octosílabo vivaz, endecasílabo perfecto, soneto inmortal : curso de caudalosa, avasalladora corriente : guadianesco y soterraño a trechos con esguinces y quiebros : pero fluyendo siempre : del romancero a Lope, de Lope a Federico : hasta los queridísimos poetas de hoy : vuestros tibios, delicados, fajaditos niños grandes : asombrados, gozosos, risueños : estupefactos : hablando de tú a tú con Dios”. (*DJ*, 106-107)

⁹⁶ Goytisolo afirma en su discurso de aceptación del premio Cervantes: “La mirada desde la periferia al centro es más lúcida que a la inversa y al evocar la lista de mis maestros condenados al exilio y silencio por los centinelas del canon nacional-católico no puedo menos que recordar con melancolía la verdad de sus críticas y ejemplar honradez. La luz brota del subsuelo cuando menos se la espera. Como dijo con ironía Dámaso Alonso tras el logro de su laborioso rescate del hasta entonces ninguneado Góngora, ¿quién pudiera estar aún en la oposición!

Mi instintiva reserva a los nacionalismos de toda índole y sus identidades totémicas, incapaces de abarcar la riqueza y diversidad de su propio contenido, me ha llevado a abrazar como un salvavidas la reivindicada por Carlos Fuentes nacionalidad cervantina. Me reconozco plenamente en ella”. *A la llana y sin rodeos. Discurso de aceptación del premio Cervantes*, (sin número de página).

La escritura monumental de los textos sacralizados por el canon refleja un paisaje de España igualmente petrificado; es un paisaje construido por el imaginario de la generación del 98, uno de los mayores blancos de la crítica de Goytisolo: “Castilla! : llanuras pardas, páramos huesosos, descarnadas peñas erizadas de riscos : seca, dura, sarmentosa : extensas y peladas soledades : patria rezumando pus y grandeza por entre agrietadas costras de cicatrices” (*DJ*, 108-109). El paisaje inscrito en la literatura canónica yace sin vida en las obras monumentales que han tratado de inmortalizarlo; la escritura es letra muerta y, en este sentido, no puede sino reflejar una noción de espacio monolítico. Según Gómez Mata y Silió Cervera: “el universo de la escritura se caracteriza por la disyuntiva entre el pensamiento y la acción, el nominalismo, una concepción lineal del tiempo y un concepto acumulativo del espacio. Otros rasgos serían el individualismo, el racionalismo y la burocracia”.⁹⁷

Ante el espacio instalado por la tradición hispánica, el protagonista apuesta por un paisaje mixto, bastardo, forjado por los lugares que la visión imperialista ha tratado de soterrar. Tánger es un crisol, el sitio que permitirá al protagonista realizar la traición de Don Julián; su patria ya no es España. Es un exiliado, un traidor que invade el espacio monolítico del colonizador al asumir su condición nómada:

Si bien en *Señas de identidad* nos encontramos el problema de la elección entre la tierra de origen y la nueva patria de adopción, centrándose el problema en la posible vinculación o desarraigo para con la patria; a partir de *Reivindicación del conde don Julián* el problema se resuelve a favor de la patria de adopción. Este traumático desapego acentúa el ensimismamiento del protagonista, que recrea su propio cosmos cerrado y desintegrado, caminando por el afilado límite que separa la cordura y la locura.⁹⁸

En Tánger, el protagonista de *Don Julián* construye el espacio de su desarraigo. El espacio interior de su conciencia es donde se gesta su proyecto de traición. La desterritorialización tiene lugar en esa ciudad. El desenraizamiento mencionado desdibuja los límites entre la cordura y la locura. El personaje se aísla voluntariamente, creando su propio espacio de exclusión. Su tarea de destrucción tiene una forma cíclica que se renueva desde el espacio de su habitación; desarticula entonces la escritura y propone una nueva sintaxis basada en la traición:

⁹⁷ Martha Gómez Mata y César Silió Cervera, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁸ Dulce María Quesada Abad, “Ruptura o evolución: La mixtificación como constante en la narrativa de Juan Goytisolo”, *Escritos sobre Juan Goytisolo*, p. 105.

Ah, la araña del techo : cuatro brazos, lágrimas de vidrio : justamente hay dos bombillas fundidas, habrá que buscar otras en el bacal : abrirás el libro del Poeta y leerás unos versos mientras te desnudas : después tirarás de la correa de la persiana sin una mirada para la costa enemiga, para la venenosa cicatriz que se extiende al otro lado del mar : el sueño agobia tus párpados y cierras los ojos : lo sabes, lo sabes : mañana será otro día, la invasión recomenzará. (*DJ*, 303-304)

Posteriormente, el nomadismo toma un rumbo distinto en *Juan sin tierra*. El proceso de la escritura forma parte del universo diegético. La escritura se asocia a un espacio totalizador que, en última instancia, se origina en la página en blanco. La condición errática del espacio amenaza con la disolución de la escritura:

plumafuente genésica del proceso textual : improvisando la arquitectura del objeto literario no en un tejido de relaciones de orden lógico-temporal sino en un ars combinatoria de elementos (oposiciones, alternancias, juegos asimétricos) sobre el blanco rectangular de la página : emulando con la pintura y la poesía en un plano meramente espacial. (*JST*, 741)

Es tangible la transformación del concepto de escritura, que deja de tener una finalidad práctica. En *Don Julián*, la intención del protagonista de emprender un trabajo de destrucción de esta escritura monolítica se manifiesta en el episodio de la biblioteca y los insectos. En *Juan sin tierra* se plantea otra escritura, aquella que anula cualquier tipo de territorialidad que no sea la página en blanco, una promesa que concibe al texto como única patria:

En el rectángulo en blanco, ilimitadamente virgen, la doble incitación (error, trampa?) se ofrece, vertiginosa, a la pluma : arbitrariedad del relato disfrazada siempre con pretextos mentidos : sentado sobre (debajo?) de la mesa de descanso, helado por el opaco rayo solar que atraviesa el muro macizo. (*JST*, 741)

La presencia ilimitada de la página en blanco es una referencia esencial que encontramos también en *Makbara* y en *Las semanas del jardín*. En el primer caso, como mencionamos anteriormente, el espacio abierto de la plaza Xemáa el Fná se instala como la metáfora de dicha página. Este espacio es territorio nómada y, como tal, no admite una escritura monolítica. De acuerdo con Annie Perrin:

Tels les anagrammes de Saussure, l'écriture de *Makbara* ne laisse pas de traces, pas de déchets, contrairement à nos sociétés de consommation occidentales. Née du

silence, elle retourne au silence, Livre de Sable qui nous glisse entre les lignes, il faut sans cesse en recommencer la lecture.⁹⁹

En la segunda novela, el Círculo de lectores se instala durante tres semanas “en la benignidad veraniega de un culto y ameno jardín” (SJ, 531). Este espacio tiene características tanto cervantinas como borgesianas. Espacio rizomático, es elegido como sitio de escritura para elaborar un proyecto común que tiene como objetivo final la anulación de la identidad del autor. El jardín es una asamblea, espacio colectivo donde la ficción y la escritura revelan sus mecanismos. Ni la verdad ni la personalidad de un autor son importantes; el peso de la palabra se manifiesta en el momento en que se confronta con el otro, en un acto dialógico:

El Círculo cifraba su ambición en la mezcla creadora de planteos y opciones, en el paso de un capítulo a otro a través de fronteras móviles e inciertas. En las juntas anteriores a la confección de la novela advertimos la existencia de dos corrientes opuestas: una pretendía trazar en línea recta o zigzag la continuación de la historia y construir el personaje a bandazos; otra se inclinaba hacia un tipo de narración arborescente, con digresiones y alternativas que, desde un tronco central, engendraban relatos autónomos o engastados. (SJ, 532)

En *Makbara*, Goytisolo emplea el mismo recurso que Ben Jelloun en *L'enfant de sable* al no cerrar el relato con un final definitivo. Una vez más, el relato cuenta sus propios mecanismos de producción. En los dos escritores, la *halca* es un palimpsesto donde conviven distintas voces y versiones acerca de una historia: “lectura en palimpsesto : caligrafía que diariamente se borra y retrasa en el decurso de los años : precaria combinación de signos en el mensaje incierto (MKB, 222)”, escribe Goytisolo al final de la novela.

En el caso de *L'enfant de sable*, el *halaiquí* refiere que los signos del cuaderno que consigna la historia de Ahmed han sido borrados por la luna. Tanto en esta novela como en *Makbara* hay un proceso de escritura y un proceso de narración vocalizada. Los miembros de la *halca* deben descifrar los signos trazados por los cuerpos y las voces para determinar el fin de la historia. Lamine Benallou establece un paralelismo entre los cuerpos, los signos y la escritura que resulta bastante esclarecedor. Nuevamente, se resuelve la aparente oposición entre oralidad y escritura en una nueva forma de concebir el papel del lector y del escritor:

Ante todo señalamos que estamos en presencia de dos territorios diferentes: la hoja que lleva el texto escrito frente a la plaza que conduce el texto llevado por la voz. Diferencia esencial entre lo oral y lo escrito: lo uno está reivindicado por una

⁹⁹ Annie Perrin, “Pour une écriture-lecture-audition Makbara ou la voix retrouvée”. *Co-Textes*, núm. 5. C.E.R.S, Octubre, 1983, p. 55.

presencia (el *halaiqui*) y lo otro por la ausencia (el escritor). Hay un paralelismo entre la página/signos y la plaza/cuerpos.¹⁰⁰

La plaza es el equivalente de la página en blanco. En ella, los signos están constituidos por los cuerpos y su manifestación performativa. El *halaiquí* ocupa el lugar del escriba y se fusiona con su círculo; en consecuencia, todos corren los mismos riesgos: “En la plaza Xemaá-El-Fná, en la *halca*, [...] el *halaiquí* es director de teatro, es protagonista que se transforma en otro personaje, es ruido, efectos sonoros, descripciones u opiniones personales sin moverse de este lugar”.¹⁰¹ Los puntos de vista se multiplican en el relato, de la misma forma que los espacios y las voces. Al inicio de *Makbara* el lector sigue el paso del personaje por distintos puntos de París mientras escuchamos distintas voces. El espacio plural de la ciudad acoge diferentes voces que habitan espacios diversos, dando al lector un auténtico panorama polifónico, una geografía sonora:

pasar el estanco, la camisería, el cruce de la rue du Sentier, la terraza del café restorán, el salón de máquinas tragaperras : la cola habitual a la entrada del Rex, la boca del metro de Bonne Nouvelle, el quiosco de periódicos [...] has visto mamá? : Dios mío, no mires! : no es posible : nena, no ves que molestas a ese señor? : quieres dejar de papar moscas como un idiota? : qué tiene en la cara? : chist, canda el pico! : es increíble que circulen sueltos! : camina como si estuviese borracho! : parece chiflado! : no hables tan fuerte, a lo mejor te entiende! : cuidado, no teorices con él! : habría que enviarlos a todos a su país! : eso, hacernos pagar el viaje a los contribuyentes! : los nazis tenían razón! [...]. (*MKB*, 34)

En este fragmento el narrador conserva la focalización en el paria, de manera que las voces que escuchamos revelan el carácter reprobatorio de la gente ante la presencia del personaje. En otra parte de la novela, ya en Marruecos, el narrador se difumina y difícilmente podemos fijar su identidad. En el primer caso su identidad no se difumina entre las voces, es un extraño y no puede escapar de su condición marginal. En este segundo ejemplo, sí se fusiona con las voces, el discurso intercala la segunda y la tercera persona del singular, cambiando los puntos de vista. Es uno entre los suyos, de regreso después de una larga ausencia:

por fin estás aquí, te creíamos muerto, peor aún, perdido, ajeno a tu ley y a tu sangre : ahora sabemos que no : has vuelto, no nos olvidaste : quédate en el país, buscaremos mujer que te sirva y haga compañía mozas y mozos te desean, escogerás sin prisas aquel que más te agrada : calle abierta ante ti, travesía del Mar Rojo, contenido furor del uno vertical de las aguas : carpinteros, tejedores, ebanistas, menesterales : dos

¹⁰⁰ Lamine Benallou, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 138.

ancianos camino de la mezquita, un chiquillo con la figura de Bruce Lee en la espalda de tu camisa estampada. (MKB, 84-85)

La ramificación de espacios y de narradores es un procedimiento narrativo para difuminar la figura del autor. Este aspecto conlleva una importancia medular en la obra de Goytisolo, ya que, como sabemos, una parte considerable de su obra contiene importantes reflexiones sobre la escritura, el lenguaje y el papel del escritor, que no sólo se han manifestado en forma de ensayos, sino que se insertan en el cuerpo de su trabajo novelístico como discurso sobre la literatura. Para Goytisolo, la inestabilidad en el uso de los pronombres personales remite a los personajes a su condición textual. En este sentido, cabe señalar que se hace un llamado a la presencia del lector, de manera que las fronteras entre este último y al autor son susceptibles de transgresión. A propósito de *Juan sin tierra*, Goytisolo dice en la entrevista de Julio Ortega consignada en *Disidencias*:

Los pronombres personales del discurso narrativo no expresan una voz individual, sino todas las voces o ninguna. Como señaló Benveniste, los yo, tú, nosotros, no se refieren a una realidad objetiva, como la mayoría de los signos nominales, sino a una realidad de discurso, a un mero proceso de enunciación. Ni el tú interpelado ni el yo interpelados poseen una identidad precisa y concreta, y el lector no sabe a ciencia cierta quién es el sujeto emisor y quién el receptor.¹⁰²

Ya antes he mencionado que Goytisolo emprende la búsqueda de la otredad de la escritura canónica. El camino que le permite llegar a ese otro lado surge de la polisemia propia de la polifonía y de la intertextualidad. La obra de este autor plantea constantemente el problema de la necesidad de transgredir las fronteras, ya sea genéricas, discursivas, territoriales o sexuales. La plaza pública es el lugar del intertexto, el punto espacial en el que confluyen todas las voces. Xemáa el Fna representa este lugar emblemático y el cruce de caminos entre Goytisolo y Ben Jelloun, el sitio donde la palabra se transforma en maquinaria, en conciencia autorreflexiva y laberinto iniciático. Como espacio abierto a una estructura rizomática, crea ramificaciones entre el espacio y la palabra que están presentes en nuestros tres autores. La configuración de un espacio hospitalario se evidencia en este autor en la forma de albergar la presencia del otro, tanto en el espacio geográfico como en el discursivo. El espacio no deja de ser errante, hecho de sobreescrituras y encabalgamientos de otros tiempos y geografías. La concepción del espacio de Juan Goytisolo conlleva un proyecto

¹⁰² Juan Goytisolo en entrevista con Julio Ortega, *Disidencias*, p. 316.

identitario que se basa en el reconocimiento de otra historia, otra lengua y otras voces que se hospedan en el espacio del texto.

Conclusiones

En la presente tesis he realizado una comparación entre las obras de Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo a partir de cuatro ejes principales: la palabra, la identidad, el cuerpo y el espacio. Tomé como punto de partida el concepto de hospitalidad para dar cuenta de la manera en que la palabra se aloja en el cuerpo y el espacio para configurar una identidad desde las fronteras de la palabra y el texto. La identidad es movediza, una entidad rizomática que se niega a ser anquilosada. Los tres escritores dan cuenta de un proceso en el que se teje la identidad, tanto individual como colectiva; de esa forma, sólo es posible tejer una identidad a partir del reconocimiento de las diferencias. En relación con este aspecto, en los tres escritores hay una relación entre dicha construcción de la identidad y una ética de la hospitalidad. El predominio de una palabra unívoca queda anulado. De ahí el reconocimiento de lo impuro o bastardo en Goytisolo, de lo individual que queda fuera de la gran historia en Condé y de la percepción individual que se registra como testimonio de la memoria subjetiva en Ben Jelloun. Al tratarse de tres autores que provienen de geografías distintas y, en el caso de Goytisolo, de un autor que escribe en una lengua diferente a los otros, la principal dificultad que tuve fue articular el trabajo en una estructura donde la fragmentación no amenazara con dispersar el discurso.

Ahora bien, ¿fue posible realizar la comparación? Evidentemente, se trata de una tarea complicada, ya que las diferencias entre los escritores pueden difuminar la posibilidad de encontrar una red de puntos en común. No obstante, la tarea comparativa pudo realizarse a partir del hilo conductor de la hospitalidad. A través de este eje, hemos podido considerar que en los tres escritores hay una concepción hospitalaria del lenguaje, lo que permite construir tanto políticas de la amistad como de enemistad. Los espacios colectivos albergan a voces disidentes o marginales que hacen una revisión de su historia individual y colectiva; en este punto, hay una confrontación con los discursos hegemónicos que han falsificado las identidades o han impedido que otras voces ejerzan su derecho a la palabra.

Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo dan forma a un planteamiento en el que el texto alberga tanto a la palabra oral como a la escrita. Al contar sus propios mecanismos de producción, sus obras se manifiestan como una puesta en escena en la que la

palabra y el espacio albergan la identidad, el cuerpo y la palabra de otros sujetos que conllevan una condición errante. De esta manera, hay un proceso de reconocimiento del otro que, sin lugar a dudas, forma parte de un proyecto ético de escritura que comparten los tres autores.

Los tres escritores desarrollan el tema de la transgresión de los discursos y los mecanismos de exclusión, así como el tema de la inestabilidad de la verdad. En el primer caso, su postura crítica se manifiesta a través de la multiplicidad de voces que coexisten en los relatos. La presencia de la palabra vocalizada desde sus dimensiones performativas es un recurso de vital importancia al mostrar tanto la polifonía como la imposibilidad de encontrar la verdad. La identidad se convierte en un auténtico proceso de búsqueda, ya que no está fija ni en el discurso de la historia ni en el presente movedizo de la colectividad. La identidad está hecha de fragmentos que es necesario reconstruir, desde la experiencia individual y, también, desde los mitos y discursos otros que han sido reducidos al silencio por las grandes historias consignadas en los libros.

La palabra hegemónica es el *hostis* o enemigo. En este aspecto, retomo a Iván Illich para mostrar los mecanismos de imposición de la lengua madre ante la pluralidad de las lenguas vernáculas. La desarticulación de la verdad y de los discursos hegemónicos que se gestan como verdad oficial se realiza desde el lenguaje mismo; principalmente, a través de la inserción de la oralitura y de la referencia a soportes escritos cuya existencia se pone en duda en el interior del universo diegético. En todo caso, la palabra es un vehículo de desarticulación, tanto del mandato narrativo como de la verdad.

El texto se plantea así como espacio de reconciliación en el que se difumina la oposición entre oralidad y escritura. La oralidad, presente como oralitura, se revela como la otredad de la escritura; a su vez, la escritura se manifiesta como una escritura distinta, aquella que manifiesta la incertidumbre y la inestabilidad de antiguas certezas. En el contexto de la oralitura, la palabra se realiza a través de una fusión con el cuerpo. La palabra es acontecimiento colectivo en la plaza pública donde distintos narradores cuentan historias en las que se pone en juego, nuevamente, tanto la historia individual como la colectiva. La palabra hospeda al cuerpo y, así, se reconfiguran las identidades. En cuanto a la palabra escrita, hay también una relación entre la escritura y el cuerpo. El cuerpo hospeda a la palabra,

en un proceso de búsqueda en donde la identidad se reconfigura a través de procesos de revisión del pasado individual e histórico, lo que conlleva a una reescritura. Es necesario volver a nombrar la propia historia, así como la de la colectividad.

He insistido a lo largo de esta tesis en el vínculo entre la palabra y la hospitalidad. Desde el alojamiento de la palabra en espacios colectivos, hasta la hospitalidad de otros escritos en el espacio textual de cada autor, hemos revisado las formas en que tanto la palabra escrita como la vocalizada son reconocidas, de una manera o de otra, desde su propia identidad. En lo referente a la hospitalidad del texto, he señalado las relaciones intertextuales que se tejen en cada uno de los escritores estudiados; por un lado, para mostrar que hay una forma más de alojamiento de la palabra de otros, en el nivel del texto, y, por otro lado, como una manera de establecer una relación transversal entre los escritores aquí analizados. El intertexto, al insertar otras escrituras en su tejido, modifica su identidad primera, adoptando nuevas formas que dan cuenta de una estructura rizomática o mestiza. También, el recurso de la intertextualidad revela la identidad colectiva del texto. El hecho de incorporar otras voces conlleva ecos y reminiscencias que van más allá de la experiencia individual de la escritura. En el caso de Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo, el intertexto de Jean Genet es un eje que atraviesa a los tres escritores, alterando la identidad de los tres de manera distinta.

Otro de los puentes que establezco entre el lenguaje y la identidad se fija en la vía espacial y corporal. El sujeto inscribe su yo a través de la palabra. La identidad toma su forma a través del lenguaje; es este último el elemento que permite nombrar al sujeto y preservar la memoria, tanto individual como colectiva. La palabra da forma a un escenario; en él se gestan los mecanismos de reconstrucción de la identidad, siempre por medio de un acto de hospitalidad. Para descubrir el yo individual y, a partir de él, afirmarse en el interior de una colectividad, es necesario asumir la propia voz desde la corporalidad; por esta razón, el filtro de la escritura resulta revelador. La escritura del yo es un recurso necesario para llegar a la afirmación del cuerpo y la palabra.

Por su parte, relaciono la configuración del espacio en los tres autores con un espacio rizomático e híbrido que hospeda tanto a las voces como a los cuerpos. En Tahar Ben Jelloun, el espacio es planteado como una construcción laberíntica de acuerdo con la geografía de las

callejuelas de la medina de Marrakech. La estructura del relato se fusiona con el espacio, de tal manera que es imposible conocer la verdad. En el caso de Maryse Condé, el espacio es un rizoma que adquiere las características de la vegetación antillana, cuyas raíces se multiplican al igual que el relato. Ahora bien, Goytsiolo concibe un espacio errante que, al momento de encontrar un punto fijo, se fija en la plaza Xmaá el Fná de Marrakech, metáfora de la página en blanco, abierta para llenar sus huecos con múltiples voces y relatos. El espacio es el sitio geográfico que hospeda distintas voces y cuerpos que llevan consigo una condición de errancia y que habitan, también, el espacio textual.

La relación entre la escritura y la vida es laberíntica. La escritura es incapaz de garantizar la verdad; promete reconstruir la memoria y liberar su carga, pero esa búsqueda se transforma en una errancia en la que el escritor se pierde al buscar el reflejo del mundo en las palabras. La escritura es también una actividad tautológica y mentirosa. Los libros existen contra la verdad, para contrarrestar su versión. Las palabras descubren al mundo, aunque resulta imposible conocer la verdad. El escritor se exilia de sí mismo tratando de volverse transparente y dejando que las palabras hablen por sí mismas, en un juego tautológico. Entonces el yo se despersonaliza y el texto termina por contarse a sí mismo.

Surge ahora la pregunta sobre las hipótesis planteadas al comienzo de esta tesis. Sobre la hipótesis principal, que supone que en los tres escritores analizados la palabra es una entidad hospitalaria en la que el cuerpo y el espacio tejen su relación con la identidad, considero que sí se cumple, principalmente porque, en los tres casos, encontramos el planteamiento de un relato en segundo grado, a través del cual se gesta una historia vehiculada por diversas voces que resultan marginales para quienes detentan las distintas manifestaciones del poder. De esta forma, se narra todo un proceso de búsqueda, por parte de los personajes, de redefinición de su identidad. Para que esta búsqueda sea posible, es necesario que las voces sean alojadas en un espacio colectivo, donde la narración pasa por el filtro del yo que, en primera instancia, debe reconocerse a sí mismo, asumiendo su cuerpo y su voz.

En cuanto a mi hipótesis secundaria, que se refiere a la postura crítica que los escritores mantienen en cuanto a la concepción del texto, lo que hace que su trabajo escritural se presente de manera fragmentada, con múltiples fisuras que revelan el carácter no acabado

del mismo, concluyo que también se cumple. En esta tesis hemos analizado los procesos de construcción del relato. Así, es posible advertir que, desde un inicio, los escritores analizados parten de una verdad inestable. El hecho de narrar una historia donde el acto de narrar sea uno de los temas principales hace que la maquinaria narrativa revele sus complejidades y su estructura. De esta forma, para Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo el relato que se genera en el interior de sus obras revela la imposibilidad de alcanzar la verdad, la evidencia de que la identidad es un constructo movedizo y que la única certeza posible radica en la palabra misma, en la potencia de esta última para generar historias. La presente tesis se inicia con un planteamiento sobre la hospitalidad del lenguaje y, al final, regresa al mismo punto de partida.

Al preguntarme sobre aquello que los autores han manifestado a través de mi escritura, puedo afirmar que los tres escritores me han enseñado a pensar más en el lenguaje como un acontecimiento que pone en marcha la construcción de colectividades; asimismo, confirmo que para redefinir la propia identidad es preciso pasar por el filtro de un análisis de los discursos que nos han dado forma como individuos, desde una postura crítica que nos permita abandonar supuestas certezas, para, de esta forma, poder llevar a cabo una búsqueda más auténtica, que nos revele algo más profundo de nosotros mismos. Finalmente, me enseñan que la palabra misma es un lugar de hospitalidad donde se puede forjar la propia historia, con todas sus fisuras y ambivalencias.

Para concluir, dejo pendientes varios aspectos, uno de ellos se refiere a un análisis mucho más detallado de los recursos intertextuales, principalmente porque, como afirmé en el apartado correspondiente, los intertextos crean la posibilidad de un auténtico diálogo entre los tres autores, desde los intersticios de la escritura. El espacio de este trabajo no me permitió desarrollarlo. Del mismo modo, habría sido útil para mí hacer un contraste detallado entre las ideas de Derrida sobre la hospitalidad y el planteamiento de Iván Illich sobre la lengua madre y la lengua vernácula. Finalmente, abordar a Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé y Juan Goytisolo me ha permitido reunir entidades diversas como el texto, las voces de los personajes, el espacio y el tiempo, a través del hilo conductor del lenguaje hospitalario.

BIBLIOGRAFÍA

I. TEXTOS LITERARIOS

I.1 CORPUS DE TAHAR BEN JELLOUN, MARYSE CONDÉ Y JUAN GOYTISOLO

Ben Jelloun, Tahar. *Beckett et Genet, un thé à Tanger*. París : Gallimard, 2010.

_____ *Jean Genet, menteur sublime*. París: Gallimard, 2010

_____ *L'écrivain public*. París : Seuil, 1997.

_____ *L'enfant de sable*. París: Seuil, 1985. (Points, 7).

_____ *L'Islam expliqué aux enfants*. París: Seuil, 2002.

_____ *La nuit sacrée*. París: Seuil, 1987. (Points, 113).

_____ “La planète des singes”, *Ministère de la Culture et de la Communication*, Royaume du Maroc, <http://www.miniculture.gov.ma/fr/indexphp/pensees/218-tahar-benjelloun-la-planete-des-singes>

_____ *La remontée des cendres*. París: Points, 1991.

_____ “Suis-je un écrivain arabe?”, 2004, www.taharbenjelloun.org/indexphp?id=

CONDE, Maryse. *La civilisation du bossale: Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique*. París: L'Harmattan, 1978.

_____ *La vie scélérate*. París: Seghers, 1987. (Pocket, 11373)

_____ *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. París: Mercure de France, 1986. (Folio, 1929)

_____ “The role of the writer”. *World Literature Today*, Vol. 67, No. 4, Focus on Maryse Condé (Autumn, 1993), pp.697-699.

_____ *Traversée de la mangrove*. París: Mercure de France, 1989. 250 p. (Folio, 2411).

GOYTISOLO, Juan. “A la llana y sin rodeos”. *Discurso de Juan Goytisolo. Ceremonia de entrega del Premio Cervantes 2014*. Biblioteca Nacional de España, 2014. <http://www.bne.es/webdocs/Prensa/Noticias/2015/discurso-juan-goytisolo.pdf>

_____ *Crónicas sarracinas*. Pamplona: Leer-e, 2013. (Palabras Mayores)

- _____ *Disidencias*. Madrid: Seix Barral, 1977. (Biblioteca Breve/Ensayo)
- _____ *En los reinos de Taifa*. Barcelona: Seix Barral, 1986. (Biblioteca Breve)
- _____ “Escritura y oralidad”, *Nexos*, junio 2001. [Http://www.nexos.com.mx/p=9998](http://www.nexos.com.mx/p=9998)
- _____ *Genet en el Raval*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009. (Círculo de Lectores)
- _____ *Makbara*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999. 313 p.
- _____ *Makbara*. Tr. Aline Schulman. París: Seuil, 1982.
- _____ *Obras completas IV: Novelas (1988-2003)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005. (Círculo de Lectores)
- _____ *Paisajes después de la batalla*. Madrid: Espasa Calpe, 1991. (Colección Austral, 218)
- _____ *Reivindicación del conde don Julián*. Ed. Linda Gould Levine. 2 ed. Madrid: Cátedra, 1970. (Letras Hispánicas, 220)
- _____ *Tradición y disidencia*. México: FCE, 2003. 134 p. (Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey).
- _____ *Tríptico del mal: Señas de identidad. Don Julián. Juan sin tierra*. Barcelona: Mondadori, 2004. (Literatura Mondadori, 19)

I.2 OBRAS LITERARIAS DE OTRO AUTORES

- BORGES, Jorge Luis, “Historia universal de la infamia”. Historia universal de la infamia. Obras completas, vol. I. Buenos Aires: Emecé, 1996. pp. 465-471.
- FAULKNER, William. ¡Absalón, Absalón! Tr. Beatriz Florencia Nelson. Madrid: Alianza, 1971.
- PEDRO ABELARDO y Eloísa. *Historia y cartas auténticas en prosa y verso de los célebres amantes Abelardo y Eloisa*. Madrid: Despacho Sucesores de Hernando Arenal, 11.
- PEDRO ALFONSO, conde de Barcelos y Ahmad ibn Muhammad al-Razis (el moro Rasis). “Crónica General de España de 1344. *Al Qantir: Monografías y documentos sobre la historia de Tarifa*, núm. 10, 2010.

GENET, Jean. *Cuatro horas en Chatila*. <http://www.afrique-asie.fr/16-septembre-1982-quatre-heures-a-chatila-de-jean-genet/>

_____ “L’enfant criminel”, *Œuvres complètes V*, París, Gallimard, 1979. pp. 377-393.

_____ “Le funambule”, *Œuvres complètes V*, París, Gallimard, 1979. pp. 38-71.

_____ “Les nègres”, *Œuvres complètes V*, París, Gallimard, 1979. pp. 75-176.

_____ *Notre dame des fleurs*. París : Gallimard.

RUÍZ, Juan, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed. Alberto Blecua. Madrid: Gredos, 1992.

II. ESTUDIOS CRÍTICOS

II.1 LIBROS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Tr. Ernestina de Champourcin. 2ed. México: FCE, 1975. 281 p. (Breviarios, 183).

_____ *La poétique de l’espace*. París: Quadrige/PUF, 1957.

BACHIR Diagne, Souleymane. *100 palabras para explicar el Islam*. Tr. Esteve Sierra. Barcelona: J. J. de Olañeta, 2002. (El Barquero, 2).

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Tr. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1987. (Historia y Geografía/Ensayo, 57).

BARTHES, Roland. *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*. Tr. Nora Pasternac. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

_____ *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. 2 ed. Tr. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1994.

_____ *Ensayos críticos*. Tr. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2002. (Los Tres Mundos/Ensayo)

_____ “Escritores, intelectuales, profesores”. Barthes, Roland, Jean Thibaudreau y Julia Kristeva. *El proceso de la escritura*. Buenos Aires: 1974. Caldén. pp. 9-38.

- BENALLOU, Lamine. “El carácter oral en Makbara”. *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*. Almería: Instituto de estudios Almerienses, 1988. pp. 135-144.
- BENVENISTE, Émile. *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Tr. Mauro Armiño. Madrid: Taurus, 1983. (Ensayistas, 2000. Serie Mayor)
- BENREMDANE, Ahmed. “El dialecto marroquí empleado en la obra de Juan Goytisolo: función y significación”. Ruiz Lagos, Manuel (ed.). *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, 1987. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1988, pp. 89-98.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. París: Gallimard, 1984. (Les Essais)
- BERNABE, Jean. “De la négritude à la créolité: éléments pour une approche comparée”. *Études Françaises*. 28/ 2,3. Otoño 1992-Invierno 1993. pp. 23-38.
- BERNABE, Jean, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant. *Éloge de la Créolité*. París: Gallimard/Presses Universitaires Créoles, 1989.
- BERQUE, Jacques. *Les Arabes*. 3 ed. París: Sindbad, 1979.
- _____ (ed.). *Le Coran: essai de traduction*. París: Albin Michel, 1995. (Spiritualités Vivantes, 194).
- _____ *Relire le Coran*. París: Albin Michel, 1993. (Idées).
- BLACHERE, Régis. *Le Coran*. París: PUF, 1992. (Que sais-je ?, 1245)
- BOLLNOW, Otto. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969.
- BONN, Charles, Naget Khadda y Abdallah Mdarhri-Alaoui (ed.). *Littérature maghrébine d'expression française*. París: EDICEF, 1996. (Universités Francophones).
- BOUGET, Carine Bourget, “L'intertexte islamique de *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun”, *The French Review*, Vol. 72, No. 4 (Mar., 1999), pp. 730-741.
- BRUNEL, Pierre. *Don Quichotte et le roman malgré lui*. Klincksieck, 2006.
- BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Tr. Javier Sáez y Beatriz Preciado. Madrid: Síntesis, 2004. (Estudios Lacanianos)

- CANFORA, Luciano. *Le copiste comme auteur*. Tr. del italiano Laurent Calvié. Toulouse : Anarchasis, 2012.
- CARRUGGI, Noëlle (ed.). *Maryse Condé: Rébellion et transgressions*. París: Karthala, 2010. (Lettres du Sud)
- CHAMOISEAU, Patrick y Raphaël Confiant. *Lettres créoles: Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*. París: Gallimard, 1999. (Folio/Essais, 352).
- CHAUVIN, Gérard. *Soufisme*. Pardès: Puisseaux, 2001. (B.A.- B.A.).
- CHEBEL, Malek. *L'esprit de sérail: Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*. París: Payot & Rivages, 2003. 281 p. (Petite Bibliothèque Payot, 265).
- _____. *Le corps dans la tradition au Maghreb*. París: Presses Universitaires de France, 1984. 207 p. (Sociologie d'Aujourd'hui).
- _____. *Les symboles de l'Islam*. París: Assouline, 1999. 127 p.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 6 ed. Barcelona: Herder, 1999.
- CHEVRIER, Jacques. *L'arbre à palabres: Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique Noire*. Paris : Hatier, 1986. (Monde Noir)
- COHEN, Esther y Ana María Martínez de la Escalera (ed.). *De memoria y escritura*. México: UNAM/IIF, 2002. (Ejercicios de Memoria, 3).
- _____. (ed.). *Lecciones de extranjería: una mirada a la diferencia*. México: UNAM/Siglo XXI, 2002. 195 p. (Teoría).
- COMBE, Dominique, "Derrida et Khatibi: autour du Monolinguisme de l'autre". *Carnets: revue électronique d'études françaises*, serie II, núm. 7, mayo 2016, pp. 6-11.
- CORNAGO Bernal, Óscar, "Historia de la locura de la época posmoderna: el viaje esquizoide de Juan Goytoso". *ALEC*, núm. 2, vol. 27, 2002, pp. 95-131.
- COULON, Jean Charles. "Sorcellerie berbère, antiques talismans et saints protecteurs au Maghreb médiéval". Aillent, Cyrille y Bulle Tuil Leonetti (eds.) *Dynamiques religieuses et territoires du sacré au Maghreb médiéval*. Madrid: Consejo Superior

- de Investigaciones Científicas, 2015. (Estudios Árabes Islámicos/Monografías), pp. 103-147.
- DE MAN, Paul. *La retórica del romanticismo*. Tr. Julián Jiménez Hefferman. Madrid: Akal, 2007.
- DE TORO, Alfonso. “¿Paradoja o rizoma? Transversalidad y ‘escriptibilidad’ en el discurso borgeano”. De Toro, Alfonso (ed.). *El siglo de Borges. T. I. Retrospectiva-presente-futuro*. Frankfurt/Madrid: Veurvert-Iberoamericana, 1999. pp. 173-207.
- DELEUZE, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. 5 ed. Tr. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2012.
- _____. *Rizoma*. Tr. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Tr. de O. Del Barxo y C. Ceretti. Mexico : Siglo XXI, 1998.
- _____. *Histoire du mensonge: prolégomènes*. París: L’Herne, 2005. (Carnets)
- _____. *Le monolinguisme de l’autre*. París: Galilée, 1996. (Incises).
- DETIENNE, Marcel. *Comparer l’incomparable*. París : Seuil, 2009. (Points/Essais)
- DUFOURMANTELLE, Anne y Jacques Derrida. *De l’hospitalité: Anne Douffourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*. París : Calmann- Lévy, 1997. (Petite Bibliothèque des Idées)
- ELBAZ, Robert. *Tahar Ben Jelloun ou l’inassouvissement du désir narratif*. París: L’Harmattan, 1996. (Critiques Littéraires).
- EMBAREK, Malika. “Todos nos llamamos Juan”. Ruiz Lagos, Manuel (ed.). *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, 1987. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1988, pp. 107-114.
- EPPS, Brad S. *Significant violence: oppression and resistance in the narratives of Juan Goytisolo, 1970-1990*. Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- ESCUADERO, Javier, “España en el corazón: el diálogo intelectual entre Juan Goytisolo y Américo Castro”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 35, 2001, pp. 111-131.
- ETTE, Ottmar. *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura de fronteras en Europa y América*. Tr. Rosa María S. De Maihold. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

- FLORES Farfán, Leticia, "Mito y ley en Grecia antigua". *Devenires VI*, México, núm. 11, 2005, pp. 109-117.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. París: Gallimard, 1966. (Tel, 166).
- FRENK, Margit. *Entre la voz y el silencio: La lectura en tiempos de Cervantes*. México: FCE, 2005. 222 p. (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios).
- _____. "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media Hispánica", *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE, 2006. (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios).
- FULTON, Dawn. *Signs of dissent: Maryse Condé and postcolonial criticism*, 2008. Charlottesville: University of Virginia Press.
- GACHE, Belén. *Escrituras nómadas: Del libro al hipertexto*. Gijón: Trea, 2006.
- GARCÍA Gabaldón, Jesús. "El escritor frente al lenguaje: excursión poética". Ruiz Lagos, Manuel (ed.). *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, 1987. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1988, pp. 13-22.
- GAUDIN, Françoise. *La fascination des images: Les romans de Tahar Ben Jelloun*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. París : Seuil, 1982. (Points)
- GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Tr. Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002. (Textos del Bronce).
- _____. "L'imaginaire des langues". Entrevista de Lise Gauvin. *Études Françaises*. 28/ 2,3. Otoño 1992-Invierno 1993. pp. 11-22.
- _____. *Le discours antillais*. París: Gallimard, 1997. (Folio/Essais).
- GÓMEZ-MATA, Marta y César Silió Cervera. *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo*. Madrid: Júcar, 1994.
- GONTARD, Marc (ed.). *Violence du texte: la littérature marocaine de langue française*. París: L'Harmattan, 1981. (Critiques Littéraires).

- GOULD Levine, Linda. “¿Cómo se lee a Juan Goytisolo leyendo a Juan Goytisolo? RUIZ Lagos, Manuel (ed.). *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytsolo*, Almería, 1987. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1988., pp. 3-13
- GYSSELS, Kathleen, “L’intraduisibilité de Tituba indien, sujet interculturel”, *Mots pluriels*, núm. 23, marzo 2003, motspluriels.arts.uwa.edu.au/MO2303_kg.html
- _____. “*Sages sorcières*”: Révision de la mauvaise mère dans *Beloved* (Toni Morrison), *Praisesong for the window* (Paula Marshall) et *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*. Université Press of America, 2001.
- HANKINS, Jérôme (ed.). *Genet à Chatila*, París: Actes de Sud, 1993. (Babel)
- HESS, Deborah. *La poétique de renversement chez Maryse Condé, Massa Makan Diabaté et Édouard Glissant*. Paris : L’Harmattan, 2006. (Critiques Littéraires)
- HEWITT, Leah D. “Inventing Antillean Narrative: Maryse Condé and Literary Tradition”, *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 17, 1, 1993. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1313>
- HUSSEIN, Mahmoud. *Ce que le Coran ne dit pas*. Paris: Grasset, 2013.
- ILLICH, Iván. “El trabajo fantasma”, Tr. Javier Sicilia. *Obras reunidas II*. México: FCE, 2008. pp. 41-198. (Tezontle)
- JORDAN, Paul “Goytisolo’s *Juan sin Tierra*: A Dialogue in the Spanish Tradition, *The Modern Language Review*, Vol. 84, No. 4 (Oct., 1989), pp. 846-859.
- KAMAL-TRENSE, Nadia. *Tahar Ben Jelloun L’écrivain des villes*. París: L’Harmattan, 1988. (Critiques Littéraires).
- KASSAB, Samia Kassab-Charfi, “Tahar Ben Jelloun et la réinvention des *Contes de Perrault*”, *Littératures*, 74, 2016. <http://journals.openedition.org/litteratures/533> ; DOI : 10.4000/litteratures.533
- KEMEDJO, Cilas. “Vers une esthétique de la diaspora”, Carruggi, Noëlle. *Maryse Condé: Rébellion et transgressions*, París: Karthala, 2010, pp. 181-201.
- KEMEDJO, Cilas y Ruthmarie H. Mitsch, “Maryse Condé and West Indian Complexity: The Writing of Monstrosity, Postcolonial Comparatives, and Cannibalistic Intertextualities”, *Research in African Literatures*, Vol. 44, No. 3, pp. 176-189.

- KRISTEVA Julia, "Word, dialogue and novel", *The Kristeva reader*, ed. Toril Moi. Nueva York: Columbia University Press. pp. 35-36
- KUNDERA, Milán. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- LAROUÏ, Fouad. "Tahar Ben Jelloun: Genet soutenait toutes les causes perdues", *Jeune Afrique*, 19 de noviembre de 2010,
<https://www.jeuneafrique.com/193995/culture/tahar-ben-jelloun-genet-soutenait-toutes-les-causes-perdues/>
- LE VAGUERESSE, Emmanuel. *Juan Goytisolo: Écriture et marginalité*. Paris: L'Harmattan, 2000. (Classiques pour demain)
- LLORED, Yannick. *Juan Goytisolo: Le soi, le monde et la création littéraire*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2009. (Lettres et civilisations des Pays Hispanophones)
- _____. "Poétique et conception du sens dans l'oeuvre de Juan Goytisolo". *Revue Romaine*, núm. 2, vol. 39, octobre 2004, pp. 257-271.
- LOPEZ MORALES, Laura, "Tal vez contaré mi historia. Una lectura de La vie scélérate de Maryse Condé". *Anuario de Letras Modernas*, vol. 15, 2009-2010, pp. 227-247.
- LOPEZ-BARALT, Luce. *Huellas del islam en la literatura española: de Juan Ruiz a Goytisolo*. 2 ed. Madrid: Hiperion, 1989. (Libros Hiperión)
- _____. "Narrar después de morir: *La cuarentena* de Juan Goytisolo". *Nueva revista de Filología Hispánica*, vol. 3, núm. 1, 1995. pp. 59-124.
- LORY, Pierre, "Verbe coranique et magie en terre d'islam", *Afrique noire*, 12, 12 de diciembre de 2013, pp. 173-186. <http://span.revues.org/1337>
- MADELAIN, Jacques. *L'errance et l'itinéraire: Lecture du roman maghrébin de langue française*. Paris: Sindbad, 1983.
- MARROUCHI, Moustapha, "My aunt is a man: ce 'je'-là est multiple", *Comparative Literature*, vol. 54, enero 2002, pp. 325-356.
- MCCLENNEN, Sophia A. *The dialectics of exile: Nation, time, language, and space in Hispanic Literatures*. West Lafayette: Purdue University Press, 2004. (Comparative Cultural Studies)

- MEMMI, Albert. “La langue du dominé”. *Cette langue qu’on appelle le français: l’apport des écrivains francophones à la langue française*. París: Babel, 2006.
- MITSCH, Ruthmarie H., “Maryse Condé’s Mangroves”, *Research in African Literatures*, núm. 28, invierno 1997, pp. 54-70.
- MOLES, Abraham A. y Elizabeth Rohmer. *Sicología del espacio*. Tr. Enrique Grilló Solano. Madrid: Ricardo Aguilera, 1972.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface, “Édouard Glissant entre Derrida et Khatibi”, *Africultures: Les mondes en relation*, enero 2013, París, <http://africultures.com/edouard-Glissant-entre-derrida-et-khatibi-11272>
- MONTANDON, Alain. *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*. París: PUF, 1999.
- MOUDILENO, Lydie. “De l’autobiographie au roman fantastique”, Noëlle Carruggi (ed.), *Maryse Condé: Rébellion et transgressions*, París: Karthala, 2010, pp. 17-27.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. París: Quadrige/PUF, 1999.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*. Barcelona: Gexel/UNAM, 1999. (Sinaia, 3).
- NUÑEZ, Elizabeth, “Maryse Condé, una gran señora de la literatura caribeña”, *Voces de la francófona*, mayo 2007, <https://vocesdelafrancofonia.wordpress.com/2007/05/22/entrevista-a-maryse-conde>
- O’REGAN, Derek. *Postcolonial echoes and evocations: The intertextual appeal of Maryse Condé*. Oxford: Peter Lang, 2006. (Modern French Identities, 46)
- ORTEGA, Julio. “Entrevistas a Juan Goytisolo”. Goytisolo, Juan. *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral, 1977. (Biblioteca Breve)
- OUEDRAOGO, Jean. *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma: griots de l’indicible*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 2004. (Francophone Cultures & Literatures, 43)
- PENOT, a. (ed.). *Le Coran*. Tr. A. Penot. Ed Bilingüe. Líbano: Alif, 2010.
- PEREJIL, Francisco, “Goytisolo en su amargo final”, *El país*, 10 de junio 2017, <https://elpais.com/cultura/2017/06/09/actualidad/1497010964-177086.html>

- PERRET, Delfine. *La créolité: espace de création*. París: Ibis Rouge Éditions, 2001. 313 p.
- PERRIN, Annie, “El laberinto homotextual”. Ruiz Lagos, Manuel (ed.). *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1988, pp. 73-82.
- _____. “Pour une écriture-lecture-audition Makbara ou la voix retrouvée”, *Co-Textes*, C.E.R.S., Montpellier, octobre 1983, pp. 41-57.
- POPE, Randolph D. *Understanding Juan Goytisolo*. Carolina del Sur: University of South Carolina Press, 1995.
- QUESADA Abad, Dulce María. “Ruptura o evolución: La mixtificación como constante en la narrativa de Juan Goytisolo”. Ruiz Lagos, Manuel (ed.). *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, 1987. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1988, pp. 99-106.
- RABINOVICH, Silvana. “De memoria y escritura”. Cohen, Esther y Ana María Martínez de la Escalera (ed.). *De memoria y escritura*. México: UNAM/IIF, 2002. (Ejercicios de Memoria, 3).
- RAMÍREZ Zuluaga, A. F. “De Abelardo a Eloísa: sobre el silencio y el lenguaje”. *Revista Perseitas*, 3 (2), 2015, pp.138-153
- RANO, Jean. *Créolitude: silences et cicatrices pour seuls témoins*. París/Montreal: L’Harmattan, 1997.
- REJOUIS, Rose-Myriam. *Veillées pour les morts: Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*. París: Karthala, 2004. (Lettres du Sud).
- RIDON, JEAN-XAVIER. “Maryse Condé et le fantôme d’une communauté inopérante”, Albert, Christiane (ed.). *Francophonie et identités culturelles*. París: Karthala, 1999. pp. 213-226.
- ROUSSOS, Katherine. *Décoloniser l’imaginaire : Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*. Paris : L’Harmattan, 2007. (Bibliothèque du Féminisme)

- RUIZ Lagos, Manuel, “Justificación literaria”. Ruiz Lagos, Manuel (ed.). *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, 1987. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1988, pp. IX-XI.
- _____. “Makbara: viaje errático al centro del universo- mundo: mito y antitópico en un relato de Juan Goytisolo”, *CAUCE*, Revista de Filología y su Didáctica, núm. 10, 1987, pp. 127-166.
- SALHA, Habib. *Poétique maghrébine et intertextualité*. Tunis: Publications de la Faculté de Lettres de la Manouba, 1992.
- SANTARCANGELI, Paolo. *El libro de los laberintos: Historia de un mito y de un símbolo*. Tr. César Palma. Madrid: Siruela, 1984.
- SARTRE, Jean-Paul. “Orphée noir”. Léopold Sédar Senghor. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. 5ed. París: Quadrige/PUF, 2001. pp. IX-ILIV.
- SELAO, Ching, “Le double palimpseste de Maryse Condé. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*”, *Littératures francophones: Parodies, pastiches, réécriture*, Lyon: ENS Éditions, 2013, <http://books.openedition.org/enseditions/2461>
- SCHULMAN, Aline. “El nómada narrador en la obra de Juan Goytisolo”. RUIZ Lagos, Manuel (ed.). *Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, 1987. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1988, pp. 45-58.
- SIMASOTCHI-BRONES. *Le roman antillais, personnages, espace et histoire: fils du chaos*. París: L’Harmattan, 2004. (Critiques Littéraires).
- SPILLER, Roland. “Borges, Ben Jelloun y *Las mil y una noches*: lecturas interculturales”. De Toro, (ed.). *El siglo de Borges. T. I. Retrospectiva-presente-futuro*. Frankfurt/Madrid: Veurvert-Iberoamericana, 1999. pp. 409-423.
- TALEB-KHYAR, Mohamed B. “An Interview with Maryse Condé and Rita Dove.” *Callaloo*, vol. 14, no. 2, 1991, pp. 347–366.
- UGARTE, Michael “Unruly Disciple of Americo Castro”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Vol. 7, No. 3 (Winter, 1979), pp.353-364.

- TURCOTTE, Virginie. *Quand la lecture visite l'oraliture ou l'influence de la tradition orale dans l'acte de l'écrire des romans antillais*. Montreal: Université de Québec à Montreal, 2009.
- VALLS Plana, Ramón. *Del yo al nosotros: Lectura de la Fenomenología del espíritu de Hegel*. 3ed. Barcelona: PPU, 1994.
- VAUTHIER, Bénédicte. *Manuscrito digital de Juan Goytisolo*. Berna: Proyecto Juan Goytisolo de la Universidad de Berna. Berna: Universidad de Berna, 2013. <http://goytisolo.unibe.ch/>
- WAGNER, Frank, "Du métatextuel à la métatextualité", *Narratologie*, núm. 3, 2000, pp. 13-28.
- YOUNG, Robert, J. C., "¿Qué es la crítica poscolonial? Tr. María Donapetry, *Pensamiento jurídico*, núm. 27, enero-abril 2010, pp. 281-294.
- ZOBERMAN, Pierre. "Francophonie: une entité, une histoire ou un discours?". *Frontières de la francophonie, francophonie sans frontières*. Edición de Véronique Bonnet. París: L'Harmattan/Université Paris 13, 2002. (Itinéraires et Contacts de Cultures, vol. 30). pp. 23-32.
- ZDRADA-COK, Magdalena. *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*. Universidad de Silesia, Katowicach: 2015.
- ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix: de la littérature médiévale*. París: Seuil, 1987.

II.2 TESIS

- COULON, Jean Charles. *La magie islamique et le "corpus bunianum" au Moyen Âge*, vol. I. París: Université Paris IV. Sorbonne, 2013.
- CREMADES Cano, Isaac. *Oralidad e Identidad Femenina en la Obra Narrativa de Maryse Condé*. Murcia: Universidad de Murcia, 2014.
- FRANÇOIS, Cyrille. *Les mille et une nuits et la littérature moderne (1904-2011)*. Cergy-Pontoise: Université de Cergy- Pontoise, 2012.

- GATEAU-IONESCO, Alina. *Lectures de sable: Les récits de Tahar Ben Jelloun*. Université Rennes 2/Université de Cracovia, 2009.
- LARRIVEE, Isabelle. *La littérature comme traduction, Abdelkébir Khatibi et le palimpseste des langues*. Paris: Université Paris XIII, 1994.
- OUAKOF, Karima. *L'art de conter ou l'art de la conversation dans Les Mille et une nuits*. Montreal: Université de Québec à Montréal, 2011.
- TABORDA Sánchez, Juan Fernando. *El árbol de la literatura. Poética en los ensayos literarios de Juan Goytisolo*. Granada. Universidad de Granada, 2009.

III. OBRAS DE CONSULTA

- ABRAHAM, Werner. *Diccionario de terminología lingüística actual*. Madrid: Gredos, 1981. (Biblioteca Románica Hispánica)
- CHEBEL, Malek. *Dictionnaire de symboles musulmans: rites, mystique et civilisation*. Paris: Albin Michel, 1995. (Spiritualités Vivantes, 179).
- LEWANDOWSKI, Théodore. *Diccionario de lingüística*. Madrid: Cátedra, 1996.
- ZALTA, Edward. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Standford: Stanford University, 2010. <https://plato.stanford.edu/>

IV. DOCUMENTALES

- BRIAT, Thomas. *L'écriture en partage*. Bibliothèque Marocaine. Francia, 2009. 52m.
- LACHAUD, Dorothée. *Nos ancêtres les Gaulois. Contre histoire de la France outre mer*, Bonne Compagnie. Francia, 2014. 52m.