



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

***L'AMOUR, LA FANTASIA DE ASSIA DJEBAR:*  
LA IDENTIDAD ÚNICA Y MÚLTIPLE DESDE LA FILOSOFÍA DEL ACTO  
ÉTICO DE MIJAÍL BAJTÍN**

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

**PRESENTA:**

**CLAUDIA CAROLINA AVILA FIGUEROA**

**TUTORA PRINCIPAL: DRA. LAURA ESTELA LÓPEZ MORALES**

**COTUTORAS: DRA. NAIR MARÍA ANAYA FERREIRA**

**DRA. UTE ILSE SEYDEL BUTENSCHÖN**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE DEL 2021.**



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.

A:

Georgina Avila Figueroa

Adriana Avila Figueroa

Cristina Avila Figueroa

Elizabeth Avila Figueroa

Margarita Avila Figueroa

María de los Ángeles Figueroa Martínez

Martina Martínez Silva

Alejandro Avila Figueroa

Muchísimas gracias ...

A la República Argelina Democrática y Popular,  
El país más grande del continente africano, de las naciones de la cuenca mediterránea y del  
mundo árabe, enorme como su revolución incesante y ejemplar.  
Con gratitud y humildad...

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México y al Programa de Maestría y Doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras.

A las distinguidas académicas que integraron mi comité tutorial y equipo de asesoras, presididos por la Dra. Laura Estela López Morales: Dra. Nair María Anaya Ferreira, Dra. Ute Seydel Butenschön, así como por la Dra. Claudia Ruiz García y la Dra. Caroline Marlene Caset Handjani.

A cada una de ellas expreso mi gratitud por el honor de haber trabajado bajo su dirección. Atesoro su lectura paciente y generosa, sus cuidadosas observaciones y correcciones, así como su comprensión y apoyo.

Agradezco particularmente a la Dra. Nair María Anaya Ferreira, guardo en mi corazón su magisterio ejemplar y gran calidad humana.

Muchas gracias Mohamed Benhadria,  
así como a tu familia, en especial Hadj Miloud, moudjahid, Nora, Amel, Llala, Chérifa,  
Amira y Walid...

Agradezco a la Embajada de la República Argelina Democrática y Popular en México, en particular:

Al Excelentísimo Señor Embajador Rabah Hadid (2014-2019)

Al Señor Fayçal Belkacemi

A la Sra. Blanca Fontes

Con toda mi gratitud al cuerpo médico:

Dr. Carlos Rodea Avila, Dr. Rafael Avila Figueroa, Dr. Álvaro Lomelí Rivas,

Dr. Rolando Espinosa Morales

Gracias, Hari Nair y Jorge Badillo.

---

## Índice

---

	<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo 1</b>	<b>Hacia la filosofía del acto ético</b>	7
	Trayectoria teórica	
1.1.	El malestar en la cultura	10
1.2.	Dialogismo y polifonía en la poética de Dostoievski	13
1.3.	La novela moderna como cruce de superficies textuales en <i>Jehan de Saintré</i>	19
1.3.1.	La palabra en el espacio de los textos	21
1.3.2.	El problema del mosaico intertextual en <i>Jehan de Saintré</i> de Antoine de la Sale	22
1.3.3.	El ideologema de la novela en <i>Jehan de Saintré</i>	23
1.3.4.	La función “no disyuntiva” de la novela	25
1.4.	Las posibilidades de la intertextualidad según Gérard Genette	27
1.5.	<i>La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento</i>	29
1.6.	<i>Hacia una filosofía del acto ético: yo-para-mí, otro-para-mí, yo-para-otro</i>	31
<b>Capítulo 2</b>	<b>Una revisión singular de la literatura</b>	
	Argelia	46
2.1.	Independencia: democracia y gobierno	47
2.2.	Independencia y proyecto de integración nacional	52
2.2.1.	Arabización de Estado	52
2.2.2.	El islam: religión de Estado	55
2.3.	Situación del francés tras la recuperación de la independencia	56
2.4.	El canto y la poesía bereber en el linaje de <i>L'Amour, la fantasia</i>	58
2.4.1.	Poesía bereber	60
2.4.1.1.	<i>Vaste est la prison</i> : un canto cabil	60

2.4.1.2.	<i>Ma prière</i> : poema tuareg	65
2.5.	La literatura del “Otro”	70
2.5.1.	El exterminio de los Ouled Riah en las grutas de la montaña <i>Dahra</i>	73
2.5.1.1.	Bou Maza: líder bereber de la resistencia	73
2.5.1.2.	Esclarecimiento de la logística para intervenir las grutas	76
2.5.1.3.	Delimitación de la responsabilidad del exterminio	78
2.5.1.4.	El exterminio de Saint-Arnaud	79
2.6.	Kateb Yacine y Albert Camus en las antípodas de la independencia y el régimen colonial	80
2.7.	Continuidad de los pactos coloniales en la crítica a la literatura argelina	86
2.8.	La voz de Assia Djébar en <i>L’Amour, la fantasia</i>	88
2.8.1.	Organización y temática de la novela	89
2.8.2.	Primera parte de la novela	91
2.8.3.	Segunda parte de la novela	91
2.8.4.	Historia y memoria: origen de las informaciones	92
2.8.5.	Voz presente de la autobiografía	93
2.8.6.	Voz ausente en la narración histórica	95
2.8.7.	Representaciones de la voz y transiciones en la novela <i>BIFFURE...</i>	96
	<i>SISTRE</i>	97
2.8.8.	Las voces de la tercera parte de la novela	98

### Capítulo 3 El acto ético: “yo para mí”

	Assia	101
3.1.	Tipología del texto: ¿Novela o autobiografía?	103
3.1.1.	Pacto de lectura	106
3.2.	San Agustín e Ibn Jaldún: ancestros escriturales de Assia Djébar	108
3.3.	Ruptura y reconstitución del linaje	117
3.4.	Las filiaciones parentales en la novela	121
3.4.1.	Transgresión a la filiación paterna	121
3.4.2.	Pélissier: tercera figura paterna	130
3.4.3.	El rompimiento de la figura materna	131
3.5.	Assia Djébar: transmitir el pasado sin perpetuarlo	138
3.5.1.	Tomar la palabra en primera persona	140
3.5.2.	Ocultamiento de la identidad por el seudónimo	142

<b>Capítulo 4</b>	<b>Narrativas opuestas en la novela: “Otro para mí”</b>	
	Argelia	144
4.1.	Esencia de la ética clásica en el relato confesional	147
4.2.	Dos modos de narrar una historia y sus perspectivas de lo ético	151
4.2.1.	Narrativa en francés	152
4.2.2.	Narrativa argelina	160
<b>Capítulo 5</b>	<b>El retrato femenino múltiple y único: “yo para otro”</b>	
	Chérifa	177
5.1.	Un retrato femenino múltiple y único	179
5.2.	La lucha con la palabra del otro	182
5.2.1.	Palabra ajena y de autoridad en un escenario multilingüe	185
5.2.2.	Palabras en lucha contra la dominación	188
5.3.	Escritura femenina en la lengua del “Otro”	189
5.4.	Voces enterradas	196
5.5.	El mundo femenino en el espacio interior	197
5.6.	Voces desenterradas por la reescritura	200
5.7.	Reconstrucción interior en la escritura y la intertextualidad	203
5.8.	Chérifa Amroune: “yo para otro”	205
5.8.1.	Chérifa: portadora de fuego	206
5.8.2.	Chérifa: una niña que “sale”	207
5.8.3.	Nouvelle Antigone	208
5.8.4.	Heroínas femeninas: castigo social o predestinación	210
5.8.5.	Antígona y Chérifa: mujeres que gritan	211
5.8.6.	Chérifa aprisionada en un árbol	213
<b>Conclusión</b>		216
<b>Bibliografía</b>		220
<b>Anexos</b>		235



---

## Introducción

---

A lo largo de diez años, Assia Djebar escribió el *Quatuor algérien*, conjunto narrativo que relata la niñez de la autora en la zona del Sahel argelino, su juventud marcada por el activismo político y sus primeros pasos en la escritura literaria destinada a expresar sus experiencias desde una perspectiva femenina. El conflicto planteado por la utilización de la lengua francesa, considerada ‘lengua madrastra’, como instrumento de creación, aparece muy pronto en las preocupaciones éticas de Djebar que duda de la veracidad de su testimonio.

La primera novela del *Quatuor algérien*, a la que dedico esta tesis, es *L’Amour, la fantasia*<sup>1</sup> (1985), dos años después Assia publica *Ombre sultane* (1987) y tras una pausa de ocho años, aparece *Vaste est la prison* (1995). Esta serie, que funcionaría como un ensamble musical a cuatro voces, quedó inconclusa a la muerte de su autora; sin embargo, las tres obras publicadas dan cuenta del ciclo biográfico de la novelista, entretejido con la historia de Argelia, como una personificación esencial, sin cuyo escenario sería imposible articular el mundo íntimo y social de Assia y de cada uno de sus personajes. Conviene hacer notar que, aun cuando *Ombre sultane* parece escapar a la categoría autobiográfica, su contenido forma parte del espacio femenino al que Djebar consagró su obra.

Como primer acercamiento a la novela, así como a las interrogantes e hipótesis que dieron lugar a esta tesis, conviene referir algunos antecedentes personales en torno a Assia Djebar, historiadora, escritora y cineasta franco-argelina nacida en Cherchell, Argelia, en 1936, cuando la metrópoli francesa intentaba mantener una apariencia de paz, mientras reprimía y castigaba la actividad insurgente que, desde la toma de Argel en 1830 hasta el triunfo de la guerra de independencia en 1962, fue incesante y sumió al país en los años

---

<sup>1</sup> La palabra *fantasia*, como contrapartida de *amour* es una representación de la guerra también llamada fiesta de la pólvora en países del Magreb árabe. La *fantasia* es un tema recurrente del arte pictórico orientalista, Eugène Delacroix realizó numerosos lienzos con esa temática. *Fantasia* designa también una forma musical clásica de Occidente.

más cruentos de su historia. En este escenario social, durante su infancia y primera juventud, la escritora se arraigó en dos culturas confrontadas, lo que es patente en su identidad lingüística y cultural, así como en los temas y preocupaciones de su literatura. En cuanto a la poderosa influencia del mundo galo en su personalidad, Assia la atribuye a que su padre, profesor de lengua francesa, la incorporó al sistema educativo colonial, en el que era rara la presencia de una niña y donde cultivó su inclinación por la cultura del “Otro”<sup>2</sup>; de tal manera que la pertenencia a una familia progresista le procuró y permitió una formación privilegiada para su época y confesión, un conjunto de circunstancias que Djebbar reconoce como un regalo de amor del padre.

En tal horizonte de dudas y afectos, en *L'Amour, la fantasia*, Assia reflexiona en torno a la huella que el último ocupante dejó en su personalidad y escritura, y analiza su relación con el “Otro” a través de los legados lingüísticos de las incursiones árabe, latina y francesa, tres culturas que, entre otras, arribaron y florecieron en la región del Magreb árabe. Así, al emprender la creación de su autobiografía en francés, Assia hace frente a la veracidad de su testimonio autobiográfico, porque tomar las palabras del que llama “antiguo enemigo” significaría consentir una doble invasión y, pretender recrear su realidad originaria e intraducible, terminaría por ser una ficción contraria a su intención de decir la verdad. De igual modo, Assia teme que narrarse a sí misma en lengua extranjera y creer que así logra recorrerse, no sería sino elegir un velo semejante al que ha ocultado a otras mujeres de su linaje. En fin, el encuentro de estas realidades en su vida, impone a la novelista una incertidumbre tenaz sobre cómo hacer su inventario moral en alianza con su mundo tribal y con la lengua que transformó su destino y la liberó del harem. Para responder a sus inquietudes, Assia forja su autobiografía como un extenso argumento en torno al significado del francés en el destino de Argelia y de ella misma, lo que evoca en su discurso de Fráncfort, pronunciado al recibir el Premio de la Paz<sup>3</sup> en el año 2000, al señalar que *L'Amour, la fantasia* es una doble autobiografía, donde la lengua francesa es el personaje principal.

---

<sup>2</sup> En la novela, el “Otro” con mayúscula y entrecomillado identifica al ocupante francés, cuando agrego estos signos, lo utilizo con el mismo sentido. En el resto de los casos, me refiero a los otros en general.

<sup>3</sup> El Premio de la Paz, es otorgado por los libreros y editores alemanes.

Por lo anterior, aunque dudar sobre su idioma de expresión escrita pareciera ser un falso problema ante una obra realizada completamente en francés, el atolladero no es simple para Djébar porque su identidad escritural ocupa su humanidad completa, de ahí la convergencia de estos planteamientos con una ética que compromete la verdad de su ser y su sentido de lealtad, al preguntarse cómo asumir su escritura sin traicionar su argelinidad y a pesar de los obstáculos afectivos que experimenta en la lengua del “Otro”.

En cuanto a la tesis que enseguida presento, se inscribe en el campo de estudio de las literaturas francófonas de la región del Magreb árabe, específicamente de Argelia, el país más grande de África, de la cuenca mediterránea y de las naciones árabes, distinguido en la historia mundial por haber subvertido el poder de la metrópoli francesa en una guerra de independencia emblemática, pues a partir de ella, Francia liberó el resto de sus colonias en el continente y se aceleró el proceso de descolonización en el mundo.

Para centrar mi propósito, comenzaré por referirme al Estado de la cuestión del tema que abordo, cuyo estudio inicié con la revisión de los sitios *Littératures du Maghreb* (LIMAG), *Système Universitaire de Documentation* (SUDOC) y *Bibliothèque Nationale de France* (BNF), en los cuales localicé 131 tesis sobre Assia Djébar, realizadas principalmente en universidades de Argelia, Francia, Estados Unidos y España, orientadas en primer lugar de incidencia, al análisis de la escritura, seguido del tema de la mujer o estudios de género, la identidad, la autobiografía, la historia, el cuerpo y el poscolonialismo, entre otras treinta temáticas estudiadas. Se trata de un conjunto de trabajos producidos en el extranjero en un periodo de treinta y cuatro años, pues la tesis que presento carece de antecedentes en nuestro país, en consecuencia, este trabajo resulta un primer acercamiento necesario, dada la notoriedad de la obra de Assia Djébar en la literatura de expresión francesa y, sobre todo, debido a las convergencias históricas y sociales que unen a Argelia con México.

Como se refleja en las temáticas señaladas, *L'Amour, la fantasia* puede ser analizada desde diversos posicionamientos teóricos que, sin embargo, parecen fragmentar, a su vez, la interpretación en torno a la experiencia de la novelista. Por ello, con la finalidad de buscar una explicación que uniera orgánicamente los elementos del relato, las principales preguntas que propone esta tesis abordan dos niveles de análisis, el primero alude al conflicto ético de la escritora, en tanto que el segundo nivel se refiere al modo en

que Djebar construye el entramado de su relato, por tanto, mi hipótesis plantea que el conflicto autobiográfico-lingüístico formulado en la novela, puede interpretarse a la luz de la filosofía del acto ético desarrollada por Mijaíl Bajtín, en virtud de su visión integradora del mundo de la vida con el mundo de la cultura, como se verá adelante. En este marco, a lo largo de los cinco capítulos de esta tesis, expongo y desarrollo una argumentación que aspira a comprender el conflicto de la novelista como la fusión inexorable de su historia personal con la de Argelia y Francia.

El propósito del primer capítulo es la exposición de las nociones teóricas que sustentan este trabajo, comenzando por la de cultura, una categoría histórica y social necesaria para entender el trayecto que condujo a Mijaíl Bajtín a la consolidación de la filosofía del acto ético, a través del dialogismo, la polifonía y la intertextualidad. En este sentido, el origen y evolución de dichas nociones se encuentra en sus estudios literarios, el primero de ellos es *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* donde, en su calidad de filósofo del lenguaje, expone la manera en que el carnaval, con sus parodias, burlas y risa, marca el desmoronamiento paulatino de las figuras de la cultura oficial, pues el ritual popular es precursor de un conjunto de expresiones con las que el individuo aislado y solitario se arraiga en una dimensión social renovada por el contacto dialógico con el otro y le permiten trascender en esa esfera de su existencia. Este entramado de hechos sociales, marca la diferenciación básica entre el mundo de la vida y el de la cultura y será la base de la filosofía del acto ético. Más tarde, Bajtín afianzará su teoría en *Problemas de la poética de Dostoievski* hasta culminar con *Hacia una filosofía del acto ético*. Sumado a lo anterior, añadido las contribuciones de Julia Kristeva y Gérard Genette que, como sucesores del legado teórico de Mijaíl Bajtín, consolidaron y desarrollaron la noción de intertextualidad.

En este sentido, *L'Amour, la fantasia* debe gran parte de su forma y contenido, evidente y velado, a fuentes de la literatura francesa, porque el intertexto es un elemento esencial en la construcción de novela y es la vía por la cual Assia trasciende su yo atormentado y fisurado y se une al mundo de la cultura en un horizonte histórico-social que no la desintegra ni la funde en el "Otro", sino que redefine su posición como miembro de una cultura múltiple. De este modo, la novela y su autora, se descubren en su genealogía transgresora, propia de lo transcultural y de la historia del Magreb árabe, al unir su voz a la

de textos copresentes que rompen con la figura del narrador solitario para comprender, que sin el “Otro”, el *yo* pierde su contorno real.

En el segundo capítulo, abordo los acontecimientos y circunstancias históricas más significativas que rodearon la producción de *L'Amour, la fantasía*, esto incluye el cambiante escenario político que siguió a la independencia, la arabización del país y del modelo educativo nacional, así como sus consecuencias en la producción literaria poscolonial, vinculadas a la batalla lingüística de Assia Djebar y otros escritores de su generación. Posteriormente, elaboro una revisión de la literatura argelina, cuya singularidad consiste en retomar las reivindicaciones que Djebar suscribe en su novela, es decir, es un acercamiento a la poesía que nutre, en su origen, a la literatura árabe y a su linaje tribal, mediante el análisis de un canto y un poema de origen bereber con los que la novela tiene vínculos temáticos e intertextuales. Asimismo, tomando como eje el exterminio de la montaña Dahra, analizo comparativamente la perspectiva del “Otro”, que es pretendidamente histórica y cuyos resultados confirman la existencia de una verdad recreada a conveniencia del invasor. Enseguida, me acerco al debate que, desde la literatura, entablaron Albert Camus y Kateb Yacine, participantes de la lucha independentista en el ámbito intelectual; después abordo, a manera de medio de contraste, una mirada de Charles Bonn sobre la literatura argelina tras la independencia. Concluyo con un apartado sobre el uso de la voz en las dos diégesis que componen el relato, la histórica y la biográfica, donde la narración de Assia es alternativamente ausente y presente.

Los siguientes tres capítulos sustentan la hipótesis que ha dado origen a esta tesis; para comenzar, el tercer capítulo parte de la verdad autobiográfica como un camino hacia la comprensión del problema lingüístico formulado por Assia, lo que en términos de la filosofía del acto ético, concierne al “yo-para-mí”, expresado en el relato confesional. Así pues, me aproximo a los actos verdaderos de Assia, cuya peculiaridad común es la de ser transgresores, pues la novelista se insubordina frente a la pureza genealógica de la tribu y ante los ancestros, lo que es claro en la expresión de sus filiaciones paternas, el rompimiento de la figura materna y el quebrantamiento a las reglas que designan a la mujer, como depositaria y transmisora de una memoria colectiva anclada en el pasado.

En el cuarto capítulo abordo la reflexión de Assia, consecuente con el reconocimiento de su origen, en torno a la diferenciación de las narrativas éticas que coexistían en su realidad colonial, lo que he relacionado con la fase denominada “otro-para-mí” de la filosofía del acto ético, pues *L'Amour, la fantasia* expone la naturaleza ética de la narrativa del ocupante que, a manera de una superestructura, legitima la desigualdad y la destrucción armada e ideológica para situar el discurso escrito en francés sobre el testimonio oral en leguas originarias. Esta disposición de fuerzas dio lugar a un sistema integral de ocupación que Argelia consiguió derrumbar en términos paralelos de combate, aunque con recursos precarios, hasta rescatar al país. En este marco, el arte de la novela consiste en reivindicar la narrativa argelina ante la del “Otro”, mediante la unión de ambas voces en el mismo texto, sin subalternidad o dominancia, de modo que el sentido de la fase “otro-para-mí”, es la apertura de una ruta dialógica para el sujeto que busca significar con justicia su vida única en relación con el otro, lo que sería imposible como sujeto aislado.

El capítulo cinco es una respuesta a la separación de narraciones planteada en el apartado precedente y corresponde a la reunión de los testimonios escritos y orales en el mundo de la novela, sobre la base del “yo-para-otro” concebida por Bajtín. En esta parte, aspiro a reflejar el eclipse de una voz femenina solitaria que revive al dar cuenta de su propia biografía, como una parte necesaria del acto colectivo, mediante la expresión de su testimonio; para comprenderlo, consagro un apartado a la trayectoria de Chérifa Amroune, símbolo del retrato único y múltiple de la combatiente, pues Assia y sus compañeras de Chenoua se completan en un acto histórico que se inicia con la transmisión oral, culmina en la expresión de la biografía plural, y trasciende en su reescritura en lengua francesa. En suma, la novelista integra, en un solo orden, al “Otro” y a su linaje de origen, de los que toma la escritura en lengua francesa y la voz en árabe y bereber de las mujeres de Chenoua, entre las que se narra a sí misma como en una sola biografía.

## Capítulo 1

---

### Hacia la filosofía del acto ético

#### Trayectoria teórica

---

*L'Amour, la fantasia* es una novela autobiográfica, cuyo título marca las principales líneas de su contenido, es decir, la dualidad y la yuxtaposición, características con las cuales Assia Djebar da cuenta de su conflictiva bipolaridad como escritora francófona de origen bereber-arabo-musulmán, dos rasgos de su personalidad que le resultan difíciles de conciliar a la luz de la historia colonial que entretejieron Argelia y Francia. Así, el pronunciamiento esencial de Djebar consiste en situar su *yo* atormentado y fisurado en un horizonte histórico social que no la desintegre ni la funda en el “Otro”, sino que la redefine como miembro de una cultura múltiple. En este marco, la novela es un planteamiento epistémico con el que Djebar sitúa la singularidad de su vida en la historia de Argelia, su objeto es ella misma, su *yo* bordado en una ficción tan real como el presente continuo en el que vive la historia de su linaje, desde 1830 hasta la década de los ochenta del siglo veinte.

Esta tesis, cuya perspectiva es la filosofía del acto ético formulada por Mijaíl Bajtín, aborda la novela desde los tres grados de intercambio dialógico propuestos por este filósofo del lenguaje. El primero ocurre al interior de su conciencia de autora, al concebir la escritura de su autobiografía en una ficción, lo que le permitirá manejar la superposición de tiempos y espacios y que, en términos del acto ético, corresponde al “yo-para-mí”. En el siguiente peldaño, como narradora, dispone el orden de las acciones, crea la subjetividad de los personajes, interpreta el mundo de la novela y, desde las lenguas originales, traduce la obra al francés; de igual manera, entreteje un entramado intertextual a partir de la presencia de otros textos y el diálogo con otras formas artísticas, como su propia producción cinematográfica, inspirada en formas musicales originarias del Magreb árabe, la *nouba* y la *zerda*, lo que es correlativo al “otro-para-mí”, concebido por Bajtín. Finalmente, Djebar se integra como personaje literario en la polifonía de las numerosas voces que conforman el

entramado de *L'Amour, la fantasia* y culmina con el “yo-para-otro” en su carácter de compiladora de los testimonios de mujeres de su tribu de origen.

En este marco, aunque la novela ha sido interpretada como la búsqueda de la identidad de la escritora, el relato responde a preguntas esenciales que denotan la certeza de ser de su autora, tales como ¿quién soy yo? y ¿quién es el otro? donde evidencia que su escritura en lengua francesa y su cultura europea, son sólo la parte visible de una ruptura de valores y tradiciones que se iniciaron y ocurrieron sucesivamente desde el más remoto pasado de Argelia y, por consiguiente, pueden ser resueltos con una perspectiva histórica y regional a partir del diálogo, la responsabilidad y la aceptación de los diversos modos de integrarse a la sociedad como conjunto de voces diferentes. Así, Djébar elabora una escritura orgánica, provista de capacidad dialógica y, desde una identidad específica e irrepetible, va al encuentro del “Otro” para hacerlo parte de la autoría de su novela mediante el intertexto y la copresencia de formas artísticas, materializando así la metáfora musical de la polifonía concebida por Bajtín.

Desde esta perspectiva de interpretación, en este primer capítulo abordaré las nociones teóricas que sustentan mi tesis, comenzando por la de cultura como vía acceso al *yo* de la autora entre dos tradiciones, es decir, al *yo* ante el “Otro”, así como la diferenciación entre culturas originarias o culturas confrontadas en el proceso colonial. Comenzaré con la teoría sobre la cultura formulada por Sigmund Freud, un autor al que recurro no sólo para comprender esta noción de la humanidad, sino como recurso de interpretación para abordar los contenidos latentes y enriquecer las interpretaciones simbólicas tanto en lo que concierne a la novelista como a su entorno social, pues Freud recupera símbolos culturales y religiosos universales de la antigüedad clásica, la mayoría de las veces de manera acertada, para explicar el “yo” en Occidente<sup>4</sup>. Por lo anterior,

---

<sup>4</sup> Oriente y Occidente son términos que corresponden a categorías geopolíticas, actualmente superadas, cuya compleja evolución se remonta a la antigüedad griega; sin embargo, al formar parte del marco histórico del mundo de la novela y del enfoque de esta tesis, conviene aproximarse a ellas, aunque sea de manera sucinta. En el siglo XIX, durante el auge de las empresas colonizadoras, Francia y Gran Bretaña, así como otras naciones europeas, se autodenominaron “Occidente” respecto de pueblos que invadieron, sometieron con las armas y designaron como inferiores para saquear su riqueza. En ese contexto, las relaciones Oriente-Occidente se caracterizaron por una dominación absoluta, al grado de considerarse que Oriente es una creación occidental. Sin embargo, hacia 1945, el fin de la Segunda Guerra Mundial marcó también el término de su hegemonía y dio lugar a la emergencia de nuevos líderes que protagonizaron la llamada Guerra Fría entre los bloques occidental-capitalista representado por Estados Unidos y oriental-comunista dirigido por la Unión Soviética; de igual manera, un nuevo posicionamiento de las naciones parecía equilibrar ambos



considero conveniente hacer algunas precisiones sobre el valor que aporta la teoría de Freud a esta tesis.

Si bien, tras la fundación y desarrollo del psicoanálisis en el siglo XIX, sobrevinieron una serie de movimientos contestatarios, propios de la dialéctica de la ciencia, que han objetado o reformulado los estudios del médico vienés, su aporte a la comprensión que el ser humano tiene de sí mismo no tiene precedentes. En principio, por haber concebido el aparato psíquico dividido en tres instancias en lucha y búsqueda del equilibrio, a saber, el yo, el ello y el superyó; de manera que la división a la que alude recurrentemente Assia Djebar en la novela, sin ser equiparable a la propuesta por Freud, sí da cuenta de un combate interior entre los instintos y un orden social normativo. En este sentido, luego de haber experimentado diversos métodos para armonizar o reconstituir tal conciencia dividida en el ser humano, Freud propone una práctica terapéutica que, a través de la palabra, del relato oral, indaga en el interior de dicha conciencia, elabora una arqueología del ser, una autobiografía a través de la cual el individuo se reconoce y reconstituye. De modo análogo, Djebar se recompone mediante la escritura autobiográfica, como contenido y continente del testimonio oral de las mujeres de Chenoua entrevistadas por la novelista. Por otro lado, la teoría de Freud es afín con el sentido de esta tesis, pues como Bajtín, encuentra el origen de la cultura en un sentimiento de unidad y comunidad propio de las prácticas religiosas y manifiesto en el sentimiento oceánico que une a un ser humano con el otro.

Una vez expuesto tales argumentos, proseguiré con el trayecto histórico de la intertextualidad a través de la exposición sumaria de tres obras que constituyen los puntos teóricos fundamentales de esa estrategia narrativa. Comenzaré con *Problemas de la poética de Dostoievski*, un estudio crítico de Mijaíl Bajtín sobre la obra de Dostoievski, cuyo

---

hemisferios, por citar dos ejemplos relevantes, India se independizó del imperio británico en los años cuarenta y en la década de los sesenta, Argelia despuntaba como líder en la batalla por la descolonización, al recuperar su independencia de Francia, un logro que permitió la liberación del resto de las colonias de aquel país en África.

Así, a fines de los años ochenta e inicio de los noventa concluye la Guerra Fría, históricamente identificada con la caída del muro de Berlín en 1989 y de la Unión Soviética en 1991, como símbolos del derrumbamiento del orden bipolar. Estos dos acontecimientos sólo ilustran un conjunto de hechos que alteró el sistema prevalente y condujo a una nueva estructura mundial, pactada, explícita o tácitamente, entre las potencias con mayor poder militar, tecnológico y económico. De manera que el nuevo orden mundial es tripartita y se encuentra dominado por China, Rusia y Estados Unidos, a los que se aproximan dos gigantes asiáticos más, Japón e India, situados entre las primeras economías del mundo.

contenido dio origen, tanto a la filosofía del acto ético como a la moderna noción de intertextualidad, que más tarde plantearía Julia Kristeva en *Semiótica I* (1969), específicamente en su estudio de la novela *Jehan de Saintré* (1456) de Antoine de La Sale. Continúo con una síntesis de los conceptos más relevantes de la intertextualidad según Gérard Genette, quien detalló sus posibilidades técnicas en *Palimpsestos* (1962). Prosigo con el planteamiento del problema de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1987), donde Bajtín encuentra que en el carnaval, con sus parodias, burlas y risa, se hallan las expresiones que situarán al sujeto en una dimensión social renovada por el contacto con el otro, así como el consecuente derrumbe de las figuras de la cultura oficial. Concluyo con la exposición de *Hacia una filosofía del acto ético* de Bajtín.

### 1.1. El malestar en la cultura

En *El malestar en la cultura* (1966), Sigmund Freud explica el origen de las neurosis a partir del nacimiento y función de la cultura como obra de Eros, de ahí que pertenezca al campo libidinal de la especie humana y comprometa los instintos de vida y destrucción más profundos del ser humano: Eros y la muerte (Tánatos)<sup>5</sup>; así pues, su vínculo con el principio del placer explica por qué al hombre le es tan difícil encontrar la felicidad como miembro de la cultura.

En el curso de esta investigación se nos impuso alguna vez la intuición de que la cultura sería un proceso particular que se desarrolla sobre la humanidad, y aún ahora nos subyuga esta idea. Añadiremos que se trata de un proceso al servicio del Eros, destinado a condensar en una unidad vasta, en la humanidad, a los individuos aislados, luego a las familias, las tribus, los pueblos y las naciones<sup>6</sup>

Gracias a un intercambio epistolar con un amigo, que refiere en la obra, Freud observó que la unión de los hombres en grandes unidades tiene su origen en la religiosidad, experimentada como un sentimiento oceánico de pertenecer a la totalidad del mundo

---

<sup>5</sup> Según Freud, existen dos fuerzas que movilizan todo organismo biológico, se trata de Eros y Tánatos, la primera encarna la voluntad del sujeto para formar unidades que se extienden progresivamente, aspira a la unión y se expresa en el amor, la actividad sexual y la determinación de conservarse en unidad física y psíquica. En cuanto a Tánatos, se trata del instinto de muerte, del retorno a la actividad inorgánica.

<sup>6</sup> Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, p. 66.

exterior o “sensación de eternidad”, como le explicaba su amigo en la misiva. Así, aunque a Freud le había pasado inadvertida esa sensación y se declaró ajeno a ella, se propuso elaborar una explicación genética o psicoanalítica del fenómeno. En principio, reconoció que una experiencia así estaba unida a la sensación de la propia mismidad, a la vivencia del *yo*<sup>7</sup> independiente y unitario. Sin embargo, la sabiduría psicoanalítica de Freud le confirmó que se trataba de una apariencia falaz, pues la continuidad del *yo* es hacia dentro, sin límites, y existe como aspecto exterior del *ello*. Para Freud, el *yo* sólo podría desvanecerse en la cima del enamoramiento, de manera que si el *yo* experimenta desde el exterior sensaciones de placer y dolor, tiende a disociarse, a expulsar el displacer y a formar un *yo* hedónico; así aprende el hombre a discernir lo interior de lo exterior, dando paso al principio de realidad que gobernará su evolución ulterior y podría dar origen a importantes trastornos patológicos.

Como he mencionado, Freud no conoció el “sentimiento oceánico” de ser-uno-con-el-todo; sin embargo, en su estudio titulado *El porvenir de una ilusión* (1927), elaboró una reflexión en torno a lo que el hombre común concibe como su religión, encontrando tan sólo un infantilismo religioso, un bálsamo que fluye de nuestro cuerpo y del mundo exterior ante el sufrimiento que nos depara la vida, un factor resultante de las relaciones con otros seres humanos. Derivado de sus conclusiones, Freud apuntó que ante su frustración, el hombre recurre a diversos antídotos, como la intoxicación, la transformación alucinante de la realidad o bien a la realización de su ser erótico, de aquí nace su necesidad de anteponer los vínculos afectivos que lo ligan a otras personas; en el mismo sentido, una personalidad narcisista se inclinará a bastarse a sí misma, si es hombre de acción se pondrá a prueba tenazmente o bien, como último recurso, el individuo tendrá como fuga la neurosis. Así, toda la gama de la conducta humana corresponde a la hostilidad y frustración que experimenta el humano en aras de la cultura, por lo que Freud concluye: “el término cultura designa la suma de producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Según la teoría psicoanalítica de Freud, la psique está formada por tres elementos, a saber, el *yo* que dirige su actuación hacia el exterior, el *ello* que se comporta sobre la base del principio del placer, el *superyó* que interioriza la normatividad social y configura el equilibrio entre las anteriores.

<sup>8</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 35.

Así pues, tanto los conflictos como los bienes útiles al hombre son ganancias de la cultura, desde lo más arcaico, como la dominación del fuego, pasando por el uso de herramientas, el desarrollo de la escritura y la construcción de viviendas, concebidas en su origen como un refugio que evoca el vientre materno, hasta llegar a la construcción de máquinas y utensilios que le permiten dirigir su propia fuerza y dominar su mundo, aunque en su contraparte esto conlleve una dependencia: “El hombre ha llegado a ser, por así decirlo, un dios con prótesis: bastante magnífico cuando se coloca todos sus artefactos, pero éstos no crecen de su cuerpo y a veces le procuran muchos sinsabores.”<sup>9</sup>

En este sentido, Freud señala que el nivel de una cultura se evalúa con base en la eficacia con la que el hombre explota la tierra, en sus recursos para ampararse ante la fuerza de la naturaleza y hasta en su esfuerzo por rodearse de elementos en apariencia inútiles, como la decoración del paisaje. Como último elemento de la noción de cultura, Freud agrega la forma en que se regulan las relaciones de los hombres entre sí, sea como miembros de un Estado, una familia, como vecinos, colaboradores u objetos sexuales, donde la cultura es el conjunto de contrastes y claroscuros en las relaciones humanas, cuyas prioridades son la justicia y la seguridad del orden jurídico que, una vez instituidos, no pueden ser violados a favor de un individuo, lo que conduce al establecimiento del derecho al que todos los individuos, aptos para la vida en sociedad, hayan contribuido con el sacrificio de sus instintos.

Como se ve, aunque la libertad no forme parte de la cultura, pues la sublimación de los instintos va contra algunas de sus formas y exigencias, y provoca frustración en las relaciones humanas, tiene como ganancia privilegiar la actividad psíquica superior y, con esto, contribuye a la formación de pueblos civilizados. En suma, el amor subyace a la cultura, pues las relaciones humanas, el uso de instrumentos y herramientas, así como la creación de las artes decorativas, con todo y la sublimación de los instintos, condujeron al reconocimiento de una unidad fundada en el miedo del hombre a perder el amor, ya que, insiste Freud, el sentimiento amoroso proviene de las mujeres que, en reciprocidad, obtienen del hombre el desarrollo de las herramientas.

Hacia la conclusión, Freud augura que el destino de la especie humana se decidirá en función de la capacidad humana de hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva,

---

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 36.

expresadas en sus instintos de agresión y autodestrucción; en este sentido, aunque Freud se inclina por que Eros ganará la lucha contra Tánatos, su eterno adversario, no sería difícil que ocurriera un exterminio total de la especie humana, a pesar de que los instintos de vida y muerte se encuentren sublimados en aras de su preservación.

Desde una perspectiva más actual y orientada a la literatura, destaca el trabajo de Edward Said que, en *Cultura e imperialismo* (1993), define la noción de cultura como el conjunto de prácticas que cultivan el arte de la representación a través de la descripción y la comunicación, con una relativa autonomía respecto de lo económico, lo social y lo político e incluyen el saber popular y el especializado. Asimismo, asocia la cultura con la nación o Estado, como entidades que subrayan la diferencia como fuente de identidad y conflicto; en este marco, la idea de cultura supone la devoción por lo propio como un problema de perspectiva que separa lo cotidiano y sólo mira su contenido trascendente. Así, la novela es la expresión cultural de mayor influencia en la formación de actitudes, referencias y experiencias imperialistas y revela el complicado entramado de relaciones entre culturas colonizadoras y colonizadas, así como los choques derivados de sus singulares modos de ser, como es patente en *L'Amour, la fantasía*. En este sentido, Mijaíl Bajtín se ocupó de la poética en la obra de Dostoievski, desde donde abordó la polifonía del relato como el conjunto de voces que conforman el entramado social y, por ende, el de la novela, como descripción y representación del mismo, lo que enseguida expongo.

## **1.2. Dialogismo y polifonía en la poética de Dostoievski**

Hace alrededor de un siglo, hacia 1920, Bajtín consideró que la filosofía occidental se encontraba en crisis, de manera que concibió reescribirla, pero no a partir de principios marxistas<sup>10</sup>, sino con base en la comunicación dialógica y la responsabilidad ante el otro, nociones filosóficas que vislumbró a partir del estudio de la obra de Dostoievski. Así, con una perspectiva de carácter sociológico y orientada al análisis del discurso de los

---

<sup>10</sup> El marxismo se pronuncia contra la propiedad de los medios de producción por la clase burguesa y propugna por poner fin a ese modelo económico y poner al alcance del proletariado los beneficios del trabajo.

personajes, Bajtín escribió *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963), donde identifica en el intercambio dialógico de ideas, la expresión de una singularidad coherente con el origen y naturaleza de personajes que salen al encuentro de las voces de otros; estas características, que revolucionaron el análisis y comprensión de la novela europea, serían la simiente para la creación de su filosofía del acto ético. Es oportuno agregar que, para Bajtín, estas innovaciones en el campo de la crítica y de la filosofía del lenguaje, tienen su origen en un trayecto biográfico singularmente penoso y directamente relacionado con las duras condiciones de libertad de pensamiento y expresión, prevalentes durante el régimen soviético estalinista, de ahí su distanciamiento del enfoque marxista y su énfasis en hacer notar que en cada personaje de Dostoievski existe una conciencia libre y con derecho de expresión colectiva y privada, es decir, identifica la estructura dialógica interior.

El hecho de avanzar a contracorriente significó para Bajtín, filósofo de ideas contrarias al sistema, ser rechazado por los círculos académicos de su época y la exclusión de oportunidades de empleo. La publicación de su correspondencia personal testimonia cómo sobrellevó una vida de precariedad económica en la que, sin pausa, desarrolló su obra, esto sin contar sus dificultades de salud, pues desde muy joven se le diagnosticó osteomielitis con resultados desastrosos en su vida adulta. Sin embargo, en contraste con el infortunio que lo persiguió, el espíritu de su pensamiento, especialmente del acto ético, tiene un elevado sentido de solidaridad y altruismo, patentes en su minuciosa atención hacia la propia existencia y la relevancia social del otro como entidad única.

En el campo de la lingüística y en la filosofía prevalente en la época, aunque el método de los formalistas rusos, sus contemporáneos y oponentes, esté presente en el desarrollo de la filosofía del acto ético, Bajtín procede de manera contraria a éstos, pues no parte del sentido de la forma, sino de posiciones sociológicas, lo que exige una mayor profundidad de observación de la conciencia del personaje; por esta característica, su análisis representa una ventana de oportunidad hacia el descubrimiento de la voz ideológica del héroe y del diálogo social en el que se inserta la propia voz del autor para crear un efecto de polifonía.

En este punto, conviene abrir un espacio para agregar algunos datos en torno al formalismo, cuyo origen se remonta a los años 1914-1915 en Rusia, cuando un grupo de jóvenes animados por el estudio de la lingüística y la poética del lenguaje, fundó el Círculo

Lingüístico de Moscú. Aun cuando inicialmente el término de formalismo fue empleado de modo peyorativo por sus detractores, su trayecto histórico contribuyó notablemente al progreso del pensamiento científico en el campo de la lengua y sus funciones. En este contexto, y aunque separado del grupo formalista con quien sostuvo constantes debates, Bajtín es considerado un miembro notable por su aportación innovadora al análisis de las leyes que rigen las obras literarias, donde introdujo el término de polifonía. Así, Bajtín sitúa a Dostoievski como el fundador del pensamiento polifónico, dado que la poética de su obra literaria representa una interacción plural de psicologías y de mundos interiores, donde las voces de los héroes expresan una conciencia propia y un discurso singular con significados diferenciados y contrastantes. Evidentemente, Bajtín emplea el término de novela polifónica como imagen analógica o a manera de metáfora importada de la música, pues los materiales que nutren ambas disciplinas no pueden ser intercambiables, tal y como explica Tatiana Bubnova en su artículo “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”:

En el mundo de Bajtín, la escritura no se privilegia, sino justamente como un recurso capaz de traducir la voz humana en la medida en que es portadora de los sentidos de la existencia, preservando de un modo específico sus modalidades, que él caracteriza mediante metáforas relacionadas con la voz y la música: polifonía, contrapunto, orquestación, palabra a dos voces, coro, tono, tonalidad, entonación, acento, etc.<sup>11</sup>

Los términos empleados por Bajtín se refieren a una valoración social, donde el enunciado funciona como una metáfora de la oralidad codificada a partir de categorías musicales en una orquestación, que revela tanto el mundo interior como la colectividad representada por cada personaje. Así, el encuentro de unas voces con otras, para Bajtín no tiene la finalidad de exponer antagonismos asociados con problemas de clase o encaminados a elaborar una crítica sobre los modos de producción en su sociedad, pues no era marxista; sin embargo, identificó la naturaleza dialógica de la obra de Dostoievski, porque en ella era posible diferenciar las ideas de los personajes de las del autor y, en este sentido, el modelo polifónico parece inspirarse más bien en la Iglesia como congregación de sujetos con discursos autónomos, donde Cristo es una presencia moral implícita. Sumado a la noción de feligresía con la que Bajtín relaciona la novela dialógica, ubica su origen en fuentes clásicas, como el diálogo socrático y la sátira menipea, género de aventuras fantásticas en el que una idea viaja por espacios horizontales o geográficos, y

---

<sup>11</sup> Tatiana Bubnova, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, pp. 100-101.

verticales, de la tierra al cielo y del cielo al inframundo, lo que sugiere la concepción del cronotopo<sup>12</sup>.

En este punto, conviene retomar el origen histórico de la menipea, que Julia Kristeva explica en *Semiótica I*. Se trata de un texto satírico y carnavalesco de enorme influencia en el desarrollo de la literatura europea, particularmente relevante como antecedente de la novela polifónica, data del siglo III antes de nuestra era y fue creado por el filósofo Menipo de Gádara, de cuyos argumentos se tiene noticia gracias a Diógenes Laercio. La menipea representa un mundo política y socialmente subversivo, pues sus aventuras ocurren entre ladrones, en tabernas o prisiones, donde la palabra se emancipa y no distingue el vicio de la virtud porque los considera su terreno y creación. El género libera el habla de sus exigencias históricas y, por consiguiente, compromete la invención filosófica y la imaginación con una audacia absoluta. Para Kristeva, estos elementos corresponden más a una dignificación estructural que temática, porque la palabra se construye como figura o símbolo, y como jeroglífico profana lo sagrado y es, al mismo tiempo, un espectáculo; esta ambivalencia se traslada a la novela polifónica que, por ser una pluralidad de elementos lingüísticos en relación dialógica no reconoce ley ni jerarquía y es opuesta a la lógica aristotélica y formal<sup>13</sup> porque la bordea y orienta hacia otras formas de pensamiento, por consiguiente, autores de novelas polifónicas como Rabelais, Swift, Sade, Lautréamont, Joyce, Kafka y Bataille parecen desaprobar el pensamiento oficial.

Las aportaciones de Kristeva al conocimiento de la menipea permiten comprender la prolongada evolución de la novela polifónica en la literatura, así como el esfuerzo que, a través de los siglos, representó para los escritores el arribo a una poética de la novela que configurara una verdadera singularidad de identidades al interior del relato, incluyendo la

---

<sup>12</sup> El término cronotopo, tiene su origen en las ciencias matemáticas y, en teoría literaria corresponde a una conexión de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en un todo concreto. Para Bajtín, el cronotopo en la obra de Rabelais es un medio de purificar el mundo de los elementos que le son nocivos mediante la risa. En cuanto a la novela (auto) biográfica, el cronotopo del encuentro contiene una carga emotivo-valorativa ligada al camino donde se cruzan las series espacio-temporales de las vidas y destinos humanos, como en el caso de la novela que analizo. En suma, en la literatura, el cronotopo es una figura de estilo, de forma y fondo, que tiene lugar en la convergencia de relaciones espaciales y temporales.

<sup>13</sup> La lógica aristotélica tiene como principio el de identidad, algo no puede ser y no ser al mismo tiempo y en la misma relación.  $(A=A)$ , la no contradicción  $\{A \text{ es } x\} \rightarrow \{A \text{ no es no-}x\}$ , es imposible que un atributo pertenezca y no pertenezca al mismo sujeto; y el de tercero excluido dos proposiciones contradictorias ( $\{A \text{ es } x\}$  y  $\{A \text{ no es } x\}$ ) no pueden ser verdaderas ambas, al mismo tiempo y dentro de la misma relación. Guillermo Bustamante, "Los tres principios de la lógica aristotélica: ¿son del mundo o del hablar?", pp. 24-30.



del autor. Así pues, en este punto retorno a mi exposición sobre el estudio de la obra de Dostoievski por Bajtín.

Respecto de los personajes, Bajtín afirma que la perspectiva de cada uno de ellos es un componente fundamental en su construcción, ya que define el nacimiento de su autoconciencia y el sentido de su discurso, permite vislumbrar el origen de su enunciación acerca del mundo y de sí mismos como personajes independientes e insubordinados ante la posibilidad de ser portavoces del autor y, de manera igualmente autónoma, se relacionan con otras voces del relato. Por tanto, Dostoievski no pone el acento en lo que el héroe representa para el mundo, sino en la posición con que éste valora su realidad circundante, lo cual demanda la creación de métodos de representación y caracterización vinculados a la expresión de la *conciencia* y la *autoconciencia*<sup>14</sup>, entendidas como entidades de la personalidad del héroe que dominan su estructura artística, mediante las cuales el autor desintegra la unidad monológica del mundo.

Así, la poética de Dostoievski construye un mundo plural de pecadores y justos o de condenados y salvados, donde se entretreje lo discordante de los planos de la sociedad, no para representar sus etapas, sino lo contradictorio de sus relaciones. Esa representación proviene de un imaginario religioso, visto como una comunión de almas independientes y distintas situadas en las antípodas de una circunstancia, por ejemplo, la aceptación o el rechazo o, la rebeldía o la sumisión; de ahí que en su gestión del relato, sea común observar que todo se percibe y muestra de manera simultánea, lo cual conduce a que las contradicciones en el desarrollo interno de un solo hombre se dramaticen en el espacio y no en el tiempo, y conduzcan a sus héroes a conversar con sus dobles; por ejemplo, con el diablo, con su *alter ego* o con su caricatura. Así pues, sólo aquello que se presenta en un plano simultáneo y se afecta racionalmente forma parte del mundo de Dostoievski; esto también puede ser aplicado a su concepción de la eternidad, en la que todo coexiste, como un rasgo de su percepción artística del mundo.

Asimismo, Dostoievski se caracteriza por “oír” la interacción dialógica de su época como si fuese un gran diálogo, una orquestación de voces; por tanto, es importante comprender que, en su origen, una idea no proviene de la conciencia individual y aislada de un hombre, más bien radica en la naturaleza dialógica del pensamiento humano, que sólo

---

<sup>14</sup> Reproduzco el uso de las cursivas en esta tesis, de acuerdo con los criterios de los autores consultados.

llega a ser verdadero en contacto con la voz y el pensamiento ajenos; a partir de esta noción de la idea, Bajtín descubre que tiene una naturaleza semejante a la de la palabra, que también quiere ser oída, comprendida y respondida por otras voces; por consiguiente, el héroe no puede estar separado de la idea, pues se ve a sí mismo a través de ésta, y la idea se ve a través del héroe. En este sentido, Bajtín subraya que si se intenta comprender esta noción a partir del canon monológico de la novela, el mundo que representa Dostoievski parece caótico o una masa heterogénea, pues su intención artística y la conformación orgánica de su poética se contraponen al racionalismo europeo que, desde la Ilustración, privilegiaba la noción de razón única como elemento de algunos modelos de la narrativa europea, orientados a conservar el principio monológico para limitar, de cierta manera, la creación literaria, en el sentido de la existencia de una sola conciencia, aunque se tratase de una colectividad.

Por tanto, Bajtín enfatiza que en la estructura de casi todos los enunciados del ser social existe, abierta o indirectamente, un número considerable de palabras ajenas, que en casi todos los enunciados produce una interacción o una lucha entre la palabra propia y la ajena, como un proceso de personalización y de mutuo esclarecimiento dialógico, pues el enunciado es un organismo mucho más complejo y dinámico de lo que aparenta ser cuando sólo se considera su expresión univocal. Así, en la obra de Dostoievski, la afirmación de la conciencia del personaje se encuentra animada, tanto en forma como en contenido, por la lucha contra la cosificación del hombre, de las relaciones humanas y de todos los valores humanos que pueden verse afectados por las condiciones de cualquier modo de producción. Por ejemplo, en un enunciado confesional, el héroe sólo expresa la palabra que le sea realmente adecuada, pues en los labios de otro, la misma adquiriría un sentido diferente y ya no podría ser verdad; en este horizonte narrativo, el autor deviene una realidad de segundo orden, pues aquello que hacía antes, ahora lo hace el héroe.

Así pues, aunque Dostoievski nunca empleó en su obra el término de cosificación, y quizás no conocía sus raíces económicas y filosóficas, su obra expone el sentido de la lucha del hombre contra esta condición; por consiguiente, en sus novelas, el discurso del autor acerca del héroe se pronuncia como la palabra acerca del que está presente, del que está oyéndolo y puede contestar. De igual manera, en la estructura orgánica de la obra, el autor

no habla acerca del héroe sino con el héroe, pues su orientación dialógica y participativa toma en serio la palabra ajena y es capaz de apreciarla como otro punto de vista.

Dostoievski no se amolda a ningún esquema histórico-literario aplicable en Europa, en lo que concierne a su tratamiento del género, al argumento y a la estructura de la novela, pues ni el carácter del personaje, ni las posibilidades de la idea, ni el principio polifónico caben en la tradición literaria de sus contemporáneos, que no solían incursionar en la pluralidad de conciencias autónomas ni en sus mundos específicos. En suma, a partir del estudio de la obra de Dostoievski, y en este contexto de innovación creativa, Bajtín desarrolla las nociones de responsabilidad, dialogismo y polifonía del discurso, mismas que darán origen a la filosofía del acto ético, donde la concurrencia de voces en la experiencia vocal de la conciencia, entidad esencialmente dialógica, sólo existe a partir del intercambio con ideas ajenas. Para Bajtín, el dialogismo de Dostoievski no sólo radica en sus diálogos, ya que la naturaleza de la novela polifónica es dialógica, sino en las relaciones entre sus partes y todos sus elementos internos y externos que, como conjunto, evolucionarán hacia el concepto de intertextualidad desarrollado por Julia Kristeva quien, a partir de la lectura de la obra de Bajtín, conformó esta noción propia de la novela moderna.

### **1.3. La novela moderna como cruce de superficies textuales en *Jehan de Saintré***

Como resultado del estudio de la obra de Bajtín, particularmente de *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La obra de François Rabelais*, Julia Kristeva integra en *Semiótica I*, un texto que titula “La palabra, el diálogo y la novela”, en el que reconoce la originalidad del modelo de análisis de texto elaborado por Bajtín, a partir de una estructura literaria con relación a otra estructura. Kristeva consolidará así su teoría de la intertextualidad en *Jehan de Saintré*, una novela francesa del siglo XV en la que analiza la dinámica del texto y sus enunciados: “Esta dinamización del estructuralismo no resulta posible más que a partir de una concepción según la cual la ‘palabra literaria’ no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual.”<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Julia Kristeva, *Semiótica I*, p. 188.

En la perspectiva de Kristeva, Bajtín introduce la noción de palabra como unidad mínima de la estructura literaria y sitúa el texto como si la historia y la sociedad fuesen textos que lee el escritor y en los que se inserta por su reescritura. Así, la diacronía o la sucesión de las acciones de un relato se transforma en sincronía o en una convergencia de acontecimientos en el tiempo; en otras palabras, la historia lineal se transforma en una abstracción y, de modo análogo, la palabra poética que Kristeva llama polivalente y plurideterminada, supera la lógica del discurso codificado y se realiza al margen de la cultura oficial.

Kristeva centra su exposición en la ruptura de reglas y la impugnación de códigos que ocurren en *Jehan de Saintré*, tanto de la palabra como de la lógica interior del texto y, de acuerdo con el modelo de explicación de las ideas lingüísticas de los años sesenta, elabora su planteamiento sobre la intertextualidad en el marco de la matemática, específicamente de la geometría analítica, como la vía de acceso al espacio textual; sin duda, por el infinito número de relaciones posibles dentro del plano cartesiano, cuya virtud es la de contener cuatro espacios que permiten comprender la dinámica de la construcción del texto en relación con otros textos.

En este sentido, cuando Kristeva se refiere a los anillos que representan el conjunto textual, el temático y el del enunciado, tales anillos encuentran su correspondencia en la figura de la elipse que, por contar con dos focos o ejes, permite la formación de un cono interno; así pues, la figura del cono se desplaza, describe un contorno elíptico y recorre la superficie total; de igual manera, las elipses pueden superponerse al interior del plano, con integración e independencia del conjunto. Si se traslada la concepción de la geometría analítica al entramado del relato, la integración puede ser a nivel textual, temático, del enunciado o reunir las tres categorías. Asimismo, Kristeva caracteriza el orden fonético del discurso mediante el término matemático de topología, rama de las matemáticas que estudia la continuidad y los conceptos generados a partir de esta propiedad, como en el caso de las formas de los cuerpos, es decir, en su calidad de inalterables pese a los contactos que pudieran generar transformaciones entre éstas, como puede ocurrir también con el orden fonético.

Siguiendo la conceptualización de Kristeva, sólo en el plano cartesiano, como representación de la totalidad del espacio y del tiempo, puede llevarse a cabo la ruptura de

la linealidad del texto. Así, se toma el eje horizontal como el que corresponde a la palabra en su relación entre sujeto de la escritura y destinatario, en tanto que el eje vertical integra el texto en su pasado y presente. Este cruce de líneas al centro, en el punto tradicionalmente llamado origen, posibilita la interrelación de elementos en cuatro espacios que se neutralizan o equilibran y pueden modificarse unos a otros; si se observa el plano en su totalidad como un espacio de textos, la integración de textos precedentes y actuales, pero ajenos a un texto determinado, puede situarse en los cuadrantes correspondientes a los números negativos, que corresponderían al pasado, con base en las coordenadas de cada texto, visto como una sincronía geométrica integrada en la totalidad del plano, lo que equivale a una representación real de la abstracción. Esto resulta coherente, si se considera que, en su origen, Descartes concibió su modelo matemático como un método que permitiría tener el conocimiento exacto de cualquier fenómeno y, ulteriormente, la comprensión de sus modificaciones como dependientes de sus interrelaciones naturales:

Debemos recordar que para él todos los fenómenos físicos, tanto a nivel del hombre como del mundo, son resultado de la materia en movimiento, de fluidos, choques, interacciones, que se remiten todos a la mecánica de la materia. Tanto el mundo como el universo y el hombre reaccionan, en lo que se refiere a su composición y conformación, como máquinas, como autómatas, como los relojes que funcionan gracias a sus engranajes<sup>16</sup>

### 1.3.1. La palabra en el espacio de los textos

De acuerdo con la determinación de su enunciador, destinatario o función, Kristeva sitúa la palabra en alguno de los ejes del plano cartesiano, a saber, cuando la palabra pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario se dispone en el eje *horizontal*, cuando está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico, en el *vertical*. En este universo discursivo organizado de manera cartesiana, el libro se fusiona con el discurso de otro libro; de tal suerte que, cuando el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden, la palabra o el texto se revelan como un cruce de palabras y textos en los que se lee otra palabra o texto. Desde esta perspectiva, la construcción del texto está representada como un mosaico de citas y su transformación o interpretación es posible

---

<sup>16</sup> Alejandro Valles, *El geómetra de la razón, René Descartes*, p. 46.

desde el mundo de otro texto, mediante la intertextualidad y el lenguaje poético leído como doble e infinito.

Originalmente, Bajtín vislumbró la composición del texto a partir de la reivindicación de la voz y la conciencia, tanto de los personajes como del autor, y sentó las bases para que la noción de intertextualidad alcanzara las posibilidades en las que actualmente se inscribe. Cabe mencionar que el contenido vanguardista y arriesgado de su teoría fue concebido en el escenario histórico de una Rusia revolucionaria agobiada por problemas sociales, políticos y económicos; así que la toma de conciencia y el dialogismo identificado en la obra de Dostoievski, expresaba un lenguaje asumido por el personaje y representaba una escritura en donde se podía leer al *otro*, sin alusión a Freud, apunta Kristeva. El dialogismo bajtiniano designa la escritura como intertextualidad y la noción de “persona-sujeto de la escritura” comienza a borrarse para ceder su lugar a “la ambivalencia de la escritura”, término que implica la implantación de la historia de la sociedad en el texto y del texto en la historia, como una sola y única cosa para el escritor, una noción fundamental en la construcción de *L’Amour, la fantasía*.

Como revisaremos en páginas subsecuentes, Bajtín es el primero en configurar una teoría literaria y del lenguaje en torno al discurso carnavalesco, como un acontecimiento social en el que la voz individual se desintegra en favor de la colectividad y que, por su lenguaje, rompe con las leyes convencionales regidas por reglas gramaticales y semánticas puntuales, para finalmente encontrar, en la lógica carnavalesca, un marco de impugnación a la oficialidad y al código lingüístico autorizado. En continuidad con esta teoría, Kristeva consolida la noción de intertextualidad a partir de su análisis de *Jehan de Saintré*.

### **1.3.2. El problema del mosaico intertextual en *Jehan de Saintré* de Antoine de la Sale**

A partir de la polifonía concebida por Bajtín como una metáfora tomada de la música, Kristeva consolida la noción de intertextualidad y rompe con el mito creacionista de la literatura, según el cual, una mente divina concibe un texto original, puro y autónomo. La intertextualidad se descubre así como el mecanismo por el cual, la apropiación e influencia de textos anteriores conforma un arte universal. Kristeva aborda el texto desde categorías

lógicas, más que lingüísticas, lo explica como una productividad, cuya relación con la lengua es redistributiva, es decir, destructivo-constructiva, y lo define como: “una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan”<sup>17</sup>. Como consecuencia, uno de los problemas de la semiótica sería remplazar la división de los géneros por una tipología de textos, que se encargaría de determinar las características específicas de las diferentes organizaciones textuales; así, sería posible ubicarlas en el marco de la cultura de la que forman parte y que, a su vez, forma parte de ellas, como un gran texto general. Por consiguiente, la identificación de una organización textual determinada con los enunciados que asimila en su espacio cultural o a los que remite en el espacio de otros textos es un ideograma; en otras palabras, es la función intertextual que se materializa en los distintos niveles de un texto, considerado como una estructura, así como los elementos que le dan sus coordenadas históricas y sociales a lo largo de su trayecto; de modo que, en la novela vista como texto, se pueden leer sintetizados los trazados de varios enunciados.

### **1.3.3. El ideograma de la novela en *Jehan de Saintré***

Toda la literatura, hasta los siglos XIX y XX, es ideograma, y el género de la novela es una de sus manifestaciones características, lo que Kristeva analiza en *Jehan de Saintré* de Antoine de La Sale, escrita en 1456 con fines educativos y construida como un discurso histórico o mosaico heterogéneo de textos. A fin de comprenderla como ideograma, retomaré la descripción del texto desde la presentación de Antoine de La Sale, un autor de singular trayectoria en el medio de la realeza europea de su época que, tras cuarenta y ocho años de servicio en la corte de Anjou como paje, guerrero y preceptor, deja su sitio para instalarse como gobernante de los hijos del conde de Saint-Pol en 1448. Según Kristeva, la historia de la literatura francesa se interesó poco en esta obra que, por su ideograma, es quizás el primer escrito en prosa que pueda llamarse novela; asimismo, los críticos literarios de su tiempo observaron detalles de carácter histórico o social, sin notar la *estructura transitoria* del texto, que lo sitúa entre dos épocas, y donde Antoine de La Sale

---

<sup>17</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 147.

escribe como si hablara consigo mismo, uniendo la historia de Jehan de Saintré con la historia libro, lo que en términos de retórica sería un redoblamiento.

El texto se inicia con la exposición del trayecto total de la novela en forma de tres historias y un mensaje dirigido a Jehan d'Anjou, cuya vida se narra hasta su muerte y sólo muestra algunas desviaciones que no afectan el conjunto. El final del relato se dice antes de que haya comenzado, eliminando el interés argumental y haciendo énfasis en su construcción y estructura; entonces, sólo queda contar la historia, cuyo tema está centrado en un juego de oposiciones excluyentes, a saber, vicio-virtud, amor-odio, alabanza-crítica, que tendrán siempre el mismo eje positivo-negativo, y cuyo recorrido no limita la elección de uno u otro de los términos. La oposición hace avanzar la novela, que pasa por los polos opuestos y se resuelve en la figura de la *finta* o de la *máscara*. Esta función de simulación combina y organiza la doble lectura de la novela como heredera del carnaval, pues contiene los enunciados con doble interpretación o con doble destino, los blasones y los “gritos”; las acciones de carácter dual; a saber, las astucias y las traiciones, a lo que se suma la presencia de personajes, como los extranjeros y los andróginos, que por su función han tenido un sitio singular en las sociedades.

Como *L'Amour, la fantasía, Jehan de Saintré* está diseñada con base en la oposición y la dualidad y, de igual modo, Antoine de la Sale, participa en el relato como actor (personaje literario) y autor (actor principal del juego discursivo); estos recursos narrativos le permiten ser a la vez *sujeto* del libro y *objeto* del espectáculo, usar la narración y la cita, e insertar el habla ordinaria en el enunciado novelesco, elementos que se fusionan en una única habla, distintiva de su obra. Ahora bien, el ideologema sólo admite la existencia de otro discurso en la medida en que lo hace suyo y se lo apropia, lo que Kristeva ilustra con el ejemplo de la épica, un género literario antiguo que no incorporaba el desdoblamiento de la enunciación, como lo hizo Antoine de la Sale, pues el enunciado del hablante en las canciones de gesta es unívoco, nombra un referente, objeto “real” o discurso. Cabe hacer notar que la literatura medieval ya había introducido el escenario del carnaval y, por consiguiente, la doble instancia del discurso, a saber, el *actor* y la *multitud* como sujeto y destinatario, lo que es significativo porque une las dos instancias así desdobladas, en las que el autor se reconoce como actor y espectador.



### 1.3.4. La función “no disyuntiva” de la novela

La disyunción en el enunciado novelesco es una oposición absoluta y no alterna términos irreconciliables, ocurre cuando la vida se opone a la muerte, el amor al odio, la virtud al vicio, el bien al mal, el ser a la nada. Sin ese doble movimiento negativo, la negación queda incompleta e incumplida. Así, para que la disyunción pueda dar lugar al trayecto discursivo de la novela debe englobarla una función negativa: la “no disyunción”, que introduce la figura de la finta, de la ambivalencia y del doble.

Kristeva explica que la novela es la transcripción al papel de una comunicación vocálica en un circuito de intercambio, un elemento social destinado a asegurar la cohesión de la estructura comunicativa comercial y con valor. En *Jehan de Saintré* hay dos tipos de desviaciones, una es de carácter oral y comprende los *blasones*, enunciados laudatorios que abundaban en Francia durante los siglos XIV y XV. Tienen su origen en el discurso pronunciado en la plaza pública o la feria para informar acerca de la guerra o del mercado. Representan el enunciado del vendedor sobre su producto o el del heraldo que anuncia el combate. Así, el enunciado oral, el sonido se convierten en libro. Su contenido consistía en enumeraciones fonéticas propias de una cultura del intercambio, que el Renacimiento europeo impuso de manera definitiva. En una época tardía, los blasones se volvieron ambiguos, pues podían representar pronunciamientos de alabanza y censura a la vez. Hacia el siglo XV, el blasón ya era característico del espacio discursivo fonético de la Edad Media, particularmente en el escenario del carnaval y representaba una figura “no disyuntiva” por excelencia.

El segundo tipo de desviación es la cita proveniente de un texto escrito. En *Jehan de Saintré*, la lengua latina y los *otros* libros leídos penetran directamente recopilados o citados, se muestran como huellas de la memoria o bien, pueden ser evocados como recuerdos que se transportan intactos de su propio espacio al mundo de la novela que se escribe, y son copiados entre comillas o plagiados.

Al tiempo que *Jehan de Saintré* pone de relieve lo fonético e introduce en el texto cultural el espacio burgués de la feria, el mercado y la calle, el final de este periodo histórico se caracteriza porque el libro se democratiza y deja de ser un privilegio de nobles y eruditos, acontecimiento que dará lugar a la gran incursión del texto escrito. Así, la

cultura fonética aspira a ser escritura y, en la medida en que todo libro deviene transcripción de un habla oral, la cita o el plagio son tan fonéticos como el blasón, incluso si su procedencia extraescritural o verbal remite a algunos libros anteriores a *Jehan de Saintré*, mas no por ello la referencia a un texto escrito deja de perturbar las leyes que le impone la transcripción de lo oral, a saber, enumeraciones, repetición y, en un plano preponderante, la temporalidad.

En el texto de Antoine de la Sale, la temporalidad es *escritural* pues está orientada por el tiempo de la escritura y la sucesión de acontecimientos, enunciados descriptivos o citas, obedece al movimiento de la misma. Así, Antoine de la Sale interrumpe el tiempo discursivo para introducir en el texto el *presente* de su trabajo, cuando apunta por ejemplo: “Volviendo a mi propósito”, “para abreviar”, etc. Estas expresiones marcan una temporalidad de la continuidad discursiva lineal del relato.

Por otro lado y de modo análogo a su manejo del tiempo, Antoine de la Sale estructura su novela en un espacio doble, es decir, integra en su novela enunciados fonéticos y escriturales, pues el enunciado fonético es transcrito en el papel y el texto extraño, la cita, es recopiado; esta estrategia narrativa da lugar a un texto escrito en el cual, el acto de su escritura pasa a segundo plano y se presenta como *secundario*: como una transcripción-copia.

Una vez que Kristeva concluye la exposición de los componentes de la intertextualidad, aborda el tema del acabamiento arbitrario y finición estructural, lo que se refiere tanto al desenlace de una obra como a su terminación en tanto que producto intelectual. La finición estructural, señala la autora, es el objeto que nuestra cultura consume como producto finito: el libro del que el lector prefiere ignorar o explorar el proceso que representa su producción y productividad, es decir la parte que concierne a la “literatura”, particularmente la novela, y su sitio privilegiado.

Así, al término de la Edad Media, Antoine de la Sale termina doblemente su novela, es decir, como relato estructural y como discurso composicional. Kristeva considera esa clausura como un hecho que luego ocultará la literatura burguesa: la novela tiene un doble estatuto semiótico, es un fenómeno lingüístico, un relato y un circuito discursivo, es literatura. La diferencia respecto del relato es que la novela es un producto de la instancia del habla, que sobreviene al final para frenar la narración y demostrar su naturaleza de

construcción verbal dominada por el sujeto que habla; por tal motivo, el texto es dualidad, en este caso es, en efecto, la historia de Saintr e y la del proceso de su escritura, dos acontecimientos que coinciden con la muerte del protagonista y la detención del discurso.

En su estudio sobre *Jehan de Saintr e*, Kristeva describe con minucia el modo en que Antoine de La Sale construye una novela innovadora por su perspectiva intertextual, fundada en la dualidad de sus fuentes y en sus elementos de temporalidad, que reúnen el tiempo de la narración y de lo narrado, una revolución que el propio autor ignoraba estar haciendo, y más aún, de la que no imaginaba la trascendencia para la literatura moderna; en fin, la noción de intertextualidad continúa su evolución y sus expresiones se han afinado en la historia de la teoría literaria, en cuyo trayecto destaca Gérard Genette, quien desarrolló un modelo de posibilidades en relaciones transtextuales en *Palimpsestos* (1982), obra de la que enseguida elaboro un breve acercamiento.

#### **1.4. Las posibilidades de la intertextualidad según Gérard Genette**

Gérard Genette comienza por indicar al lector de *Palimpsestos* (1989) que llamar  transtextuales a todas las relaciones que implican la trascendencia textual del texto, y le advierte que las nociones desarrolladas en su obra pudiesen evolucionar hacia nuevas posibilidades. Así, de inicio plantea cinco tipos de relaciones transtextuales, que dispone en orden creciente de acuerdo con su grado de abstracción, implicación y globalidad. Comienza por la intertextualidad, cuyas primeras exploraciones atribuye a Julia Kristeva, noción a la que integra nuevos elementos y la define como una relación de copresencia de dos o más textos, o bien, la presencia efectiva de un texto en otro, como en el caso de la cita, con o sin referencia exacta. Esta relación responde a dos formas más, la primera es el plagio, que describe como una copia no declarada pero literal; luego aborda la alusión, que explica como un enunciado, cuya compresión total no siempre es posible, a menos que se pueda detectar y apreciar su relación con otro enunciado al que se refiere en alguno de sus componentes. En este sentido, reconoce a Riffaterre como el autor de un amplio campo de estudio en materia de intertextualidad, y agrega que éste la delimita como la apreciación del lector, de las relaciones entre una obra y otras que le anteceden o siguen.

El segundo tipo de relación transtextual es el paratexto, se trata de una relación poco explícita y se expresa en el título, el subtítulo, y el intertítulo; esta correspondencia incluye los prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes, así como ilustraciones, fajas, sobrecubiertas, y otras señales accesorias autógrafas o alógrafas, que procuran al texto un entorno específico pero cambiante, también se integran en esta categoría los comentarios.

El tercer tipo de trascendencia transtextual es la metatextualidad, se trata de una relación denominada “comentario” y tiene la función de unir un texto a otro que habla de él sin citarlo o hasta sin nombrarlo. Genette ilustra esta correspondencia crítica con el caso de *La fenomenología del espíritu* de Hegel, en sus referencias silenciosas a Diderot en *Le Neveu de Rameau*.

La architextualidad es el quinto tipo de relación, se le considera la más abstracta e implícita, es muda y como máximo hace una mención paratextual, Genette lo ejemplifica con el uso de títulos como *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc.; de igual modo, ocurre cuando se usa un subtítulo para indicar el género de la obra y se apunta que se trata de una *Novela o Relato*, agregado al título en la cubierta del libro. Genette advierte, que en ningún caso el texto se encuentra obligado a conocer o declarar su cualidad genérica, pues la determinación del género no le corresponde al autor, sino al lector, quien puede rechazar la categoría que el autor pretende instaurar mediante el paratexto.

Genette coloca al final la hipertextualidad, el cuarto tipo de relación transtextual, pues a ella se propone dedicar su obra. Se trata de toda relación que une un texto B o *hipertexto* a un texto anterior o A, que llama *hipotexto*; así, el *hipertexto* es todo texto derivado de un texto anterior por transformación o por imitación, y se injerta en el *hipotexto* de una manera que no es el comentario.

Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética de Aristóteles*) «habla» de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 14.

Genette concluye que los cinco tipos de transtextualidad no deben considerarse como clases detenidas, sin comunicación o entrelazamientos recíprocos; así pues, la architextualidad genérica se constituye a menudo por imitación y por lo tanto, por hipertextualidad, como en el ejemplo de Virgilio que imita a Homero.

Esta fase de mi exposición ha tenido como propósito delimitar el área de influencia de los conceptos de dialogismo, polifonía e intertextualidad; ahora bien, para abordar apropiadamente la obra de Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético* (1997), que sustenta esta tesis, comenzaré por trazar el planteamiento del problema que Bajtín elabora en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* como un antecedente indispensable para la comprensión de su propuesta de filosofía primera.

### **1.5. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento***

En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1974), Bajtín analiza la cultura carnavalesca que François Rabelais recreó en su obra e identifica los elementos con los que más tarde formulará su filosofía del acto ético, pues la celebración del carnaval le permitirá observar al individuo aislado y solitario en contraste con la trascendencia social que adquiere al integrarse a la colectividad del ritual popular, lo que diferenciará el mundo de la vida del mundo de la cultura.

Bajtín comienza por advertir que la creación literaria de Rabelais corresponde a la construcción de un sistema estrechamente vinculado con las fuentes populares, cuya originalidad reside en la ruptura de las reglas del arte dominantes desde el siglo XVI y que significó, particularmente en el Romanticismo y el Barroco, un profundo cambio en las imágenes literarias aceptadas hasta entonces; así, el efecto y las formas del humor y la risa del pueblo en la plaza pública conformaban una manifestación ignorada como objeto digno de estudio para la cultura, la historia, el folklore o la literatura.

Como filósofo del lenguaje, el objetivo de Bajtín al estudiar la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento era hacer accesible la lengua de Rabelais y, de este modo, contribuir a la comprensión de algunos matices en las obras de Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara y Quevedo, entre otros, pues

consideraba que el desconocimiento de esta lengua hacía imposible penetrar a fondo en la literatura renacentista y barroca, así como comprender sus utopías y su concepción del mundo, forjadas sobre la base de la visión carnavalesca. Los festejos del carnaval estaban unidos a casi todas las fiestas religiosas y ocupaban un lugar significativo en la vida del hombre medieval que, desde lo cómico y popular, construía un sistema de oposiciones, donde el mundo de la risa era enfrentado al de la cultura oficial en su tono serio, religioso y feudal. Así, la noción de cultura en su relación con el humor carnavalesco tenía como principio ser patrimonio del pueblo, pues en el carnaval todos ríen y la risa da lugar a una visión del mundo jocosa y al mismo tiempo ambivalente por su carácter alegre y burlón, que al escarnecer a los propios burladores niega y afirma a la vez.

Estas formas rituales y espectáculos organizados se habían difundido en Europa, pero en Francia presentaban una diferencia notable, porque en su riqueza y complejidad proponían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas fuera de lo oficial, de la Iglesia y el Estado, y parecían haber construido un segundo mundo paralelo; era una segunda vida que los hombres de la Edad Media vivían en fechas determinadas. Para Bajtín, esto significaba una dualidad del mundo sin la cual sería imposible comprender la conciencia cultural del medieval y la civilización renacentista; sin embargo, tal dualidad, paralela a los cultos serios, ya existía en el folklore de los pueblos primitivos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia. La importancia del ritual popular, reside en que en épocas primitivas, sin clases ni Estado, estas formas carecían de trascendencia; sólo al establecerse las categorías sociales, el sentido de las formas cómicas se modifica y adquiere un carácter no-oficial, que representa la cosmovisión y la cultura populares.

El principio cómico de los ritos carnavalescos carece de dogmatismo religioso o eclesiástico y va más lejos, al parodiar el culto religioso en ciertas formas del carnaval. Otro rasgo notable es que la identidad del carnaval es contraria a la de un espectáculo teatral, pues no se representa sobre un escenario, sino que se vive como la vida real, como la segunda vida del pueblo, entonces libre, igualitario y universal, tal como Bajtín describe la integración del mundo de la vida en el mundo de la cultura. Todos estos elementos se hallaban en oposición a las fiestas oficiales de la Iglesia o el Estado feudal, que no sacaban al pueblo de su orden existente, más bien contribuían a fortalecer el régimen vigente y a

consagrar la continuidad de las reglas, las jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales. Así, aunque la fiesta oficial traicionaba la naturaleza del carnaval y preconizaba la desigualdad, el pueblo tenía que tolerarla y concederle un sitio en la plaza pública; en contraste con la excepcional jerarquización del régimen feudal, el carnaval se vivía intensamente y era parte esencial del mundo, porque el individuo podía establecer relaciones verdaderamente humanas y la alienación desaparecía provisionalmente. El hombre se sentía un ser humano entre sus semejantes, al experimentar el contacto vivo, material y sensible, se creaba un tipo particular de comunicación en la plaza pública, inconcebible en situaciones normales, se elaboraban formas del lenguaje y de los gestos sin restricciones, lo que dio origen al nacimiento de un lenguaje carnavalesco patente en la obra de Rabelais. El carnaval originó así una lengua propia capaz de transmitir la cosmovisión unitaria del pueblo, opuesta a las autoridades dominantes. Tal lenguaje se caracterizaba por la lógica original de la contradicción, de las permutaciones de lo alto y lo bajo (la “rueda”), del frente y el revés, así como por uso de parodias, degradaciones, profanaciones, etc. En conjunto, el carnaval progresaba de la integración del individuo aislado en el mundo de la vida, a la unidad con el mundo de la cultura, propósito con el que culmina la filosofía del acto ético.

#### **1.6. *Hacia una filosofía del acto ético: yo-para-mí, otro-para-mí, yo-para-otro***

Como se ha visto en *Problemas de la Poética de Dostoievski* y *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, el estudio de la obra de Dostoievski le procuró a Bajtín elementos esenciales para la formulación de su proyecto de filosofía ética, misma que abarcaría desde la ontología hasta la epistemología, integrada en una unidad de principios propios de una filosofía primera. Ahora bien, a la muerte de Bajtín, las notas que había elaborado para este proyecto filosófico aún no estaban preparadas para su publicación, por lo cual, el conjunto que hoy conocemos es el resultado del trabajo de sus editores rusos, que las reunieron con el título de *Hacia una filosofía del acto ético*.

En principio, el acto ético corresponde a un problema ontológico relativo a la actividad estética del ser, en el caso que me ocupa, de la creación literaria ante la

imposibilidad de contener su devenir y su caducidad; en otras palabras, el problema reside en que la creación artística como producto de la actividad estética no representa al ser en su acontecer real, pues el ser se encuentra destinado a morir. Según Bajtín, esta limitación proviene del modo en que se ha construido el pensamiento teórico discursivo de las ciencias naturales y la filosofía en Occidente, donde las actividades se encuentran divididas de origen, entre el contenido-sentido de un acto y su existencia en la realidad histórica, como vivencias únicas y separadas, por tal motivo, su integración sólo sería posible en el acto histórico.

Ahora bien, todo acto en su *totalidad* es real y participa en el acontecimiento unitario del ser, pero esa participación no penetra en su contenido semántico; por tal motivo, hay una separación entre dos mundos que se oponen entre sí, se encuentran incomunicados y son mutuamente impenetrables, se trata del mundo único de la vida, donde creamos, conocemos, contemplamos, hemos vivido y morimos y, por otro lado, se encuentra el mundo de la cultura, donde nuestra actividad se vuelve objetiva, la vida realmente transcurre y se cumple por única vez. Así pues, de la separación entre estos mundos en los cuales participa el ser, deriva una serie de problemas que Bajtín revisa gradualmente, como a continuación se explica.

Bajtín ilustra esta separación con la imagen de Jano bifronte mirando hacia lados opuestos, por un lado mira hacia la unidad objetiva del área cultural y, por otro, hacia la unidad irrepetible de la vida transcurrida, sin que exista un plano único y unitario en el cual sus dos caras se dispongan recíprocamente en su relación con una y única unidad. La sola manera para superar la incompatibilidad y la impermeabilidad recíproca entre la cultura y la vida, es que el acto debe encontrar un plano unitario en una responsabilidad única y bilateral, tanto de su contenido como de su ser. Así, cualquier pensamiento propio es un acto ético individual y responsable, uno de los actos éticos de los cuales se compone una vida única.

En este sentido, el acto ético de Bajtín no tiene relación con un deber ser teórico especial, pues sólo la verdad es el deber ser del pensamiento y, puesto que se piensa, debe pensarse verazmente. Se trata de un acto ético evaluable en el contexto único de la vida única y real del sujeto, el deber ser no posee un contenido determinado y teórico, no existe un solo postulado teórico que abarque el momento del deber ser ni que pueda basarse en



éste, no existe un deber ser científico o estético, como tampoco existe un deber ser ético, como conjunto de unas determinadas formas de contenido. Por lo anterior, el principio de responsabilidad y de verdad que conlleva un acto ético está en el contenido de la autobiografía.

Ahora bien, la integración del acto individual en la historicidad no es simple, pues un contenido semántico sustraído del acto ético puede ser incorporado a una existencia, pero no se trata del Ser único en el cual vivimos y morimos y donde transcurre nuestro acto responsable, sino de una existencia ajena a la historicidad viviente, pues yo no puedo incluir a mi persona real y a mi vida como un aspecto del mundo de la conciencia teórica, porque en el mundo teórico es imposible cualquier orientación práctica de la vida, porque en éste no se puede vivir ni actuar responsablemente; yo no soy necesario en ese mundo, no estoy en él por principio, afirma Bajtín. El mundo teórico se concibe en una abstracción con respecto a mi único ser y su sentido ético es concebido “como si yo no hubiera existido”. Esta concepción de un ser para el cual es indiferente el hecho que para mí es central, no puede agregar o restar nada al mundo teórico, que en su sentido y significación permanece idéntico e igual a sí mismo, exista yo o no exista; la concepción teórica no puede ofrecer ningún criterio para la vida práctica, para la vida del acto ético, *yo no lo habito*, y si este ser teórico hubiese sido el único, yo no habría existido.

Así, la significación de la verdad se centra en sí misma, es absoluta y eterna, porque un postulado teórico no depende en absoluto del hecho de ser conocido por alguien o no; Bajtín cita, como ejemplo, que las leyes de Newton valían por sí mismas antes de ser descubiertas por Newton, y no es que su descubrimiento las hubiese hecho significativas por vez primera, sino que siendo verdaderas no existían en cuanto verdades conocidas, en cuanto aspectos subordinados al singular acontecimiento del ser, lo cual es importante y constituye el sentido del acto ético de la cognición de esas verdades.

En sentido inverso, todos los intentos por irrumpir desde el mundo teórico hacia el acontecimiento real del ser no tienen posibilidad de realizarse; el mundo conocido teóricamente no puede abrirse hacia el mundo único real desde el propio conocer. Por el contrario, existe una salida desde el acto ético, que no desde su transcripción teórica, hacia su contenido semántico, mismo que se admite y se incluye desde el interior del acto ético, puesto que el acto ético se lleva a cabo en el ser que incluye el actuar y el acto. Así, a la luz

del acto ético, la literatura proviene de la realidad y desde ésta permite forjar el mundo teórico, pero no es posible crear literatura desde la teoría, puesto que ésta es resultante de la actividad estética, del acto y del actuar del ser.

En cuanto al mundo de la visión estética, resultado de la abstracción del sujeto, no representa el mundo real en el cual yo vivo, insiste Bajtín, a pesar de que su aspecto aparezca integrado al sujeto vivo, es una imitación del mundo real. Así, en los términos de la poética de Aristóteles, el mundo de la visión estética sería una mimesis, a pesar de todo, entre el sujeto y su vida (objeto de la visión estética) y el sujeto portador del acto de tal visión, es decir, el que contempla la obra, se da la misma incomunicación de principio que en la cognición teórica. En fin, en el contenido de la visión estética no encontraríamos el acto ético del contemplador, pues el acto responde tanto al contenido como a la realización misma del acto ético en su indivisibilidad; en este escenario, Bajtín concluye que tampoco es posible salir hacia la vida desde la contemplación de la obra artística.

Así, como en el acto de la creación autobiográfica, el hecho de que uno mismo y su propia vida puedan convertirse en el contenido de la visión estética no contradice lo anterior, porque la visión estética no se transforma en una confesión, y si llega a serlo, deja de ser una visión estética para situarse en una frontera entre la estética y la confesión. Es decir, la contemplación del paisaje interior del propio ser, la empatía con el objeto individual de la visualización es un momento sustantivo, si bien no único, de la contemplación estética. Tras ese momento de empatía siempre sigue el de la objetivación, es decir, el de situar la individualidad aprehendida fuera de uno mismo, mediante la empatía; significa separarla de sí mismo y luego retornar hacia sí mismo. Sólo esta conciencia que retorna a sí misma, confiere una forma estética a la individualidad aprehendida mediante la empatía desde el interior, como una entidad singular, íntegra y cualitativamente peculiar.

Así pues, todos estos momentos estéticos: la unidad, la integridad, la autosuficiencia y la peculiaridad, son transgresores con respecto a la individualidad en proceso de ser definida, ya que desde el interior de la vida no existen malos momentos, no los vive para ella; en otras palabras el reflejo estético de la vida viva no es por principio el autorreflejo de la vida en movimiento, en su vitalidad real, sino que presupone a otro sujeto de la empatía,

que se encuentra en la posición externa, *exotópica*, esto continúa siendo una mimesis, como apunté antes.

Por lo anterior, en la escritura hay ambos momentos de responsabilidad, pues mediante la empatía se lleva a cabo algo que no existía ni en el objeto de la empatía, ni en mí antes del acto de la empatía, señala Bajtín, y este algo, una vez realizado, enriquece el acontecimiento del ser, que no permanece idéntico a sí mismo, algo se modifica en el mundo por mínimo que esto pueda ser. En estos términos, aun cuando la autobiografía sea un acto ético por ser una verdad, la representación de tal verdad es percibida desde el interior de su autor y, por consiguiente, no es la realidad, sino sólo una imitación, pues no hay forma alguna de replicar al yo.

La empatía pura, la coincidencia con el otro, la pérdida de su único lugar en la singularidad del ser, presuponen el reconocimiento de mi propia singularidad y de la singularidad del lugar como un momento irrelevante, que no influye en el carácter esencial de la existencia del mundo. El reconocimiento de la irrelevancia de la singularidad propia para la concepción del ser tiene por consecuencia la pérdida de la singularidad del ser, cuyo resultado sería una concepción del ser posible y no del ser esencial, real y singular, pero una existencia así no puede ser situada en el proceso de generación, no puede vivir. Por tanto, la empatía pura es imposible, porque si yo realmente lograra perderme a mí mismo en el otro, y en el lugar de dos participantes quedara uno sólo, esto llevaría a un empobrecimiento de la existencia, es decir, si yo dejara de ser singular, entonces ese momento de mi no-existencia jamás habría podido llegar a convertirse en el momento de la existencia consciente; el no-ser no puede llegar a ser un momento de existencia de la conciencia, simplemente no existiría para mí, el ser no se realizaría a través de mí. Por otro lado, una empatía pasiva, la pérdida de sí mismo en el otro, no tiene nada en común con un acto ético responsable, mediante el cual uno se abstrae o renuncia a sí mismo, porque en la autonegación yo realizo al máximo la singularidad de mi lugar en la existencia. El mundo en que yo, desde mi único lugar, niego responsablemente a mí mismo, no se convierte en el mundo en que yo no estoy, porque la autorrenuncia es una realización que abarca al acontecimiento del ser. El magno símbolo de esta actividad, afirma Bajtín, es el descendimiento de Cristo, ya que después, el mundo abandonado por Cristo jamás volverá a ser el mismo en el que él no había estado, sino que fundamentalmente es otro.

Ahora bien, este mundo en el cual se ha llevado a cabo el acontecimiento de la vida y la muerte de Cristo en cuanto hecho y sentido es indefinible mediante categorías teóricas, sean las del conocimiento histórico o de la intuición estética; en el primer caso conocemos el sentido abstracto, pero perdemos la realización histórica real; en el segundo caso, tenemos el hecho histórico, pero perdemos el sentido; en un tercer caso tenemos tanto la existencia del hecho como su sentido en cuanto momento de individuación, pero perdemos nuestra posición con respecto al hecho, perdemos el deber ser, es decir, en ningún momento logramos plenitud de la realización, en la singularidad e interpretación del único hecho-realización-sentido-significación y de nuestra participación en él, porque el mundo de esta realización es singular y unitario.

Como en la autobiografía, el intento por encontrarse a sí mismo en la contemplación estética es lanzarse hacia el no ser, es un intento de rechazar la actividad propia que, en el acto de la empatía pura, traería consigo la disolución del acto en su producto, lo cual, por supuesto es imposible. Así, la empatía estética con el participante, en este caso del yo, no es todavía el conocimiento del ser único en su acontecer, por más que un hombre determinado me sea conocido como me conozco yo a mí, lo que yo debo llegar a dominar es la verdad de nuestra interrelación, la verdad del acontecimiento singular y único que nos vincula, en el cual participamos, esto es, yo y el objeto de mi contemplación estética debemos ser definidos en la unidad del ser que nos abarca por igual, de la existencia en la cual transcurre justamente el acto de dicha contemplación estética. Sólo desde el interior de mi acto, en cuanto que sea *mi* acto ético responsable, se puede hallar una salida hacia esta unidad del ser, que no del producto del acto concebido inconcretamente.

Como se ha visto, apunta Bajtín, en el lugar del otro, lo mismo que en el mío propio, me encuentro en la misma situación sin sentido, pues comprender un objeto quiere decir comprender mi deber ser respecto de él, mi orientación obligatoria, comprenderlo en relación a mí dentro del acontecimiento singular de ser, lo cual no presupone abstraerme a mí mismo, sino una participación mía responsable. Sólo desde el interior de mi participación el ser puede comprenderse como un acontecimiento, pero este momento de mi singular participación está ausente del contenido visible de un acto concebido fuera del acontecer ético.

Dentro del ser estético sí se puede vivir y se vive, continúa Bajtín, pero en él viven otros, no yo; de modo que este mundo estético no es sino la vida pasada de otras personas contemplada amorosamente, y todo lo que me es extrínseco se relaciona con estas personas, así que dentro de esta vida me es imposible hallar sino a mi doble usurpador en vez de a mí mismo; en esta vida puedo desempeñar un papel, es decir, encarnar en la máscara del otro, de un muerto. Pero en la vida real permanece la responsabilidad estética del actor y del hombre íntegro, por lo oportuno de la puesta en escena, ya que ésta, en su totalidad, representa un acto ético responsable de aquel que actúa, del *actor* y no del personaje representado, del héroe; el mundo estético en su totalidad no es sino un momento en el ser del acontecimiento, la razón estética, integrada mediante conciencia responsable del participante –una conciencia entendida como acto ético– es momento de la razón práctica.

Bajtín apunta que a nuestro tiempo no se le puede negar el mérito de haberse acercado al ideal de una filosofía científica, pero ésta sólo puede ser una filosofía especial sobre las áreas de la cultura en su unidad, una transcripción teórica desde el interior de los objetos de la creación cultural, con su ley inmanente de desarrollo. Esta filosofía teórica no puede pretender ser una filosofía primera, que en lugar de ocuparse de la creación cultural unificada, tratase acerca del ser unitario y singular. No existe una primera filosofía semejante, y parecen estar olvidadas las vías sobre las cuales podría crearse, de ahí la insatisfacción de quienes conciben la filosofía contemporánea y se dirigen a la doctrina del materialismo histórico que, con todas sus fallas e insuficiencias, resulta atractiva para una conciencia participativa por tratar de construir su mundo empezando por conceder un lugar a un acto ético determinado, concretamente histórico y real. En este punto, se pueden dejar de lado las inadecuaciones metodológicas que comete el materialismo histórico, al salir de un mundo teórico y abstracto al mundo vivo del acto ético de realización, histórico y responsable; lo que importa es el hecho de que en tal salida, si se lleva a cabo, consiste la fuerza y la razón de su éxito.

Ahora bien, para Bajtín, una conciencia participativa y exigente tiene claro que el mundo de la filosofía contemporánea, el mundo teórico y teorizado de la cultura, en cierto sentido es real y tiene significación, pero también comprende que este mundo no es aquel mundo único en el cual vive y donde se lleva a cabo responsablemente su acto. Así que hay dos mundos incomunicados entre sí y no existe un principio para incluir y comunicar el

mundo significante de la teoría y de la cultura teorizada al único y singular acontecimiento de ser en la vida. A pesar de esta separación, el hombre contemporáneo se siente seguro y bien definido justamente ahí, donde él mismo no se toma en cuenta en el área autónoma de la cultura y de la ley inmanente de la creación; pero en cambio, se siente inseguro, empobrecido e indefinido justamente donde actúa, donde él mismo representa el centro de generación del acto: en la vida real y singular; es decir actuamos con seguridad en aquellos casos en que no actuamos por nosotros mismos, sino como poseídos por la necesidad inmanente de sentido en una y otra área cultural, puesto que en este camino yo mismo no estoy. De modo que tampoco la filosofía actual ofrece un fundamento para una comunicación semejante, su crisis consiste en esto, en que el acto aparece escindido en el contenido semántico objetivo y en el proceso subjetivo de realización; por tanto, en ninguno de los dos mundos hay lugar para la realización de un auténtico acto ético. En estas condiciones, la filosofía práctica se distingue de la teórica en sus direcciones principales y según el objeto, pero no según el método, porque ella también está totalmente impregnada de teorismo, y para resolver este problema no existe una distinción entre tendencias aisladas.

Así pues, ni un solo postulado teórico es capaz de fundamentar directamente un acto ético, ni siquiera el acto de pensamiento en su perfección real, señala Bajtín. En general, un pensamiento teórico no debe conocer norma alguna, ya que la norma es una forma especial de volición de un sujeto respecto de los otros y, en cuanto tal, sólo es propia del derecho representado en la ley y en los mandamientos de la religión. De tal modo que, en estos casos, su obligatoriedad real en cuanto norma no se evalúa a partir de su contenido semántico, sino a partir de la autoridad efectiva de su fuente como expresión de la voluntad, o bien desde su autenticidad y exactitud de la transmisión, como referencia a la ley, a las escrituras, a los textos consagrados, a las interpretaciones, a la comprobación de la autenticidad o, más rigurosamente, a los fundamentos del poder legislativo, o a la inspiración divina de las escrituras. El peso de su contenido semántico está respaldado sólo por la expresión de una voluntad, sea la del legislador o la de Dios, pero en la conciencia del creador de la norma, durante el proceso de su creación –deliberación acerca de su importancia teórica y práctica- la norma aún no es tal, sino una disposición teórica y práctica. Como se apuntó antes, la norma del acto ético es la verdad del sujeto, por tanto

está fuera de toda norma o compromiso religioso y, en el caso de la novela que analizo, en su carácter de autobiografía, se encuentra al margen de una tipología de textos y es la expresión de la verdad de su autora.

Ahora bien, Bajtín reconoce como infundados y destinados al fracaso todos los intentos por orientar una primera filosofía, propia del acontecimiento único y singular del ser hacia el producto objetivado, elaborarla como una abstracción del acto ético real y singular de su autor, que piensa teóricamente, que contempla estéticamente, que actúa éticamente. Por tanto, sólo desde el interior del acto ético real, único, global y unitario en su responsabilidad, es posible enfocar el ser único y singular en su realidad concreta; sólo hacia este enfoque puede orientarse una primera filosofía.

El acto ético en su misma realización, aunque no por su contenido, sabe y posee el ser de la vida singular y unitaria, se orienta a él desde su totalidad. Desde su interior, el acto ético ve el contexto unitario y también el contexto singular y concreto y con él relaciona también su *sentido* y su *hecho*; ahí trata de realizar responsablemente la única verdad del hecho y del sentido en su unidad concreta. Para ello es necesario tomar el acto no como un hecho contemplado extrínsecamente o concebido teóricamente, sino desde el interior de su responsabilidad; por lo tanto, el acto ético posee un plan unitario y un principio común que engloban en su responsabilidad. En este sentido, sólo un acto ético responsable es capaz de superar lo hipotético, porque representa la realización de una decisión irreversible; el acto ético es un balance último, una deducción definitiva y omniabarcadora; el acto concentra, correlaciona y resuelve en un *contexto último*, unitario y singular, tanto el sentido como el hecho. Sólo en el acto ético existe una salida de la sola posibilidad hacia la *singularidad de una vez y para siempre*.

En este sentido, los valores culturales son válidos en sí mismos y es necesario que la conciencia viva se acomode a ellos, los afirme para sí. Bajtín apunta, puesto que yo estoy creando estéticamente, reconozco responsablemente el valor de lo estético y así la conciencia viviente se hace conciencia cultural y ésta, a su vez, se plasma en la conciencia viva. Sin embargo, uno se encuentra como en un lamentable malentendido heredado del racionalismo, ante el hecho de que la verdad sólo pueda ser verdad universal compuesta de momentos generales, y que la verdad de una situación consista en lo que se encuentre en

ella de repetible y permanente, de tal modo que lo general y lo idéntico, sea por principio lógicamente idéntico.

Yo también soy, continúa Bajtín, yo soy en toda la plenitud emocional y volitiva propia de un acto, y en efecto yo soy totalmente, y me obligo a decir esta palabra, participo en el ser de un modo único e irrepetible, insustituible e impenetrable para el otro. El punto y tiempo singular en que me encuentro en este instante, en el que no se encontraba ninguna otra persona, todo lo que yo puedo realizar no puede ser realizado nunca por nadie, por lo cual, la singularidad del ser presente es irrevocablemente obligatoria.

En otras palabras, se trata de mi no coartada en el ser, que se encuentra en la misma base del deber ser más concreto y singular del acto ético, no se sabe ni se conoce por mí, sino que se reconoce y se afirma de un modo singular. Al conocerlo lo generalizo: cualquier persona se encuentra en un lugar único e insustituible, todo ser es singular. No se trata simplemente de una autoafirmación o de una simple confirmación del ser real, sino de una afirmación no fusionable e indivisa del yo en el ser: yo participo en el ser como su único agente; en el ser, aparte de mí mismo, para mí, nada es yo, mientras que este mi único yo participa en el ser singular, yo soy en él, yo soy el único e irremplazable, y por eso debo hacer efectiva mi unicidad, de tal manera que esta afirmación se encuentra en la base de todo acto autobiográfico.

Así, yo como único y sólo, en ningún momento puedo ser indiferente a la vida real, irrevocable, apremiante, única, sino que he de tener un deber ser, que es por primera vez posible allí, donde existe un reconocimiento del hecho existencial de una personalidad singular desde su interior, donde este hecho llega a ser un centro responsable, allí donde yo admito mi responsabilidad como mi singularidad y mi ser. Un proceder responsable es justamente un acto basado en el reconocimiento de la singularidad de nuestro deber ser. Esta afirmación de la “NO COARTADA EN EL SER”<sup>19</sup> es el fundamento del carácter dado y planteado de la vida singular expresada por cada ser, por la autobiografía.

Este hecho vivo del acto primordial, que funda por primera vez un proceder responsable, con su gravedad real y su obligatoriedad, es fundamento de la vida en cuanto acto ético, puesto que ser realmente en la vida quiere decir proceder, no ser indiferente hacia la totalidad única. Así, afirmar el hecho de nuestra propia participación

---

<sup>19</sup> Conservo las mayúsculas del texto de Bajtín.



irreemplazable y singular en el ser quiere decir entrar en el ser justamente allí donde el ser no es igual a sí mismo: entrar en el acontecimiento del ser.

Todo lo que concierne al contenido y al sentido, al ser en cuanto una cierta determinación sustancial como un valor significativo por sí mismo, de la verdad, el bien o la belleza, no son sino potencialidades, que sólo llegan a ser realidades en medio de un proceder y sobre la base del reconocimiento de mi singular participación. Tan sólo al reconocer mi participación desde mi único lugar se obtiene un auténtico centro de irradiación del acto ético, que convierte un inicio en algo no aleatorio y donde hace falta la iniciativa de un proceder, hasta ese punto, mi actividad se vuelve sustancial y necesaria. Por esto, el ser enajenado del único centro emocional y volitivo de la responsabilidad es sólo un esbozo, una variante no reconocida del ser singular; sólo a través de una participación responsable en el acto singular se puede ir más allá de las infinitas variantes y bosquejos, reescribiendo la propia vida de uno en limpio, de una vez por todas.

Si se reconoce la duda como un valor que se encuentra sobre la base de nuestra vida en cuanto proceder activo, no por eso entra en una contradicción con la cognición teórica, entonces, la duda en nada contradice a la verdad única y singular, sino que justamente ella, la verdad del mundo así lo exige. La verdad única es la que exige de mí la realización plena de mi singular participación en el ser desde mi lugar único, y el carácter unitario de la totalidad condiciona los papeles únicos y en nada repetibles de todos los participantes en la vida. Así, mientras la multiplicidad de los mundos personales irrepitiblemente valiosos destruye el ser en cuanto contenido determinado, hecho y petrificado, esta misma multiplicidad es la que crea por primera vez el acontecer unitario, y el carácter unitario de la totalidad es el que da forma a la polifonía de voces en el texto, lo que Bajtín identificó al estudiar la obra de Dostoievski.

En este sentido, el conjunto de la cognición general determina al hombre en general, en cuanto *homo sapiens*; por ejemplo, el hecho de que sea mortal adquiere un sentido axiológico desde mi lugar único, puesto que tanto yo como el prójimo y toda la humanidad histórica, todos nosotros, morimos. Desde luego que el sentido emocional y volitivo axiológico de mi muerte, de la muerte del otro, del prójimo, el hecho de la muerte de cualquier hombre real es profundamente diferente en cada caso, porque se trata de momentos diferentes de un singular acontecimiento del ser, aunque para un sujeto

indiferente, desencarnado, todas las muertes pueden ser iguales. Por tanto, es necesario recordar que vivir a partir de uno mismo, desde su único lugar, no quiere decir en absoluto vivir tan sólo de sí mismo; sólo desde un lugar propio se pueden hacer sacrificios: mi centralidad responsable puede existir como una centralidad sacrificial.

Mientras mi acto efectivo, basado en la no coartada del ser, así como el acto-pensamiento, el acto-sentimiento, acto-acción aparezcan realmente desplazados hacia los límites extremos del acontecimiento del ser, ubicados en éste como en un todo unitario y singular, por más que el pensamiento posea un contenido concreto y el acto sea concreto e individual en toda su pequeñez real, los componentes del acto aparecen como partícipes reales de una totalidad infinita, lo cual no quiere decir que yo deba pensar en mí mismo y en mi acto, en esta totalidad, como en un contenido determinado: esto no es posible ni necesario, pues la mano izquierda puede no saber qué hace la derecha, mientras ésta realiza lo verdadero. Éste es tan sólo un caso de la interpretación simbólica del paralelismo de los mundos que aporta el momento de ritualidad a un acto concreto y real.

Así, la filosofía moral debería ocuparse de describir esta arquitectónica del mundo real del acto ético, no en una forma de esquema abstracto, sino como un plano concreto del mundo del acto unitario y singular, de los momentos principales concretos de su estructuración y su disposición recíproca. Esos momentos son: yo-para-mí, otro-para-mí y yo-para-otro; todos los valores de la vida real y de la cultura se distribuyen en torno a estos puntos arquitectónicos principales del mundo real del acto ético; los valores científicos, los estéticos, los políticos, los éticos e inclusive los sociales y finalmente los religiosos. Todos los valores espaciotemporales y de contenido semántico se estructuran en torno a estos momentos centrales emocionales y volitivos: yo, otro, yo-para-otro.

Así, Bajtín afirma que la vida tan sólo puede ser concientizada en una responsabilidad concreta, la filosofía de la vida sólo puede ser una filosofía moral. Una vida que haga a un lado la responsabilidad no puede poseer una filosofía; si esto ocurriera, sería, por principio, fortuita y carente de raíces.

I<sup>20</sup>

El mundo en el cual el acto transcurre y se lleva a cabo, es un mundo unitario y singular vivenciado en forma concreta: es visto, oído, palpado y pensado, impregnado por completo de tonos emocionales y volitivos de una validez axiológica positivamente afirmada. La singularidad unitaria de este mundo, que es de orden emocional y volitivo, está garantizada para la realidad, mediante el reconocimiento de mi participación singular, de mi *no coartada* en el ser. Mi participación inaugural de un deber ser concreto transforma cada manifestación mía, sentimiento, deseo, estado de ánimo, pensamiento, en un acto mío, activo y responsable.

Así pues, desde un punto de vista teórico y en términos cuantitativos abstractos, el espacio y el tiempo de mi vida son fragmentos insignificantes; sin embargo, el pensamiento participativo agrega un tono valorativo del tiempoespacio único y, por supuesto, sólo este hecho garantiza la monovalencia semántica de sus definiciones y juicios; por tanto, desde el interior de mi vida privada, esos pequeños fragmentos encuentran un centro valorativo unificado que el tiempoespacio real convierte en una individualidad singular. Vivir desde sí mismo, partiendo de sí mismo en sus actos, no quiere decir todavía vivir y actuar para sí. Yo-para-mí representa el centro de irradiación del acto y de la actividad de afirmación y reconocimiento de todo valor, puesto que se trata de un punto único en el cual yo me sitúo como responsablemente participante en el ser singular. Mi participación afirmada en el ser no es sólo pasiva, en el gozo de ser, es ante todo activa, como deber ser para hacer efectivo mi puesto singular.

La unidad del mundo en su visión estética no es de índole semántica y sistemática, se trata de una unidad concretamente arquitectónica, organizada en torno a un centro valorativo concreto, que puede ser pensado, visualizado, amado. Este centro es el hombre, y todo en el mundo cobra un significado, un sentido y valor, en tanto que humano, tan sólo en su relación con el hombre. Toda la existencia posible y todo sentido posible se disponen en torno al hombre como centro y como único valor, y todo debe ser relacionado con el hombre, aquí la visión estética no reconoce fronteras, debe llegar a ser humano. De manera que el desamor y la indiferencia jamás pueden ser capaces de desarrollar fuerzas suficientes

---

<sup>20</sup> Conservo este numeral, de acuerdo con el texto de Bajtín en *Hacia una filosofía del acto ético*.

como para permanecer intensamente por encima del objeto, fijando y moldeando cada pormenor y detalle suyo. Sólo el amor puede ser estéticamente productivo, sólo en una relación con lo amado es posible la plenitud de lo múltiple, afirma Bajtín.

Así, se habla de una valoración concreta y efectiva por parte de una conciencia actuante o del acto ético de valoración que busca su propia justificación no a partir de un sistema, sino dentro de una realidad concreta, única e irrepetible. Una conciencia semejante se contrapone a sí misma para sí, y a todos los demás en cuanto otros para ella: su propio yo impulsado desde su interior frente a todos los otros, a las personas singulares encontradas; pone a sí mismo en cuanto partícipe frente al mundo en el cual el yo participa, y dentro de este mundo enfrenta a todas las personas que en él se encuentran. Yo soy el único cuyo punto de partida soy yo mismo, mientras que a todos los demás los encuentro y en ellos consiste la profunda diferencia del acontecer ontológico.

En suma, el principio arquitectónico supremo del mundo real del acto ético es la oposición concreta, arquitectónicamente válida entre el *yo* y el *otro*. La vida conoce dos mundos axiológicos por principio diferentes, pero relacionados entre sí: el yo y el otro, y en torno a estos dos centros se distribuyen y disponen todos los momentos concretos del ser. Un mismo objeto idéntico a sí por su contenido, un momento del ser correlacionado conmigo, una vez aplicado al otro posee un aspecto valorativamente diferente, de modo que todo un mundo unificado por su contenido, si está referido a mí o a la otra persona, aparece impregnado de un tono emocional y volitivo totalmente diferente, se distingue por su valor semántico en el sentido más vivo y esencial.

Como se ha visto, la filosofía del acto ético reside en la singularidad del ser, de su mundo y, sobre todo de su verdad, este conjunto se expresa en la responsabilidad del yo ante el otro en tres momentos concretos: yo-para-mí, otro-para-mí y yo-para-otro. Por consiguiente, todos los valores de la vida real y de la cultura se distribuyen en torno a estos puntos arquitectónicos del mundo real del acto ético. Asimismo, todos los valores espaciotemporales y de contenido semántico se estructuran en torno a estos momentos centrales emocionales y volitivos: yo, otro, yo-para-otro y, una vez situada la importancia de tales momentos, es posible la integración del mundo de la vida con el mundo de la cultura, en suma, del acto ético. Finalmente, como parte del marco teórico en el que sustento el análisis de *L'Amour, la fantasía*, en el siguiente capítulo abordaré la literatura

argelina, desde una perspectiva singular, elaborada a partir de acontecimientos íntimamente vinculados con la novela y comprendida como un acto ético total.

## Capítulo 2

---

### Una revisión singular de la literatura

#### Argelia

---

Situada al noroeste de África, Argelia tiene una extensión territorial de 2,381,740 kilómetros cuadrados y es el país más grande del continente, de las naciones de la cuenca mediterránea y del mundo árabe. En el plano político es líder en la región del Magreb, integrada por Marruecos, Túnez, Mauritania y Libia y, de acuerdo con cifras del Banco Mundial actualizadas al mes de abril del 2018, es la tercera economía más importante del Medio Oriente y de África del Norte. Sin embargo, su enorme riqueza natural y la posición geoestratégica privilegiada que comunica al país con Europa, Asia y el resto de África, colocó al país en una posición de vulnerabilidad ante siete grandes invasiones extranjeras, sin contar los eventos menores, desde el año 1100 antes de nuestra era hasta 1962, año en que recuperó su independencia de Francia. Cada una de estas incursiones, si bien tuvo un alto costo social y económico, contribuyó a forjar la historia única del país y su extraordinaria diversidad cultural, patentes en lo complejo y vasto de su literatura, por lo cual he considerado pertinente abordarla sobre la base de siete puntos estratégicos que, desde mi perspectiva, forman parte esencial de *L'Amour, la fantasia*.

Comenzaré por describir los acontecimientos políticos más significativos e influyentes en la creación literaria tras la victoria de la revolución, principalmente la incierta construcción de prácticas democráticas para la elección del gobierno y el ejercicio de éste, cuya precariedad, desde 1962 hasta 1999, condujo al establecimiento de una dictadura iniciada en 1999 y aparentemente concluida en 2019. En este horizonte histórico-social, destaca la instauración de la arabización e islamización como políticas de control del Estado, que significaron un considerable retroceso en el modelo educativo nacional, así como la precipitación de una serie de hechos determinantes para la emergencia de una literatura argelina en francés, cuya temática experimenta su lengua de expresión como un

problema de identidad, algunas veces de deslealtad, y discurre penosa y recurrentemente unida al tema de la guerra. Posteriormente, abordaré el análisis de un canto y un poema pertenecientes a la tradición bereber que, desde la perspectiva de esta tesis, expresan las principales reivindicaciones de la novela concernientes a su origen tribal, al reconocimiento de la poesía como género fundador de la literatura del mundo árabe y porque sus pronunciamientos sobre la identidad, la alteridad, la libertad y la diversidad reúnen el linaje ideológico y temático de *L'Amour, la fantasia*, mismos que relaciono con el acto ético por corresponder a la verdad autobiográfica y la responsabilidad del ser.

A continuación, tomando como punto de partida la reflexión de Aïsha Kassoul, crítica literaria argelina, en torno a lo que denomina “literatura argelina del otro”, elaboraré una comparación entre el pasaje sobre el exterminio de la tribu Ouled Riah, un acontecimiento central en la novela, y dos fuentes históricas, a fin de confirmar el incierto manejo de la verdad en los relatos del ocupante, que sostiene Assia Djébar. Enseguida, mediante un debate protagonizado por Kateb Yacine y Albert Camus, recupero la perspectiva de Kassoul sobre las fuerzas ideológicas que, desde la literatura, condujeron al país hacia la guerra de independencia. En fin, retomo un artículo de Charles Bonn sobre la literatura poscolonial, donde el académico francés apunta que la literatura argelina es de origen enteramente galo, lo que puede ser objetado a la luz de *L'Amour, la fantasia* y, concluyo el capítulo con una exposición sobre la gestión de la voz de Assia Djébar en la novela.

## **2.1. Independencia: democracia y gobierno**

En *L'Amour, la fantasia*, Djébar se desdobra en personaje, testigo y narradora del proceso de ocupación hasta la descolonización de Argelia, donde une, en la ficción, testimonios orales femeninos sobre la precariedad cotidiana con relatos escritos por el colonizador. Pese al desequilibrio patente entre ambas fuerzas, la autora aborda, sin ambages, pasajes incómodos en la historia de Argelia y Francia y mantiene una postura ética dirigida a la reivindicación del encuentro con el antiguo enemigo por la vía de la lengua francesa que, afirma, la liberó del harem.

A fin de tener una dimensión justa del entramado histórico y literario que describo a continuación, es necesario considerar el estatus emblemático de la revolución argelina; en principio, por haber enfrentado al ejército francés con una evidente desventaja técnica y logística, sumado al apoyo que Francia recibió de las naciones del Atlántico Norte, cuya unidad se consolidó en 1949 bajo el nombre de OTAN<sup>21</sup>. Aunado a esto, el ensañamiento europeo se avivó tras su apropiación del Sahara para la realización de experimentos nucleares y espaciales y, sobre todo, luego del descubrimiento de mantos petrolíferos en territorio argelino. Por tanto, además de haber sido reconocida como la guerra de independencia más violenta de África, “La guerre d’indépendance algérienne fut donc, avec celle d’Indochine (1946-1954), la plus dure guerre de décolonisation Française du siècle”<sup>22</sup>, contribuyó a crear un marco de condiciones políticas e histórico-sociales que permitieron la emancipación pacífica del resto de las colonias francesas:

En 1955, la Conférence de Bandung qui réunit les représentants des *pays pauvres* proclame la volonté de ceux-ci de se débarrasser du colonialisme tout en évitant la mainmise américaine et en refusant de s’aligner sur l’hégémonie soviétique. A Bandung se fait la prise de conscience d’une force naissante face à l’affaiblissement des puissances coloniales. Les Africains ne peuvent qu’être attentifs aux événements qui se déroulent en Algérie. Afin d’éviter qu’une situation analogue se développe en Afrique noire, Félix Houphouët-Boigny, député de la Côte d’Ivoire et ministre délégué à la présidence du Conseil, met au point avec Gustave Defferre, ministre de la France de outre-mer une loi-cadre qui veut préparer une évolution vers le fédéralisme (1956) pour lequel le général de Gaulle se prononce en 1958. [...]

Dès 1959 la communauté se désagrège, partagée entre les tendances fédérales d’Houphouët-Boigny et confédérales de Senghor. En 1960 toutes les anciennes colonies françaises d’Afrique noire sont, sans drame, devenues indépendantes<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> La Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) tuvo como objetivo inicial la defensa de los países europeos ante la influencia de la URSS. Actualmente, busca garantizar la estabilidad en la zona euroatlántica, sirve como foro de consulta sobre cuestiones de seguridad; garantiza la contención y la protección ante cualquier amenaza de agresión contra los miembros de la OTAN; de igual modo, contribuye a la prevención eficaz de los conflictos y participa activamente en la gestión de crisis; en fin, promueve el desarrollo de una colaboración global, y la cooperación y el diálogo con otros países de la región euroatlántica. Sus miembros actuales son Bélgica, Reino Unido, Dinamarca, Islandia, Italia, Canadá, Luxemburgo, Países Bajos, Noruega, Portugal, EE.UU., Francia, Grecia, Turquía, Alemania, España, Hungría, Polonia, República Checa, Bulgaria, Eslovaquia, Eslovenia, Estonia, Letonia, Lituania, Rumanía, Croacia, Albania, RT, “Organización del Tratado del Atlántico Norte”.

<sup>22</sup> “La guerra de independencia argelina fue, con la de Indochina (1946-1954), la guerra de descolonización francesa más penosa del siglo, Benjamin Stora, *Algérie, histoire contemporaine 1830-1988*, p. 121. Todas las traducciones del francés que figuran en esta tesis son mías.

<sup>23</sup> En 1955, la Conferencia de Bandung, que reunió a los representantes de los países pobres, proclama la voluntad de éstos de librarse del colonialismo, evitando el control estadounidense y negándose a la alineación con la hegemonía soviética. En Bandung, se toma conciencia de una fuerza naciente ante el debilitamiento de las potencias coloniales. Los africanos siguen atentamente los acontecimientos que tienen lugar en Argelia. A fin de evitar que se desarrolle una situación análoga en el África negra, Félix Houphouët-Boigny, diputado de



En estas condiciones, una vez recuperada la independencia y para dar continuidad a los principios de participación e igualdad que animaron la revolución, el país tomó oficialmente el nombre de República Argelina Democrática y Popular. Sin embargo, el proceso de reapropiación del Estado fue arduo, así que la instauración de un gobierno soberano y la pacificación del país transitaban con inestabilidad; esto se atribuía a luchas internas derivadas de la concentración del poder en manos del único partido, el Frente de Liberación Nacional (FLN), una organización desconocida hasta el 1º de noviembre de 1954, fecha en que, de manera concertada y coordinada, perpetró treinta atentados casi simultáneos contra objetivos militares y policíacos, con lo que se dio inicio a la guerra de independencia. Dada la importancia y correlación de este conjunto de acontecimientos con la creación literaria poscolonial, elaboraré una breve cronología de aquellos años de intensos cambios en el gobierno, omitiendo los nombres de los presidentes que sólo estuvieron algunos días al mando.

Comenzaré por citar el periodo de gobierno a cargo de Abderrahmane Farès, vigente del 3 de julio al 25 de septiembre de 1962, a quien sucedió Ferhat Abbas, quien tomó el cargo desde la salida de Farès hasta el 15 de septiembre de 1963, lo que significó casi un año completo de continuidad política. Luego de estos cambios sucesivos y de corta duración, Ahmed Ben Bella fue electo como el primer presidente de la República Argelina; sin embargo, el coronel Houari Boumédiène, uno de los cinco militares que conformaban su gobierno, ejecutó un golpe de Estado el 19 de junio de 1965, arguyendo que el país se encontraba “al borde del abismo”; así pues, el presidente Ben Bella fue arrestado y condenado a quince años de prisión. Boumédiène tomó el control y consiguió mantener cierta estabilidad durante trece años hasta su muerte, por causas naturales, en diciembre de 1978. Tras su deceso, el cargo fue ocupado, como interinato de Estado, por Rabah Bitat, quien sería remplazado algunos meses después, a partir del 7 de febrero de 1979, por Chadli Bendjedid, único candidato del FLN. La presidencia de Bendjedid correría con mejor suerte que las de sus predecesores, al ser reelegido en dos ocasiones, en 1984 y 1988;

---

Costa de Marfil y ministro delegado en la Presidencia del Consejo, junto con Gustave Defferre, ministro francés en ultramar, analiza un marco de ley para transitar hacia el federalismo (1956) en pro del cual se pronuncia el General de Gaulle en 1958. [...]

A partir de 1959 la comunidad se desintegra, dividida entre las tendencias federales de Houphouët-Boigny y las confederales de Senghor. En 1960 todas las antiguas colonias francesas de África negra se vuelven, sin drama, independientes, Anne Stamm, *L'Afrique de la colonisation à l'indépendance*, p. 76.

sin embargo, como consecuencia de una crisis económica vinculada a la caída de los precios del petróleo, decidió renunciar a la presidencia en 1992. Aunque la causa real de su dimisión se atribuye a un clima de inconformidad contra el unipartidismo en el país, pues para paliar la situación, Bendjedid había autorizado la fundación del partido denominado Frente Islámico de Salvación (FIS) que, en junio de 1990, obtuvo la mayoría de los votos en las elecciones locales para, finalmente, ser desconocidas por el gobierno en funciones. Como consecuencia de esta medida, en mayo de 1991, el FIS llamó a una huelga generalizada que fue reprimida con el arresto de sus dirigentes, lo que no impidió al partido ganar la primera vuelta en las elecciones legislativas plurales en diciembre del mismo año. La voluntad de conservar el unipartidismo era definitiva, pero en enero de 1992 se crea el Alto Comité de Estado bajo la presidencia de Mohamed Boudiaf, quien en febrero del mismo año instaura un Estado de Emergencia y en marzo se disuelve el FIS por la Cámara de Administración del Tribunal de Argel. En este turbulento marco político, Boudiaf es asesinado en junio y se inicia un proceso contra los dirigentes del FIS, que serán condenados a 12 años de prisión y, en septiembre de ese mismo año, se crean las cortes especiales antiterroristas. De julio de 1992 a enero de 1994 Ali Kafi toma el mando del país, más tarde, en el mismo mes de enero de 1994, Liamine Zéroual, un general retirado y antiguo ministro de la defensa, es nombrado jefe de Estado, en noviembre de 1995 ratifica su nombramiento al ganar las elecciones, pero su mandato coincide con una serie de asesinatos y atentados perpetrados contra civiles desde 1996 en todo el país. El año siguiente, en 1997, se forma un partido llamado Agrupación Nacional Democrática, que consigue ganar las elecciones legislativas mediante un fraude masivo, acción que no quedaría impune, pues tras una semana, la oposición toma las calles para denunciar el acto. Así, el 11 de septiembre de 1998, el presidente Zéroual comunica su renuncia y la realización de elecciones presidenciales anticipadas. En 1999, seis candidatos deciden retirarse de esas elecciones y en abril del mismo año, Abdelaziz Bouteflika es nombrado jefe de Estado.

Dados los acontecimientos en la historia de Argelia al momento de elaborar esta tesis, es oportuno mencionar que el 22 de febrero del 2019 se inició *El Hirak*, el movimiento, una serie de protestas ciudadanas en todo el país, ejemplarmente pacíficas y plenas de civilidad, en las que se solicitaba al presidente Bouteflika no presentarse como

candidato a las elecciones, pues acumularía un quinto periodo de gobierno, lo que finalmente culminó con su dimisión al cargo el 2 de abril del mismo año. Aunque a la fecha sigue reconstruyéndose la institución gubernamental y hay un número considerable de presos políticos, llamados ideológicos, el movimiento representa un enorme avance en la reconstrucción de las formas de gobierno practicadas en Argelia. En fin, este breve recorrido por años de enorme perturbación política, más que cualquier discurso, da cuenta de la agitación cotidiana del país durante años. Así pues, hablar de ideología y política, paciencia y sufrimiento, fe y devoción, separación y muerte, resultan apenas un mínimo de palabras para evocar el universo de la historia y la sociedad que han alimentado la literatura argelina.

Ahora bien, pese a que el imperativo de expulsar al colonizador había mantenido una enorme potencia y unidad durante más de un siglo, la población argelina interiorizó algunos componentes de la cultura impuesta con violencia, particularmente la lengua; de modo que ante la disyuntiva de proceder a suprimir o conservar los legados coloniales, sobrevinieron desencuentros ideológicos en ámbitos de la política, la sociedad y la cultura, hasta llegar a la resolución de recuperar principios y valores del pasado que afirmaran la independencia, la identidad y cohesión del país; en consecuencia, se tomaron, entre otras, dos medidas radicales, una fue arabizar el país por la vía de la educación, la segunda consistió en declarar al islam como religión de Estado. Aparentemente estas iniciativas sólo oficializaban la realidad cotidiana; sin embargo, el resultado trajo consigo serios conflictos de carácter práctico y, en el campo de la creación literaria, atolladeros de carácter existencial. La expectativa del Estado era conseguir, a través de estas políticas de carácter lingüístico y confesional, un efecto integrador al servicio de su proyecto de nación, y sin duda sus resultados fueron trascendentes, pero en un sentido inesperado, pues representó la supresión de una parte vital de la experiencia cultural en Argelia durante más de un siglo, lo que se expone en capítulos subsecuentes. En algunos ámbitos de la sociedad, esta situación resultó un desafío difícil de sobrellevar, prueba de ello es el testimonio del que da cuenta Assia Djebar en *L'Amour, la fantasia*, expresado en un conflicto lingüístico que no sólo marcó la literatura de expresión francesa de las generaciones de escritores afectadas por este cambio, sino la enseñanza y desarrollo de las humanidades, las ciencias sociales y las exactas, como se apreciará en el contenido de este capítulo.

## 2.2. Independencia y proyecto de integración nacional

### 2.2.1. Arabización de Estado

La reforma al modelo educativo en el área lingüística, que impartiría la enseñanza en lengua árabe en todos los niveles formativos, aspiraba reintegrar a la población argelina sus tesoros ancestrales perdidos. Sin embargo, el bilingüismo era una práctica habitual y la ruptura con el francés anticipaba algunos problemas, que abordaré de manera separada por un principio de orden, aunque hayan tenido lugar de manera transversal y simultánea. Estas dificultades tuvieron su origen durante la presidencia de Houari Boumédiène (1965-1978), con el recrudecimiento de una disputa ideológica que, por un lado, organizaba una campaña de rechazo contra todo lo que representara la cultura colonial, arguyendo que el modelo francés había promovido la desaparición de las civilizaciones originarias y era urgente la recuperación y reconquista del pasado, mientras, por el otro, sus adversarios afirmaban que la herencia colonial podría ser portadora de elementos de modernidad a la nación. Sin embargo, a pesar de la razonabilidad de ambas posiciones, no consiguieron llegar a un equilibrio.

Como consecuencia, la enseñanza universitaria de las ciencias sociales se arabizó, en tanto que las llamadas ciencias duras continuaron impartándose en francés. La intención de unir terminó marginando y jerarquizando a los estudiantes e incluso separando de su cargo a docentes que solicitaban, fundadamente, mantener su campo de enseñanza abierto al saber construido y articulado desde culturas y lenguas diversas:

Les problèmes d'identité que connaissent les Algériens sont mis en lumière par l'affrontement, dans les années soixante-dix, entre les partisans de l'arabisation totale, d'un côté, et les tenants des "cultures populaires" arabe, algérienne et berbère, de l'autre. Le choc, en fait, n'est pas seulement linguistique, mais culturel et même politique au sens large du terme. [...] Dans la pratique, l'arabisation de l'enseignement dans l'école fondamentale et dans certains secteurs de l'enseignement supérieur (sciences sociales notamment) s'achève en 1982. L'arabisation durcit les oppositions entre élites arabophones et élites francophones, que le système éducatif continue pourtant à reproduire (la médecine et la technologie sont toujours enseignées en français)<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Los problemas de identidad argelinos salen a la luz por la confrontación, en los años setenta, entre los partidarios de la arabización total, por un lado y, por otro lado, los defensores de las "culturas populares" árabe, argelina y bereber. De hecho, la disputa no sólo es lingüística, sino cultural y en un sentido amplio del término, política. [...] En la práctica, la arabización de la enseñanza en la escuela básica y en ciertos sectores de la enseñanza superior (específicamente ciencias sociales) concluye en 1982. La arabización endurece las oposiciones entre las élites de arabo-hablantes y las francófonas que, sin embargo, el sistema educativo sigue

En su *Historia Contemporánea de Argelia*, Benjamin Stora sostiene que, aun cuando la implantación del francés haya sido por demás violenta, su utilización en Argelia se arraigó en la cotidianidad y hasta llegó a ser un instrumento de lucha contra el poder colonial. Dados estos argumentos, podría suponerse que Stora, por su origen francés, promovía una continuidad ideológica colonialista; sin embargo, su punto de vista ha sido compartido al interior de Argelia, donde aún se vislumbra lejana la solución del problema lingüístico, sobre todo porque al instituirse la lengua árabe vinculada con la religión musulmana, como valores inherentes a la identidad argelina, el binomio ha resultado ser una parte esencial del capital político del Estado y una fórmula eficaz de control social.

La propia Assia Djebar ha aportado su testimonio sobre los desafortunados resultados de esta política lingüística en una de las entrevistas que concedió a Laura Adler para Radio Francia Internacional (RFI) en 2006. Assia relata haber asistido a dos escuelas durante su infancia, una francesa y otra coránica, en esta última se impartía la enseñanza en árabe clásico con el único objetivo de aprendizaje de los textos de *El Corán*, situación que limitó su dominio de la lengua árabe, predestinó su escritura en francés, y fue un hecho determinante en la formación de su identidad dividida, que más tarde representaría una de las marcas esenciales de su personalidad, de su obra y, en el horizonte de esta tesis, del dilema lingüístico de *L'Amour, la fantasia*. Djebar continúa relatando que, en 1962, cuando se desempeñaba como profesora de historia en la universidad de Argel, la enseñanza de su disciplina, por ser social, oficialmente se limitaría a la consulta de textos en árabe. Ante estas condiciones, la escritora advirtió a su comunidad académica que la formación del historiador debe estar basada en la comprensión del pasado y en el espíritu crítico; para ilustrar el problema, Djebar cita un proyecto de investigación, no realizado, cuyo objetivo era analizar con sus estudiantes, las causas por las cuales el Emir Abdelkader había perdido la guerra, trabajo en el que, evidentemente, debería emplear textos universales:

J'ai commencé à enseigner en soixante-deux et j'ai enseigné l'histoire avec l'histoire qu'on enseigne à l'Université. Je me souviens de mon premier cours: j'ai dit, malgré tout on va essayer de comprendre pourquoi l'Émir Abdelkader a perdu la guerre, mais on va le faire sur les textes, donc ce qui me paraissait important c'était que maintenant, qu'on avait récupérée notre indépendance, à l'Université, en histoire c'est l'esprit critique et l'esprit de questionnement des insuffisances du passé qu'il fallait montrer aux étudiants pour que eux-

mêmes aient cette rigueur. Alors, ma première déception a été d'ordre intellectuel, c'est lorsque une décision a été prise : qu'à l'Université, pas seulement à l'école primaire, à l'Université on allait enseigner la philosophie et l'histoire uniquement en arabe, comme si l'enseignement n'était pas lié à la langue par des matières qu'on veut enseigner scientifiquement, mais à l'esprit que vous anime pour quêter la vérité [...] Mais pour l'histoire ça a été dès le début, j'ai vu que c'était une catastrophe, il y avait une réunion et j'étais la seule historienne algérienne et j'ai dit mais non, j'ai essayé de protester, que c'était pas le moment, que bien sûr on pouvait avoir des cours de textes arabes, mais qu'en même temps il fallait d'abord former des historiens, quand j'ai vu que c'était inutile, je suis partie.<sup>25</sup>

La situación descrita por Assia Djebar, misma que la condujo al límite de abandonar su país, no era un problema laboral ordinario, era sólo un aspecto de la voracidad del recientemente conformado Estado argelino, que sacrificaba el desarrollo y horizonte científico en su beneficio, y permanecía indiferente ante la salida al exilio de sus cuadros intelectuales más valiosos. Sumado a esto, aún pervive el problema de la diglosia asociada a la arabización; es decir, existe una lengua árabe clásica impartida en las escuelas y empleada únicamente en textos escritos con un elevado registro de lengua, que en la vida cotidiana resulta ser un idioma extranjero para la mayor parte de los usuarios del árabe dialectal, lo cual divide y jerarquiza a todos los hablantes, incluidos los usuarios del francés y del bereber. Ahora bien, antes de abordar el tema de la vinculación de la lengua árabe con el islam, es preciso hacer notar, que el mundo de la novela no relaciona la condición histórico social de Argelia con la práctica religiosa; de igual manera, desde la perspectiva de esta tesis, los juicios que desacreditan la religión forman parte de un proyecto neocolonialista para continuar con el control económico de sus antiguos territorios.

---

<sup>25</sup> Empecé a enseñar historia en mil novecientos sesenta y dos, la historia que se imparte en la universidad. Recuerdo que en mi primer curso dije: a pesar de todo, vamos a intentar comprender por qué el Emir Abdelkader perdió la guerra, pero vamos a hacerlo con los textos. Entonces lo que me parecía importante, era que habíamos recuperado nuestra independencia. En la universidad, en historia, es el espíritu crítico, el espíritu de cuestionamiento de las insuficiencias del pasado, lo que se debía mostrar a los estudiantes para que ellos mismos tuvieran ese rigor. Entonces mi primera decepción fue de orden intelectual, cuando se tomó la decisión, no sólo en la escuela primaria, en la universidad se iba a enseñar filosofía e historia únicamente en árabe, como si la enseñanza no estuviera ligada a la lengua por materias que se quiere impartir científicamente, con el espíritu que anima a buscar la verdad [...] sin embargo, para la historia se había ordenado esto, vi que era una catástrofe. Hubo una reunión y yo era la única historiadora argelina, y dije, claro que no, intenté protestar, decir que no era el momento, que por supuesto se podían impartir cursos con textos árabes, pero al mismo tiempo era preciso formar primero historiadores, cuando vi que era inútil me fui, Laure Adler, Radio Francia Internacional (RFI), *À voix nue*, “Entrevistas a Assia Djebar”.

### 2.2.2. El islam: religión de Estado

En las Constituciones de 1964 y 1976 se decretó que el islam sería la religión del Estado, de igual manera, en la *Carte de 1986* se precisa que el pueblo argelino no sólo sería musulmán sino árabe, entendido como un binomio indisociable, pues en 1976 únicamente se había declarado que Argelia formaba parte de la nación árabe, entendida como conjunto de países que comparten esta lengua. A partir de estas reformas legislativas se tomaban las siguientes medidas: el día de descanso obligatorio, en lugar del domingo sería el viernes, *al djumua* transliterado del árabe, que significa día de la reunión para orar, por tanto, día sagrado para la confesión musulmana; además se prohibía la venta de bebidas alcohólicas a sus practicantes, es decir, a toda la población; posteriormente, en 1979 se impidió la crianza del puerco y, desde 1980, el ministerio de asuntos religiosos se encargó de difundir los principios socialistas del islam, en los que se subraya la justicia, la unidad y la igualdad entre los individuos; sumado a esto, el presidente de la República debía ser musulmán para hacer valer la práctica religiosa en el país. Estas medidas, en apariencia, no significaban un giro radical en las tradiciones, pues durante los difíciles años de la guerra, se dice que el islam significó una patria para los musulmanes argelinos. Sin embargo, es legítimo preguntarse, si el sentimiento religioso, la vida espiritual y la fe, concebidas como un refugio de privacidad y libertad de la conciencia, debieron organizarse a nivel de la Constitución y de los estatutos de un partido, el FLN.

En este marco, dado el rango constitucional del islam, todos los centros educativos se declararon confesionales, el número de mezquitas se incrementó en más de un 100% y las escuelas privadas se nacionalizaron. Ante este nuevo orden social, Benjamin Stora reflexiona: “Dans les vingt années qui suivent l’indépendance, la religion est utilisée comme instrument pour contenir une possible progression des courants laïques et démocratiques, et surtout comme arme de légitimation du pouvoir”<sup>26</sup>; asimismo añade, que pese a las providencias tomadas por el Estado para hacer del islam una religión única, la diversidad de creencias superó las medidas tomadas, al coexistir entre la población diferentes corrientes y ritos musulmanes, pues se continuó con el culto ancestral de santos

---

<sup>26</sup> En los veinte años que siguieron a la independencia, la religión es utilizada como instrumento para contener una posible progresión de las corrientes laicas y democráticas y, sobre todo, como arma de legitimación del poder. Benjamin Stora, *op. cit.*, p. 287.

locales, pese a contravenir el sentido de la *shahada*, el primero de los cinco pilares de la profesión de fe islámica, en la que el creyente confiesa no reconocer más dios que *Allah* y a su profeta *Mohammed*. Con todo, en Argelia perdura la práctica del judaísmo y del cristianismo, aun cuando sus fieles sean considerados como minorías; sumado a esto, también existen tradiciones que integran rituales de brujería, así como supersticiones asociadas a contenidos religiosos, lo que conforma un horizonte de creencias tan variado como incontenible en sus orígenes, manifestaciones y propósitos.

La exposición de este panorama de políticas lingüísticas y religiosas de Estado conforma el marco de la formulación biográfica de Assia Djébar ante la lengua francesa, el colonialismo y la independencia, a lo que se suma el doble discurso del Estado respecto de la lengua francesa, al pretender que la desplaza cuando la mantiene vigente a través de pactos neocoloniales.

### **2.3. Situación del francés tras la recuperación de la independencia**

Aunque el francés sea la lengua adquirida a través del ocupante y, de algún modo, comprometa a Argelia con un pasado de oscuridad, también ha sido una herramienta de comunicación eficiente en el campo de la administración, los intercambios comerciales, una parte de la academia y la vida diaria, lo cual se encuentra sustentado en su uso como lengua franca y en una enseñanza eficaz. La lengua francesa se ha integrado a la identidad multilingüística de Argelia, contra un sector nacionalista a ultranza que continúa preconizando su desaparición por considerarla una lengua hegemónica al servicio de un neo-colonialismo, valoración que tiene sentido a la luz de la historia del país. Como resultado de este debate, se ha propuesto, sin éxito, implementar el uso del inglés, por ser una lengua neutra y con mayor difusión en las naciones árabes del Medio Oriente, con las que el país tiene fuertes lazos culturales y comerciales.

Actualmente, Argelia no es miembro de la Organización Internacional de la Francofonía (OIF), una medida justa si se toma en cuenta que Jules Ferry, uno de sus mayores impulsores, promovía el discurso colonialista francés, consistente en declarar que el imperio concedía un privilegio a las razas inferiores al hacerlas formar parte de su



proyecto civilizador, entre cuyos favores se encontraba el uso del francés. Aunque este posicionamiento de Argelia parezca coherente con su historia, en realidad oculta la dualidad en la actitud del Estado ante la francofonía, porque compromete la denominación democrática y popular de la República Argelina.

Para acercarse a este conflicto desde el origen, conviene apuntar que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, el geógrafo Onésime Reclus se encontraba dedicado al estudio de las correlaciones entre estadística, demografía y lengua, disciplinas a partir de las cuales elaboraba obras de carácter descriptivo, que gradualmente transformó en trabajos teóricos en pro del colonialismo. En su tratado *France, Algérie et colonies*, publicado en 1886, en pleno auge del expansionismo francés, Reclus integró sus conocimientos e introdujo por primera vez los términos de francófono y francofonía, con una visión que ponderaba, en términos de capital del imperio, el potencial económico representado por millones de francófonos vistos como súbditos pertenecientes a “culturas bárbaras”. Años después, en el siglo XX, Aimé Césaire y Léopold Sédar Senghor rescatarían la francofonía de semejante concepción mercantilista, y como parte de sus reivindicaciones en favor de la negritud, expresarían que el encuentro con la lengua francesa era comparable con el hallazgo de un tesoro universal y, por supuesto, lo concebían libre de discrepancias financieras. Pese a estos ideales, en la práctica, la OIF constituye una red de negocios organizados en torno a un centro privilegiado establecido en Francia, es decir, es un núcleo lingüístico, financiero e ideológico de los países francófonos que, por consecuencia, permanecen en un estatus periférico y marginal; en otras palabras, la OIF mantiene una continuidad en su configuración de metrópoli y ampara los mismos fines geoestratégicos que movilizaron las campañas colonizadoras en el siglo XIX, razón por la cual, Argelia ha mantenido su política de no adhesión a este organismo.

Sobre la base de posiciones tan diferenciadas alrededor de la misión de la OIF y la idea de francofonía, los problemas de origen lingüístico planteados en *L'Amour, la fantasia*, por estar ligados a la realidad de una nación, promueven la formulación de consideraciones de orden ético y geopolítico, pues aun cuando Argelia no se encuentre suscrita a la OIF, en la realidad práctica forma parte del espacio francófono, dado que el francés se integra cotidianamente a la vida social, educativa y, sobre todo, comercial del país; cito como ejemplo, que a diciembre del 2018, Francia era el segundo socio comercial

de Argelia, tanto en el campo de las importaciones como en materia de exportaciones, lo que puede ser interpretado como un retorno soterrado del imperio a sus funciones de control y dominio.

En este contradictorio marco, parecería que al arabizar el país, el Estado realmente aspiraba a suprimir los privilegios económicos y culturales de Francia en Argelia; sin embargo, el pretender eliminar por decreto el uso de una lengua, en tanto que el flujo de intercambios comerciales con su ex-colonizador tiene un lugar preponderante en su economía, revela una peligrosa ambigüedad del discurso independentista que, en su duplicidad, no se pronuncia abiertamente en torno a ¿cuáles son los campos de la relación franco-argelina? ¿cómo y por qué se han delimitado de tal forma? ¿por qué en el ámbito de los negocios no se cortan los vínculos, en tanto que la educación se ha visto afectada por una política lingüística de ruptura? Entre otras inquietudes, éstas se encuentran en el fondo de la argumentación que construye la novela y que, a través de la interpelación a la historia oficial, Djébar pone en duda tenazmente. Este podría ser el origen de la “afasia amorosa” de la autora, en la que no sólo interpone límites en la relación con el “Otro”, sino que propone una poética de la escritura en lengua francesa comprometida con la lealtad a la propia sangre, a su linaje argelino: “Les mots que j’ai cru te donner s’enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud. En vérité, ils s’écrivent à travers ma main, puisque je consens à cette bâtardise, au seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas : celui de la langue et non celui du sang.”<sup>27</sup> Así, *L’Amour, la fantasia* no sólo se pronuncia por la reapropiación de la cultura originaria, se entreteje intertextualmente con su origen, particularmente bereber, expresado en el canto y la poesía.

#### **2.4. El canto y la poesía bereber en el linaje de *L’Amour, la fantasia***

*Le Quatuor Algérien* es el conjunto novelístico inconcluso que reúne *L’Amour, la fantasia*, *Vaste est la prison* y *Ombre Sultane*. Una característica esencial de la novela que abre este

---

<sup>27</sup> Las palabras que creí darte se cubren con la misma sarga de duelo que las de Bosquet o Saint-Arnaud. En realidad, aquellas se escriben a través de mi mano, porque admito esta bastardía, el único mestizaje que la fe ancestral no condena: el de la lengua y no el de la sangre, Assia, Djébar, *L’Amour, la fantasia*, pp. 202-203.

ciclo, es el entramado temático y formal que la une, tanto a tradiciones musicales clásicas del mundo, como a las metáforas con las que Bajtín explica la polifonía del discurso. Como se lee en el segundo epígrafe de *Les voix ensevelies*, tercera parte de *L'Amour, la fantasia*, Djebbar alude a unas palabras de Beethoven en torno a la *fantasia*, una composición libre y elaborada con base en el género operístico que, por su carácter coral y vocal se relaciona a su vez con la *nouba*<sup>28</sup>, una canción de mujeres organizada en cinco movimientos, reconocida como género clásico del Magreb árabe, cuya forma inspiró a la novelista el rodaje de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, de donde provienen los testimonios de mujeres reescritos en la novela.

El elemento común de estas composiciones es la presencia dominante de un coro, en este caso femenino, que dirige el argumento de la obra a través de una visión perspectiva y prospectiva, es decir, de narraciones y advertencias a los protagonistas, a la manera de la ópera y la tragedia. Sumado a esto y como parte de la expresión colectiva, la estructura de la novela obedece a una yuxtaposición temática de los capítulos, semejante a la que organiza *La Zerda et les chants de l'oubli*, la segunda película documental que Djebbar realizó a partir del contraste entre los mundos confrontados en la sociedad colonial, pues como fiesta y canto, la *zerda*<sup>29</sup> forma parte de un linaje musical vinculado a tradiciones de origen bereber, cuya explicación ampliaré en el capítulo cuarto de esta tesis.

En conjunto, como parte del linaje de la novela, estas composiciones provenientes de épocas y lugares distantes en el planeta, convergen en la noción de polifonía del discurso identificada por Bajtín en el ritual carnavalesco, que dominado por la voz colectiva y popular se expresan con independencia de lo oficial y, al integrarse en la literatura, le confieren su potencia subversiva. Así pues, en la conformación del carnaval, Bajtín encontró el origen de lo que más tarde llamaría el mundo de la cultura en su filosofía del

---

<sup>28</sup> La *nouba* es una obra musical clásica del Magreb que hacia fines del siglo XIV (Edad Media europea), designaba la música ejecutada con instrumentos tradicionales por una orquesta militar, los tiradores argelinos la tocaban regularmente ante las casas de oficiales de la milicia y dignatarios. El término es de origen árabe y significa “tour de rôle”, es decir, alternancia; actualmente designa una gran composición vocal o instrumental y se refiere genéricamente a la fiesta.

Las definiciones y explicaciones de términos de la lengua árabe que presento en esta tesis provienen de la tesis de Brahim Kethiri, titulada *Les emprunts dans le français en usage en Algérie. Étude lexicologique et sociolinguistique*, cuya ficha completa figura en la bibliografía.

<sup>29</sup> La *zerda* se refiere a una fiesta o reunión ceremonial o sagrada que se celebra en los alrededores de un mausoleo o ermita para venerar a algún santo y recibir sus beneficios. Algunas veces, se sacrifica un toro o un macho cabrío, en otros casos, se realiza una procesión hasta la ermita y se prepara cuscús.

acto ético, es decir, la integración del acto de la vida en la colectividad, donde alcanza su significado histórico. En este sentido, se puede añadir que la voz colectiva en obras de Aimé Césaire y Sedar Senghor dieron forma a sus preocupaciones socio-políticas y comprometidas con la descolonización.

## **2.4.1. Poesía bereber**

### **2.4.1.1. *Vaste est la prison*: un canto cabil**

Para trazar el linaje literario de *L'Amour, la fantasia*, he seleccionado un canto y un poema, ambos de origen bereber, en los que encuentro elementos ideológicos y temáticos significativos ligados a la novela. El primero de ellos es una referencia ineludible y doblemente intertextual en la obra de Assia Djebar, pues representa el enunciado autobiográfico que, desde la angustia de la opresión, expresa su búsqueda de la liberación personal y colectiva a través de la verdad. Se trata del canto cabil *Vaste est la prison*, cuyo origen se remonta a una tradición oral bereber que Jean Amrouche recibió como legado familiar y luego tradujo al francés bajo el título de *Chants berbères de Kabylie*. El ciclo de transmisión del canto, referido por Amrouche, da cuenta de un entreverado ambiente de conflictos lingüísticos entre tribus originarias, como una característica de la identidad del Magreb árabe.

Los cantos están agrupados con base en su temática, a saber, son cantos del exilio, de amor, satíricos, canciones de cuna, cantos del trabajo, para bailar, cantos de meditación y cantos de los peregrinos. Algunos están formados por cuatro versos, a la manera de un haikú, o bien son extensas composiciones corales, su estructura, quizás adaptada por Jean Amrouche, es variable pero afín con formas occidentales en cuanto a su organización en estrofas y a la musicalidad producida por la aliteración y la rima; en este caso, el canto se asemeja al romance de origen hispano por la preponderancia del verso octosílabo. En su contenido, la voz de autores anónimos expresa sus tribulaciones a través de diálogos animistas que nacen en la naturaleza de las Cabilias, sea ante la personificación de una montaña, de un árbol, o al escuchar la voz del mar o de los animales, lo que también evoca el romanticismo occidental. En su mayoría, las composiciones carecen de un título

individual, por lo que me referiré a esta pieza con el nombre de *Vaste est la prison*, pues es el título que Assia Djébar dio a la segunda novela autobiográfica del *Quatuor algérien*, en la que dos versos del canto, figuran como epígrafe del relato. Ahora bien, la composición se encuentra entre los cantos del exilio, que agrupan historias breves sobre la traición, la soledad, el aislamiento y la nostalgia por el país de origen. Su origen geográfico se sitúa en las montañas del extremo norte del país, en la región de las Cabilias, donde se elevan dos ciudades emblemáticas por sus reivindicaciones sociales e independentistas, se trata de Tizi-Ouzou, capital de la gran Cabilia y Bejaïa, cabeza de la pequeña Cabilia.

Para tener un acercamiento al significado del poema y su relación con la novela, es oportuno mencionar algunos datos biográficos que unen la experiencia personal y el trabajo literario de Jean Amrouche con las vivencias de Assia Djébar. Jean nació en 1906 en la región Cabilia, de padres que huyeron como exiliados a Túnez debido a su conversión al cristianismo, donde nació su hermana Taos en 1913, también escritora y cantante. En tales circunstancias, los hermanos tuvieron dificultades de integración social y sufrieron experiencias de marginación cultural a lo largo de su vida; Jean explica, que entre los franceses era considerado indígena y para los argelinos musulmanes era un rumí o cristiano, como se llamaba a los franceses, es decir, un renegado. De igual modo, Taos refiere, con pesar semejante al de la afasia amorosa de Assia Djébar, lo complicado que era vivir el aislamiento entre dos culturas y la carencia de intimidad emocional con éstas: “Jamais, malgré les quarante ans que j’ai passés en Tunisie, malgré mon instruction foncièrement française, jamais je n’ai pu me lier intimement ni avec des Français ni avec des Arabes. Je suis restée, toujours, l’éternelle exilée, celle qui, jamais ne s’est sentie chez elle nulle part.”<sup>30</sup> Sumado a esto, para los hermanos Amrouche la partición cultural era doble y se ramificaba, pues sus padres pertenecían a etnias distintas. Así, los cantos compilados fueron transmitidos a Jean por su madre, Fadma Aït Mansour Amrouche, en su lengua originaria, posteriormente, él optó por transcribirlos al idioma del padre para transmitir el legado y, finalmente traducirlos al francés: “Même si les enfants Amrouche «déifient» la mère en tant

---

<sup>30</sup> Jamás, a pesar de los cuarenta años que pasé en Túnez, a pesar de mi formación completamente francesa, nunca pude relacionarme íntimamente ni con franceses ni con árabes. Siempre fui la eterna exiliada, la que nunca se sintió en su casa en ninguna parte, Jean Amrouche, *Chants berbères de Kabylie*, pp.12-13.

que génitrice, c'est la culture du père (incarnée dans la langue, élément essentiel) qui trace le canal où glissera la voix de Fadma...<sup>31</sup>.

En concordancia con estos acontecimientos, Assia se apropia del canto bereber para titular su novela *Vaste est la prison*, cuya temática recorre su complicada intimidad amorosa y profesional en alternancia con la vida de algunas figuras emblemáticas de la libertad en la historia argelina, a saber, Jugurta, feroz resistente a la ocupación romana, el Emir Abdelkader, igualmente luchador ante el poder colonial francés, y la princesa tuareg Tin Hinan, que huyó con los bereberes del norte buscando ser libre. Así, la novelista marca la totalidad de su obra con un pronunciamiento sobre la libertad y propone una relación, menos evidente, con las vicisitudes sobre la relación con el “Otro” que atormentaban a Jean Amrouche. En esta doble alianza, Djebbar sigue las huellas de Amrouche para afirmar su pertenencia a la tradición bereber y adopta el tono emotivo por la identidad plural incomprendida, no sólo por el “Otro”, sino desde el origen y conformación del país.

Como he señalado, en el contenido del canto hay una correspondencia significativa entre el desasosiego existencial de Amrouche y las inquietudes que Djebbar expresa en la novela, a saber, la identidad dual, la expresión a través de la lengua del padre o, la que transmite el padre, en el caso de la novelista; asimismo, es clara la recuperación de la oralidad y la música y, por estas vías, la búsqueda de los ancestros y la reapropiación de su linaje. A continuación, cito el poema, cuyos versos he numerado para dar seguimiento a mi interpretación:

1	C'est mercredi ; le soleil pleut.
2	La foule inonde le marché :
3	Les oiseaux de haut vol en témoignent.
4	Vaste est la prison qui m'étouffe ;
5	Punaises, puces me dévorent.
6	D'où me viendras-tu, délivrance ?
7	Huit témoins m'ont accablé,
8	Au cœur noirci de fourberie,
9	Me pourchassant de ville en ville,

---

<sup>31</sup> Aun cuando los hermanos Amrouche “deificaban” a la madre en tanto que progenitora, es la cultura del padre (encarnada en la lengua, elemento esencial) la que traza el canal por donde se deslizará la voz de Fadma..., *Ibid.*, p.13.

10                   Jurant par le nom du Seigneur,  
 11                   Par-devant les autorités :  
 12                   « Ce jeune homme est un malfaiteur. »<sup>32</sup>

En *Vaste est la prison*, el poeta entra en contacto con el desasosiego a través de las antípodas y los contrastes percibidos en el espacio, que al inicio es inmenso, pero se torna gradualmente minúsculo por efecto de la angustia. Los dos primeros versos sitúan el ambiente en un día miércoles en el mercado, lo que es inusual para la cultura árabe, cuya tradición comercial ha sido fijada en jueves; sin embargo, esta variante podría tener su origen en la independencia de las tradiciones bereberes en las Cabilias. Así, el canto prosigue con la imagen inusitada del sol unido al agua, un oxímoron que integra el todo en ese espacio y anula la posibilidad de predominancia de algún elemento sobre el otro; en el segundo verso, la lluvia de claridad se precipita sobre la muchedumbre que inunda el mercado, como si la multitud fuese la receptora del torrente y, a su vez, sus gotas de agua. De acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, en la extensa simbología de la luz y la lluvia hay una relación esencial, pues ambas provienen del cielo y están relacionadas con la sabiduría y la purificación de la vida, que sería el desenlace esperado para el hombre aparentemente condenado por la injusticia. En este horizonte, la fascinante luz del Magreb no sólo testimonia la afortunada realidad del día de mercado, también anuncia un inminente juicio presidido por el Sol en su calidad del más alto testigo en la tradición del islam, es decir, el ojo de Allah, pues en el tercer verso, el ave de más alto vuelo, el buitre, augura un vuelco de la fortuna, que tornará la amplia imagen del cielo iluminado en la prisión asfixiante del protagonista.

Así, a partir del cuarto verso, en la segunda estrofa, el ritmo del poema es más intenso, por ser el punto de partida de un progresivo aumento de la angustia que recrea la opresión del poeta, construida a partir de un paisaje que contrapone aves e insectos, entonces su mirada, que antes se dirigía al cielo infinito, desciende para encontrar parásitos indeseables y repugnantes. De este modo, el uso reiterado del oxímoron para representar lo inmenso y lo diminuto en el espacio, hace del zenit y el nadir, el piso y techo de un espacio

---

<sup>32</sup> Es miércoles; el sol llueve. / La muchedumbre inunda el mercado: / Los pájaros de alto vuelo son testigos de esto. / Vasta es la prisión que me asfixia; / Chinchas, pulgas me devoran. / ¿De dónde vendrás tú, mi liberación? / Ocho testigos me abatieron, / Con el corazón ennegrecido de hipocresía, / Me persiguen de ciudad en ciudad, / Jurando en nombre del Señor, / Ante las autoridades: / “Este joven es un malhechor.”, *Ibid.*, p. 57.

bloqueado; al percibir estos límites, el poeta reconoce la estructura simbólica de la prisión y su impotencia ante el mundo externo, que a partir del sexto verso lo transforma en un fugitivo preguntando por la libertad, como si ésta fuese una divinidad que acudiría en su auxilio: *D'où me viendras-tu, délivrance?* lo que terminará condenándolo, porque al estar preso de su propia esperanza, no tiene escapatoria alguna.

Hacia el desenlace del canto, en los versos séptimo a noveno, a las antípodas espaciales que ha descrito el poeta se añaden unas paredes laterales; entonces el hombre se declara un fugitivo cercado por ocho testigos que resguardan en pares los cuatro puntos cardinales, como si fuesen rejas. Así, perseguido de ciudad en ciudad, el cantor los señala como unos traidores que lo han abatido con sus mentiras.

Del verso diez al doce, el clamor del hombre se derrumba ante el poder de los otros, finalmente es emboscado por la maldad de sus perseguidores, que invocan al Señor como su testigo y lo declaran un malhechor ante las autoridades. Sin escapatoria, el desenlace no propone más alternativa que la prisión, la dimensión física de ésta poco importa, porque antes de ser condenado injustamente, el hombre mismo se ha encerrado en circunstancias de carácter infinito y minúsculo, como las que persiguen a todo ser humano. El canto se consume en la duda, porque a pesar de su presunción de inocencia y enjuiciamiento, el poema no revela el motivo de la acusación ni el resultado del proceso.

En el fondo emocional del poema, la experiencia de asfixia al aire libre, la gravedad de la infamia y la construcción interior de la prisión del espíritu, entablan una relación análoga a otras representaciones de la angustia en la novela, como la metáfora de la túnica de Neso, con la cual Djebbar formula la infortunada transformación del legado amoroso del padre en sufrimiento; o bien, la figura de las casas ciegas como crueles miradas femeninas que, con sus sentencias injustas, persiguieron a Assia desde la infancia, por citar sólo dos ejemplos de la atmósfera opresiva de la novela, de la vasta prisión personal.

Enseguida tomaré como segundo ejemplo de poesía unida al origen de *L'Amour, la fantasia*, una composición que se produjo al sur, en el otro extremo de Argelia, su título es "*Ma prière*" del poeta Moussa Ag Amastan, jefe tuareg durante los primeros años del siglo XX. Esta pieza artística también fue creada en una lengua bereber, pero en pleno mar de arena, como Ibn Jaldún nombró al desierto del Sahara, y aunque correspondan a la misma comunidad étnica, se encuentran expresados en lenguas y culturas singularmente



contrastantes (cabil y tuareg). El núcleo del estilo de Ag Amastan consiste en representar su pasión amorosa a través de imágenes que aluden directamente a los rituales del islam, como se verá, elegí el poema por la contrastante cultura interna de su contenido.

#### **2.4.1.2 *Ma prière*: poema tuareg**

He elegido “*Ma prière*” en el marco de una ambiciosa colección de obras de escritores de origen argelino o relacionados con Argelia, nacidos entre el siglo II y el XX, reunida por Achour Cheurfi con el título de *L’Anthologie algérienne* (2007); aunque cada pieza literaria es presentada con una breve nota sobre el autor y su obra, la información procurada no permite comprender cómo llega una obra tuareg, propia de la tradición oral, a inscribirse como texto en la literatura argelina de expresión francesa. Por tanto, comenzaré por referir la información disponible en México en torno al autor del poema; en 1997, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), dentro de su Colección “Cien del Mundo” publicó una obra titulada “Cantos de los Oasis del Hoggar” con prólogo y notas a cargo de Vera Yamuni Tabush, estudiosa de Oriente, donde se reúnen algunas obras del creador tuareg. Sin embargo, no integra ningún dato sobre el traductor ni el modo en que se obtiene una versión en español de dichos cantos, entre los que no se encuentra “*Ma prière*”, lo que contribuiría a la comprensión de su trayecto histórico y cultural. Ahora bien, respecto del origen del poemario, Yamuni apunta: “Se sabe que esos *Cantos*... provienen de la tradición oral, y que a finales del siglo pasado fueron escritos por primera vez con los caracteres del abecedario tifinar, de cuyos signos gráficos se dice que están emparentados con la antigua escritura de los libios. Sin embargo, cabe aclarar que la lengua bereber actual está invadida de palabras árabes<sup>33</sup>.”

En estas circunstancias, se puede presumir que la traducción del tuareg al francés se deba a la labor del sacerdote Charles de Foucauld, aunque la interpretación al español queda sin la acreditación correspondiente. El padre de Foucauld, también vizconde, llevó a cabo un invaluable trabajo científico en el Magreb árabe, inició su actividad en Marruecos como militar a cargo de la elaboración de planos, más tarde estuvo en Argelia, en la región

---

<sup>33</sup> Mohamed-Ben Ali Belaid, *Cantos de los Oasis del Hoggar*, p. 9.

de Hoggar en el Sahara Central, donde consagró doce años de su vida al estudio de la lengua y la cultura tuareg. En 1907, de Foucauld se enlistó en una campaña militar que recorrería el desierto del Sahara, en cuyo trayecto también se dedicó a la compilación de la poesía tradicional de los tuaregs que iban escoltando la expedición; paralelamente, reunió la obra poética que iba descubriendo en las poblaciones de su recorrido militar. Su método de acopio fue el pago de un salario simbólico a cambio de la poesía que, hasta ese momento, sólo se conservaba en la memoria de los tuaregs, como un territorio simbólico fijo, en contraposición con la esencia nómada de ese pueblo.

En su recorrido, de Foucauld no sólo encontró la expresión artística de un grupo humano altamente organizado, sino la fuente de sus estudios de gramática y lexicografía con los que llegaría a elaborar un diccionario de lengua tuareg-francés. Así, el padre Charles, que fue beatificado por el papa Benedicto XVI en el año 2005, tras haber recabado la obra poética, elaboró su traducción, acompañada de un laborioso aparato crítico. Sólo tres días después de haber concluido ese trabajo, de Foucauld murió a los 58 años como resultado de un ataque en su ermita del desierto. Pese a todo, el compromiso de Charles de Foucauld con su misión de rescate y transmisión de legados de la tradición oral bereber, ha contribuido a la reivindicación de su identidad diversa.

En cuanto a “*Ma prière*”, aunque la poesía está en la esencia de la cultura guerrera y amorosa de los tuaregs, también se dice que, por su distancia respecto de la tradición islámica, su entusiasmo religioso es escaso en algunas poblaciones, salvo por algunas prácticas relacionadas con el culto a los santos locales. A la luz de estas consideraciones, el poema adquiere un sentido sincrético y, como en el caso del canto *Vaste est la prison*, revela los fuertes contrastes y diferencias patentes en la nación argelina.

### **Ma prière**

- 1 Je m'étais endormi sur la dune brûlante. Ton nom était dans mon cœur. Mon rêve a porté ton nom de mon cœur à mes lèvres. Comme je ne pouvais baiser ton nom, j'ai baisé le sable dans lequel je l'avais écrit.
- 2 Dès l'aube, à l'endroit où j'avais baisé ton nom, j'ai vu cette fleur qui ne se fane jamais et que l'on appelle la rose des sables.
- 3 Je l'ai cueillie pour te l'offrir, comme mon amour qui ne se fanera pas, non plus.

- 4 Chaque matin, avant tout, je me préoccupe d'avoir la force d'attendre et j'adresse au soleil cette prière fervente:
- 5 «Soleil, ô soleil, sultan de sultans, gardien du jour, œil du ciel, monte plus vite dans l'azur! Regarde! Le faucon, la montagne, le palmier sont plus haut que toi!
- 6 «Monte plus vite! Monte plus haute que ma voix, plus haut que les cris de la caravane et que ceux du simoun qui veut jeter sur ta face vermeille le voile noir des Ahl Al-Litham!
- 7 «Soleil, ô soleil, répands dans le ciel l'huile chaude de ton cœur! Et, comme un fauconnier, je te porterai sur mon front, toi, le chef des oiseaux nobles, toi, le faucon aux griffes d'or. Et je te poserai aux pieds de Dassine sans pouvoir la courber sous mon baiser!
- 8 «O Soleil, en te couchant pour mourir sur le sable, tu me tends, afin que je l'offre à ta bien-aimée et à la mienne, l'immense rose dont le pourpre teint nos manteaux d'Amenokal!».<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Mi plegaria: Yo me había dormido sobre la duna ardiente. Tu nombre estaba en mi corazón. Mi sueño llevó tu nombre de mi corazón a mis labios. Como no podía besar tu nombre, besé la arena en la cual lo había escrito.

Al alba, en el lugar donde había besado tu nombre, vi aquella flor que no se marchita nunca, a la que llaman la rosa de las arenas.

La corté para dártela, como mi amor que tampoco se marchitará.

Cada mañana, por encima de todo, me concentro en tener la fuerza de esperar y dirijo al sol esta ferviente plegaria:

“Sol, oh sol, sultán de sultanes, vigilante del día, ojo del cielo ¡sube más rápido en el azul!

¡Mira! ¡el halcón, la montaña, la palmera son más altos que tú!

“¡Sube más aprisa! ¡Sube más alto que mi voz, más alto que los gritos de la caravana y que los del simún que quiere lanzar sobre tu rostro bermejo el velo negro de los Ahl Al-Litham!

“¡Sol, oh sol derrama en el cielo el aceite caliente de tu corazón! Y, como un halconero, te llevaré sobre mi frente, tú, el jefe de los pájaros nobles, tú, el halcón de las garras de oro ¡Y te posaré a los pies de Dassine sin poder curvarla bajo mi abrazo!

“Oh Sol, recostándote para morir sobre la arena, me ofreces, para que yo pueda entregarla a tu bien amada y a la mía, la inmensa rosa, cuyo púrpura tiñe nuestros mantos de Amenokal!”, Achour Cheurfi, *L'anthologie algérienne*, pp. 80-81.

Notas y vocabulario:

Ahl Al-Litham: Como apunta el Dr. Keenan Jeremy H. en su artículo “The tuareg veil” (Le voile chez les Touareg) una característica de los grupos tuareg es el uso del velo masculino con diferentes significados, de acuerdo con el portador y el modelo que adopte; así pues, el joven varón lo viste desde la pubertad, luego, a lo largo de su vida, expresará con el velo su estatus y jerarquía social, así como algunos códigos sociales relativos a su estado civil, aunque también ocultará, en parte, su verdadera identidad. El velo masculino también tiene un carácter sagrado, relacionado con ritos sociales, así como con sentimientos de pudor y creencias en espíritus del mal que podrían entrar por la boca. Por otro lado, el velo disminuye los estímulos exteriores, principalmente derivados de las altas temperaturas, por lo que previene la deshidratación, los efectos nocivos de la radiación solar, así como de la arena y vientos que la portan.

Amenokal: sultán, rey.

Simún: viento del desierto, violento, caliente y seco, cargado de arena, sopla en el Sahara, en Egipto y en ciertas regiones del Medio Oriente.

El título y contenido de “*Ma prière*” evocan el universo religioso que, en una primera lectura, podría sugerir el uso de figuras de estilo semejante al del misticismo español. Sin embargo, gracias a la precisión del aparato crítico que elaboró de Foucauld, se sabe que gran parte de la poesía de Ag Amastan, prioritariamente galante, fue inspirada en el amor que sentía por su prima Dassine, quien también era poetisa. Por tanto, resulta tan paradójico como significativo que su declaración amorosa se realice al alba, a la manera del primero de los cinco rezos diarios (*salat el fajr*) que componen, a su vez, los cinco pilares del islam, a saber, el primero consiste en declararse musulmán mediante la *shahada* o profesión de fe islámica, no reconociendo más dios que *Allah* y a *Mohammed* como su profeta, que ya había señalado; el segundo es realizar cada una de las cinco plegarias del día, precedida por las abluciones correspondientes; en tercer lugar se debe practicar la caridad con el prójimo; como cuarto pilar se ha de ayunar desde al amanecer hasta el ocaso durante el mes sagrado de Ramadán y, si es posible, peregrinar a la Meca, al menos una vez en la vida. A fin de lograr un mayor acercamiento a la diversidad cultural representada en el poema, enseguida formulo un análisis de su contenido siguiendo cada estrofa.

En la primera parte, los elementos naturales que circundan al poeta, como la duna y la arena, revelan un carácter e ideología propia del hombre del desierto, pues expresa su pasión amorosa a partir de la metáfora sinestésica de la duna ardiente que, en los dos versos siguientes, profundiza con un circuito de imágenes que comprometen su ser completo y su espacio corporal, pues el nombre de la amada se transporta desde la psique, o área del sueño, a su corazón, y de éste hasta sus labios, momento en el que ocurre un beso sobre la arena, donde el hombre había escrito el nombre de la amada prima.

En la segunda y tercera estrofas, el entramado de símbolos que porta la imagen de la *rose des sables* expresa tanto lo eterno como lo fugaz, propio de la existencia y del sentimiento amoroso y, aunque parezca extraño referirse a una flor en el desierto, se sabe que la rosa de las arenas es una estructura geológica, cuya apariencia de yeso se debe a su origen vegetal y mineral<sup>35</sup>, de ahí que el poeta selle el lugar donde besó el nombre de Dassine con una flor eterna, porque “la flor es una imagen del ‘centro’ y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma”<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Leclaire Alain, Querré Guirec, “Étude des terres, enduits et mortiers provenant de l’île de Failaka”.

<sup>36</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 205.

A partir de las estrofas cuarta y quinta, el amante invoca su fuerza para comprometerse a dirigir su plegaria al Sol; su perspectiva del paisaje lo sitúa en las primeras horas de la mañana, pues el halcón, la montaña y la palmera le parecen más altos que el Sol naciente. En esta composición, los elementos de gran altura sugieren la aspiración hacia un mundo elevado, donde Moussa supone que vive su amada Dassine. Así pues, el halcón, por ser al mismo tiempo un ave rapaz y un emblema de la victoria, alude a la dualidad de los claroscuros humanos. En cuanto a la palmera, es una imagen unida a los frutos del desierto, a sus tesoros, a la prosperidad y, para los persas, cultura regionalmente próxima, representaba la tierra celeste y el Paraíso; finalmente la montaña, que podría ser en realidad una duna de gran altura, simboliza una cumbre espiritual, espejo del alma en meditación.

En la sexta estrofa, el poeta entreteje su mundo interior con una conciencia religiosa eminentemente islámica, pues instiga al Sol a subir más alto para completar un rezo pagano alusivo al ciclo de postraciones de la oración, en las que el musulmán se inclina con humildad y toca el suelo con su frente, su nariz y sus labios como muestra de sumisión ante la divinidad, en este caso encarnada por su prima Dassine. Así, Moussa desafía al Sol a aumentar su intensidad luminosa por encima del efecto auditivo de los gritos humanos y, en fin, a propagar esa fuerza mediante el simún. Este poderoso llamado parece un conjuro que busca transformar al Sol en un miembro más del grupo, un tuareg del linaje de los hombres con velos negros sobre el rostro y con la fuerza invisible del viento, a la que Jung atribuyó el vigor para renovar la vida: “de modo parecido al hebreo, también en árabe la palabra *ruth* significa a la vez aliento y espíritu. En su aspecto de máxima actividad, el viento origina el huracán —síntesis y conjunción de los cuatro elementos—, al que se atribuye poder fecundador y renovador de la vida.”<sup>37</sup>

La séptima estrofa describe la totalidad luminosa del Sol de mediodía y Moussa promete que portará esa huella de luz como llevaría un halcón, el ave más preciada del cielo. Así, aunque lamenta no poder tomar a Dassine en sus brazos, avanza hasta inclinarse a sus pies. En la octava estrofa, y a punto de consumarse el día, Moussa agradece al Sol la luz purpúrea del crepúsculo y compara el color de esa luz declinante con una inmensa rosa púrpura, como la tonalidad que tiñe su manto de sultán y será un regalo para Dassine, a tal

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 464.

punto valioso, que el mismo Sol también la entrega a su amada. En fin, Moussa describe su sentimiento amoroso desde el alba hasta el ocaso, con la esperanza de persuadir a Dassine a través de la devoción y los gestos del fervor religioso, un rasgo insólito en la cultura tuareg y, en este sentido, el poema forma parte de la diversidad propia de la novela en su alianza de origen con la música y el canto bereber.

En otro sentido, pero dentro de la formulación del linaje literario de *L'Amour, la fantasia*, abordaré los métodos de escritura del “Otro”, como los instrumentos con los cuales forjó una visión de la historia en contra de lo argelino; sin embargo, su importancia radica en que este conjunto de producciones también son una pieza clave en la formación de la literatura del país.

## **2.5. La literatura del “Otro”**

Como parte de la historia literaria argelina, la escritura del “Otro” inicia su proceso evolutivo con la toma de Argel por la armada francesa el 13 de junio de 1830. Así pues, en el mundo de la novela, integra numerosos textos pertenecientes a géneros tan diversos como la epístola, el reporte militar, el diario íntimo, el diario de viaje, la crónica y el reportaje, entre lo más representativo; su propósito fue crear una imagen monolítica del argelino, sin contrastes ni matices, cargada de estigmas raciales como la pereza o la hipocresía; de igual manera, se distinguió por enfatizar el exotismo y la subalternidad de la nación asaltada, en contraste con las cualidades elevadas e inalterables del invasor francés.

En el marco de las relaciones de control y expansión de los imperios coloniales con sus territorios de ultramar, en *Cultura e imperialismo*, Edward Said analiza tres expresiones de la cultura, a saber, las prácticas de la descripción, la comunicación y la representación, manifiestas y latentes en el género de la novela, cuyos contenidos afianzaban al poder colonial como portador de la única voz autorizada que, correlativamente, fundaban la identidad histórica de los colonizados. En este sentido, Djebbar refiere un influyente cuerpo de propaganda política procolonial y hace un balance del modo en que, por la apropiación de la palabra y la escritura, la minoría invasora lograba imponerse como si fuese una mayoría numérica; de igual manera, se consagra a la descripción crítica del contenido de

estos textos, de la ansiedad por la escritura que animaba a militares franceses, a escritores que acompañaban la expedición militar, así como a los nacientes literatos unidos a esa “fiebre alucinatoria”, que la novelista resume en una palabra: explosión.

Dada la relevancia del mundo literario recreado al interior de *L'Amour, la fantasia*, comenzaré por elaborar un panorama general del mismo. Así, “*LA PRISE D'ALGER ou l'amour s'écrit*”, primera parte de la novela, es una galería de textos que entretengan la escritura y el amor, donde Djébar da cuenta de la revolución acontecida en las tradiciones a partir del arribo de la escritura en francés en su entorno. Assia comienza por describir el nacimiento de su propia creación literaria como una rebeldía detonada por la cólera del padre, para luego dar cuenta del modo en que la correspondencia entre sus progenitores perturbó la conciencia femenina de su tribu y abrió en ella la esperanza del amor en pareja. En el mismo sentido, describe el peligroso intercambio epistolar de sus amigas de juventud con desconocidos de todo el mundo árabe y el modo en que el acto de escribir transformó las expectativas de estas jóvenes ante el matrimonio. En fin, reflexiona en torno a la escritura del “Otro”, su trascendencia como ornamento de los oficiales e instrumento de guerra equiparable a las armas.

En “*Les cris de la fantasia*”, segunda parte de la novela, Djébar funde su experiencia como historiadora y novelista para dar cuenta del exterminio por asfixia de la tribu Ouled Riah en las grutas de la montaña Dahra; la narración del hecho conlleva un análisis de la compleja elaboración del informe de Aimable Pélissier, para encontrar, en lugar de la poderosa imagen del mariscal, la de un hombre aplastado bajo la culpa, que escribe buscando la redención. La recreación del militar y del hombre fundidos en la minucia de su escritura revelan el opresivo remordimiento y la emoción inusitada del oficial francés comprometido con la empresa colonial más feroz del continente africano; hacia el final de esta parte, Djébar entretiene, en un palimpsesto, su creación literaria con la de Pélissier, como una forma simbólica de expresar que la subversión del poder consiste en la abdicación de la escritura por parte de Pélissier.

Sin duda, a la luz de aquel reporte, la empresa colonial en Argelia llevó a Pélissier más allá de sus límites, baste recordarlo como un miliciano implacable, que escaló velozmente todas las posiciones de la estructura castrense hasta llegar a ser nombrado mariscal, posteriormente duque de Malakoff y, en sus últimos años, gobernador general de

Argelia, donde murió en 1864. Así pues, para exculpar la imagen del héroe y su carrera, paralela a la del imperio, se le han dedicado numerosas obras biográficas, que difícilmente borrarán uno de los capítulos más vergonzosos de la historia de Francia.

Posteriormente, como una contribución al esclarecimiento de los hechos, Djébar analiza sus condiciones desde dos perspectivas, en la primera observa de manera crítica la literatura del “Otro” y enfoca sus argumentos hacia la fuerza compulsiva y arbitraria que le permitió al invasor atribuirse la victoria antes del combate; la segunda consiste en el acopio de testimonios de mujeres de su tribu que, tras la recuperación de la independencia, dan cuenta de una sociedad devastada y mayoritariamente analfabeta, arraigada en la transmisión oral de conocimientos y tradiciones, sin que esto demerite la veracidad de sus narraciones. De esta forma, al reapropiarse del poder de narrar en términos de igualdad lingüística, la novelista pone en crisis el núcleo temático de la literatura monológica del “Otro” y reubica las posiciones históricas de Argelia y Francia. Así, mediante la dominación de los códigos escriturales del “Otro” y la exposición de la debilidad humana, la novela subvierte uno de los mitos de la historiografía francesa, que situó a Pélissier como símbolo y personificación del dominio imperial.

Dada la importancia de esta subversión, he considerado pertinente consultar la literatura del “Otro” para ponerla en contraste con la novela, mediante una comparación con dos trabajos biográficos, el primero se titula *Le maréchal Pélissier, Duc de Malakoff, 1794-1864* del comandante Grandin, el segundo es *Le Maréchal Pélissier, duc de Malakoff*, del general Dérrecagaix. El relato del comandante Grandin simula un estilo objetivo, porque registra antecedentes precisos, aunque irrelevantes, como las coordenadas geográficas de la montaña o el grado de inclinación de las grutas, se acerca a la forma del reporte militar pero, como podrá verse, su narración se transforma en un relato emocional y sin sustento. La segunda fuente es más solvente, pues su autor procura ser imparcial e integra documentos auténticos, prioritariamente de carácter epistolar, de los militares que participaron en la campaña.

Es oportuno reiterar que, dada la trayectoria de Djébar como historiadora, la información contenida en *L'Amour, la fantasia* proviene de fuentes históricas y testimonios contrastables con la realidad extratextual, aun cuando la novelista advierta la posibilidad de que su perspectiva se encuentre sesgada, paradójicamente, por el origen de sus fuentes,



como ocurría con el entusiasmo de los discípulos de E. F. Gauthier, célebre historiador francés de dudosa solidez científica: “Près d’un siècle et demi après Péliissier et Saint-Arnaud, je m’exerce à une spéléologie bien particulière, puisque je m’agrippe aux arêtes des mots français – rapports, narration, témoignages du passé. Serait-elle, à l’encontre de la démarche « scientifique » d’E.F. Gauthier, engluée d’une partialité tardive?”<sup>38</sup> En este sentido, el carácter ficcional en el que se inscribe la novela, se debe a la gestión del binomio espacio-tiempo, donde algunas relaciones entre los personajes superan las reglas de la lógica estricta, y porque la subjetividad de los personajes corresponde a una recreación de la novelista.

Así pues, limitaré mi comparación a cuatro puntos del exterminio de los Ouled Riah: comenzaré por abordar la descripción de Bou Maza, uno de los primeros héroes de la resistencia argelina; en segundo lugar, trataré la estrategia de localización y entradas de las grutas; en el tercero, expondré las versiones sobre la delimitación de la responsabilidad militar en la orden y ejecución del crimen, como hechos independientes; finalmente, me referiré a un genocidio con iguales características, ejecutado por un oficial de apellido Saint-Arnaud, pero con resultados distintos.

## **2.5.1. El exterminio de los Ouled Riah en las grutas de la montaña *Dahra***

### **2.5.1.1. Bou Maza: líder bereber de la resistencia**

En 1845, cuando las tribus bereberes del centro oeste del país comenzaron a sublevarse, el ocupante ya había producido una cantidad considerable de obras de historia y arte consagradas a representar tanto a Argelia como a sus líderes resistentes; su discurso deformaba la identidad del colonizado a partir de rasgos negativos y contrarios a los que enarbolaba el imperio como propios. En cuanto a sus héroes representativos, los relatos obedecían a modelos y símbolos de la mitología que han sobrevivido por ser “productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de

---

<sup>38</sup> Casi un siglo y medio después de Péliissier y Saint-Arnaud, practico una espeleología muy particular, porque me aferro a las aristas de las palabras en francés – reportes, narración, testimonios del pasado ¿Tal espeleología sería contraria al enfoque “científico” de E. F. Gauthier? ¿se encontraría atrapada en una parcialidad tardía? Assia Djebar, *op. cit.*, p. 113.

su fuente”<sup>39</sup>. Así que Pélissier y Bou Maza son personajes forjados a partir de mitos fundadores en sus respectivas culturas; la leyenda del militar francés reside en el imaginario del pueblo elegido, predestinado por la divinidad para instaurar la civilización en Argelia. En cuanto a Bou Maza, cuyo verdadero nombre era Mohammed-ben-Abdallah, se dice que fue elegido por el profeta en una de sus predicciones: “Un homme viendra après moi, a dit Mahomet; Son nom sera semblable au mien; celui de son père ressemblera au nom de mon père, et le nom de sa mère sera semblable à celui de la mienne. Il pourra m’être comparé par son caractère, mais non par les traits du visage; il remplira la terre de justice et d’équité.”<sup>40</sup> Así, a Bou Maza se le atribuyó el título de *chérif* o noble, otorgado a los descendientes de Mohamed. Ambos héroes se encuentran situados en las antípodas de un espacio histórico marcado por la guerra y ante la misma prueba: la montaña Dahra y sus grutas como símbolo complementario y contrario, pues para Pélissier la cumbre de la montaña significa el ascenso al poder, aunque para hacerlo, tenga que destruir la gruta. En cambio, para el argelino, la gruta es un recinto subterráneo donde nace lo sagrado, discurre y se consuma, debido a esto, la gruta será la tumba de la tribu; un ejemplo de las funciones de culto de la cueva, es la de haber resguardado por milenios las pinturas simbólicas de ritos sagrados. Así, tanto en la tradición simbólica como en la novela, la montaña y sus grutas representan lo más alto y oculto de la esencia del héroe y por eso ambos personajes convergen en ellas: “La travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente, concreta, pero fundamentalmente es interior, en profundidades donde se vencen oscuras resistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y perdidas por largo tiempo que se preparan para la transfiguración del mundo”.<sup>41</sup>

Con base en el perfil del monomito trazado por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1949), por pertenecer al linaje del profeta *Mohammed*, Bou Maza es un héroe guerrero y divino cuya misión es establecer la justicia y la igualdad: “porque el héroe mitológico es el campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer; [...] Desde la oscuridad el héroe emerge, pero el enemigo es grande y destaca en el trono del poder; es el

---

<sup>39</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, p. 11.

<sup>40</sup> Vendrá un hombre tras de mí, dijo Mohamed; Su nombre será semejante al mío; el nombre de su padre se parecerá al de mi padre, y el nombre de su madre será como el de la mía. Él podrá compararse conmigo por su carácter, pero no por los rasgos de su rostro y colmará la tierra de justicia y equidad, Martinval de, E., *Bou-Maza, Scheriff des Ouled-Yonnes, prisonnier des français: notice biographique et intéressante*, p. 5.

<sup>41</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 34.

enemigo, el dragón, el tirano, porque convierte en ventaja propia la autoridad de su posición.”<sup>42</sup> De igual manera es un héroe redentor del mundo, del que Campbell distingue dos grados de iniciación; en el primero, el hijo retorna como emisario, en el segundo, el héroe es uno con el padre, es decir, con el profeta *Mohammed*: “Los héroes de esta segunda y más alta iluminación son los redentores del mundo, las así llamadas reencarnaciones, en su más alto sentido.”<sup>43</sup> Así, el aura de misticismo y los logros de Bou Maza, consolidados por su sentido de justicia, legitimaron al hombre que gradualmente comenzó a atraer un mayor número de partidarios y a llamar la atención de los invasores por su liderazgo y habilidad en el combate, al grado de lamentar no contar con él en sus filas: “Quoi qu’il en soit, on ne peut nier la supériorité de Bou-Maza: c’est incontestablement un esprit élevé qui marche droit au but sans s’occuper des obstacles qui lui barrent le chemin. C’est dommage que Bou-Maza ne soit pas français”.<sup>44</sup>

Esta breve descripción del héroe bereber, ilustra en qué medida era difícil abatirlo con las armas; sin embargo, el enemigo comenzaría a destruirlo con las palabras, en este sentido, comenzaré por citar un ejemplo extraído del texto de Grandin para demeritarlo: “Une insurrection formidable y avait éclaté en 1845, sous l’instigation des Khunans (membres des congrégations de l’Islam) et l’impulsion d’un certain Bou-Maza (le père à la chèvre), espèce de ventriloque toujours suivi d’une chèvre avec laquelle il exécutait quelques tours d’escamotage ou de prestidigitation...”<sup>45</sup>

Con grandilocuencia, Grandin describe una insurrección descomunal con la intención de justificar el exterminio y engrandecer la participación del ejército francés; asimismo, mantiene el prejuicio, creado desde los primeros encuentros entre culturas cristianas e islámicas hasta hoy, que asocia el islam con el fanatismo y la amenaza. El oficial continúa acusando a Bou Maza de ser padre de una cabra, uniéndolo sin mediación con el mundo animal y el salvajismo que el imperio atribuía al colonizado, de igual forma,

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>44</sup> De cualquier forma, no puede negarse la superioridad de Bou-Maza: indudablemente es un espíritu elevado que avanza al objetivo sin ocuparse de los obstáculos que se interponen en su camino. Es una lástima que Bou-Maza no sea francés, Martinval de, E., *op. cit.*, p. 9.

<sup>45</sup> Una formidable insurrección había estallado en 1845, instigada por los Khunans (miembros de las congregaciones del islam) y el impulso de cierto Bou-Maza (el padre de la cabra), especie de ventrílocuo seguido por una cabra con la que ejecutaba trucos y prestidigitación, Grandin, *Le maréchal Pélissier, Duc de Malakoff*, p. 63.

empañá con adjetivos y sarcasmos las hazañas del héroe bereber, como respuesta ante el temor que éste provoca a los intereses coloniales; en fin, lo disminuye sin argumentos a la figura de un saltimbanqui, llamando ventrílocuo y prestidigitador al hombre que era capaz de movilizarse así en la resistencia:

En avril, le «chérif» Bou Maza tient tête à deux armées venues de Mostaganem et d'Orléansville. Croient-elles le cerner au centre du massif? Il attaque Ténès en y lançant un de ses lieutenants. Saint-Arnaud accourt-il pour sauver Ténès ? Bou Maza surgit et risque de prendre Orléansville. Des secours arrivés d'urgence protègent cette ville. Le Chérif menace alors Mostaganem. L'Émir lui-même n'a pas montré autant de promptitude dans l'offensive...<sup>46</sup>

Seguido de esta primera fase centrada en el héroe Bou Maza, procederé con la localización exterior y plano interno de las grutas, hasta entonces secretas, que habían resguardado a la tribu desde tiempos ancestrales. Como se verá, la literatura del “Otro” pretende ocultar la situación real que permitió a los adversarios franceses tener acceso a los subterráneos de la montaña.

### 2.5.1.2. Esclarecimiento de la logística para intervenir las grutas

Hasta 1845, año del exterminio, las grutas de la montaña Dahra habían sido consideradas inexpugnables por haber procurado refugio seguro a los Ouled Riah durante las acometidas del imperio otomano, pues tanto su ubicación como sus entradas y galerías sólo eran accesibles para un guía nativo experimentado. Así, aunque la historia del “Otro” afirme lo contrario, no hubo ninguna estrategia militar para localizarlas, en realidad un informante originario entregó a la tribu completa, lo que Djebbar no oculta, aunque las alianzas de habitantes locales con el enemigo sean un tema difícil de abordar en la historia de las colonizaciones:

Le chef goum demeure impassible. Ces derniers jours, il a tenu son rôle de guide sans défaillance, désignant inlassablement chacun des lieux et des biens.

---

<sup>46</sup> En abril, el “jefe” Bou Maza se enfrenta a dos ejércitos procedentes de Mostaganem y de *Orléansville* ¿Creen que lo cercan al centro del macizo? Él ataca *Ténès*, lanzando allá a uno de sus lugartenientes ¿Saint-Arnaud acude a salvar *Ténès*? Bou Maza irrumpe y se arriesga a tomar *Orléansville*. Los apoyos que llegan de emergencia protegen aquella ciudad. Ahora el Jefe amenaza Mostaganem. El propio Emir no ha demostrado tanta presteza en la ofensiva, Assia, Djebbar, *op. cit.*, pp. 94-95.

--Voici les grottes el Frachich ! s'écrie-t-il et il montre à Pélissier, accompagné du jeune Cassaigne et de l'interprète Goetz, un plateau qui surplombe, en avant-scène du paysage aride.

-- S'ils sont tous terrés dans leurs grottes, nous allons bientôt marcher au-dessus de leurs têtes! précise-t-il en pratiquant une soudaine forme d'humour<sup>47</sup>

El término “impasible” que la novelista usa para describir al jefe *goum*<sup>48</sup> subraya su irresponsabilidad ante la felonía cometida, igualmente encarnada por un oscuro jefe de tropa, que por el dey<sup>49</sup> Hussein, último regente otomano, que entregó a los franceses la ciudad de Argel. Aunque breve, el pasaje da cuenta de la participación local en la invasión, como un aspecto oculto o soslayado en la construcción de la verdad histórica en Argelia. Por su parte, el texto del francés omite mencionar que la localización de las grutas se debió a las indicaciones de un informante argelino, no para proteger la identidad del traidor, sino para atribuir la ubicación a la perspicacia de Pélissier y darle un aura mística, como si hubiese sido una revelación divina: “Mais Pélissier voulant opérer le désarmement des Ouled-Riah, ainsi qu'il en avait reçu l'ordre de Bugeaud, se trouva arrêté par un rocher inextricable, en forme de grotte souterraine, dans laquelle les Dahriens, suivant une ancienne coutume, s'étaient renfermés avec leurs troupeaux, leurs femmes et leurs enfants.”<sup>50</sup> Dada la importancia de la responsabilidad en la ejecución del crimen de la montaña Dahra, continuaré con el asunto concerniente al origen de la orden para asfixiar a la tribu escondida en las grutas.

---

<sup>47</sup> El jefe de la tropa se queda impassible. Esos últimos días, ha desempeñado su papel de guía sin falla, señalando incansablemente cada uno de los lugares y de los bienes. -- ¡Aquí están las grutas *el Frachich!* exclama, y muestra a Pélissier, que va acompañado del joven Cassaigne y del intérprete Goetz, una meseta que sobresale, como proscenio del paisaje árido. -- ¡Si están escondidos en sus grutas, pronto vamos a caminar por encima de sus cabezas! precisa el guía, practicando una repentina forma de humor, *Ibid.*, p. 98.

<sup>48</sup> En el argot militar de la colonia, el término árabe *goum*, designaba a un contingente de soldados reclutados entre la población local.

<sup>49</sup> Dey es un término de origen turco utilizado para designar al representante otomano que ocupaba la regencia de Argel, pues en 1830, cuando se inició la incursión francesa, Argelia se encontraba bajo el control del imperio otomano.

<sup>50</sup> Sin embargo, Pélissier queriendo el desarme de los Ouled-Riah, tan pronto como recibió la orden de Bugeaud, se encontró detenido por un peñasco inextricable, en forma de gruta subterránea, en la cual los habitantes de Dahra, siguiendo una antigua costumbre, se habían encerrado con sus rebaños, sus mujeres y sus hijos, Grandin, *op. cit.*, p. 63.

### 2.5.1.3. Delimitación de la responsabilidad del exterminio

Uno de los asuntos más controvertidos en la historia del exterminio, ha sido precisar las responsabilidades de la orden del crimen y del oficial a cargo de su ejecución. En la literatura del “Otro”, la orden se ha atribuido de modo inconsistente a Bugeaud, a Pélissier o bien, ha sido deliberadamente encubierta. Sin embargo, como lo asienta Djébar y lo confirman las cartas recopiladas por Dérrecagaix, Bugeaud firmó la orden escrita:

«Enfumez-les tous comme des renards!»

Bugeaud l’a écrit; Pélissier a obéi, mais devant le scandale qui éclatera à Paris, il ne divulguera pas l’ordre. C’est un véritable officier : il possède l’esprit du corps, le sens du devoir, il respecte la loi du silence.

Mais il a rendu compte. « J’ai dû reprendre le travail des fascines », écrit-il. Trois jours après, quand, méthodique, il rédige son rapport de routine, il précise toutes les phases...<sup>51</sup>

En el mismo sentido, y dada la seriedad del acontecimiento, Dérrecagaix esclarece y difunde en la biografía de Pélissier, una carta del 11 de junio de 1845, donde consta que Bugeaud ordenó a Pélissier asfixiar a la tribu en sus grutas:

Le maréchal Bugeaud, prévoyant que les Ouled-Riah imiteraient leurs voisins, avait donné au colonel un ordre peu connu.

Orléansville, 11 juin 1845.

Si ces gredins se retirent dans leurs cavernes, imitez Cavaignac aux Sbéhas; fumez-les à outrance comme des renards.

Pélissier n’avait qu’à obéir<sup>52</sup>

En contraste, Grandin afirma en su libro, que Bugeaud cargó con la responsabilidad para cubrir la reputación de Pélissier:

---

<sup>51</sup>«¡Asfíxielos a todos como si fueran zorros!» Bugeaud lo escribió; Pélissier obedeció, pero, ante el escándalo que estallará en París, no divulgará la orden. Es un verdadero oficial, posee el espíritu de la corporación, el sentido del deber, respeta la ley del silencio. Pero dio cuenta. “Tuve que retomar el trabajo del ramaje”, escribió. Tres días después, cuando, metódico, redacta su informe de rutina, precisa todas las fases..., Assia Djébar, *op. cit.*, p. 102.

Para apreciar la dimensión ética del crimen y, por consiguiente, el espíritu que animaba la empresa colonial, conviene mencionar algunas prácticas comunes en la cacería del zorro, sea por deporte, para obtener sus pieles o bien, por ser considerada una especie depredadora en zonas endémicas, que el humano ha invadido y donde ha destrozado su hábitat. Así pues, dado que el zorro establece sus madrigueras en el subsuelo, las técnicas de cacería utilizadas contra la especie son particularmente crueles, las más usuales son por arma de fuego, colocación de trampas o por asfixia, mediante el incendio de sus cuevas y la obstrucción de las salidas, tal como ocurrió con la tribu.

<sup>52</sup> El mariscal Bugeaud, previendo que los Ouled-Riah imitarían a sus vecinos, había dado al coronel una orden poco conocida. Orléansville, 11 junio de 1845. Si esos sinvergüenzas se retiran a sus cavernas, imite a Cavaignac con los Sbéah; asfíxielos a ultranza como si fueran zorros. Pélissier sólo tenía que obedecer, Dérrecagaix, *Le Maréchal Pélissier, duc de Malakoff*, pp. 174-175.

Le déchaînement contre Pélissier n'en fut pas moins universel. Le ministre de la guerre, maréchal Soult, blâma la conduite impitoyable tenue en cette circonstance. Bugeaud eut le noble courage de couvrir son lieutenant, en prenant hautement la responsabilité d'une mesure qu'il avait impérieusement recommandée à son chef d'état-major, en cas d'extrême urgence<sup>53</sup>

De acuerdo con la novela y con la versión histórica documentada, Pélissier acató la orden del exterminio y asumió el hecho sin señalar la responsabilidad de Bugeaud, su superior jerárquico. En cuanto al texto de Grandin, su inferioridad en la organización castrense fue quizás el motivo para favorecer al oficial de rango más alto. Así, para concluir, abordaré las condiciones de un genocidio análogo cometido por un oficial de apellido Saint-Arnaud contra la tribu de los Sbéah, cuyos detalles también revelan los inciertos métodos del “Otro” para dar cuenta de la historia.

#### **2.5.1.4. El exterminio de Saint-Arnaud**

En cuanto al exterminio de la tribu Sbéah, que también se ejecutó por asfixia según pruebas testimoniales que acopia la novelista, el militar Saint-Arnaud actuó por su cuenta y riesgo sin mediar orden alguna; así, en oposición a la conducta de Pélissier, el informe rendido por Saint-Arnaud ocultó el resultado de su operativo: “Moins de deux mois après, à vingt lieues de là, le colonel Saint-Arnaud enfume à son tour la tribu des Sbéah. Il bouche toutes les issues et, ‘le travail fait’, ne cherche à déterrer aucun rebelle. N’entre pas dans les grottes. Ne laisse personne faire le décompte. Pas de comptabilité. Pas de conclusion”<sup>54</sup>

Sin embargo, Grandin deforma la historia al grado de que en su versión, la tribu resultó indemne y el nombre del oficial francés ni siquiera se menciona en la descripción del crimen: “L’honneur du rigide officier resta sauf, et ce qui le prouve, c’est que la terrible exécution des Ouled-Riah ne fut pas perdue pour la suite de la campagne. A quelques jours

---

<sup>53</sup> El estallido contra Pélissier no fue menos generalizado. El ministro de guerra, el mariscal Soult, condenó la conducta despiadada tomada en esta circunstancia. Bugeaud tuvo la noble valentía de cubrir a su lugarteniente, tomando de manera abierta la responsabilidad de una medida que él había recomendado imperiosamente a su jefe del Estado Mayor, en caso de urgencia extrema, Grandin, *op. cit.*, p. 64.

<sup>54</sup> Menos de dos meses después, a veinte leguas de allí, el coronel Saint-Arnaud asfixia a su vez la tribu de los Sbéah. Obstruye todas las salidas y, una vez la “misión cumplida”, no busca desenterrar a ningún rebelde. No entra en las cuevas. No permite que nadie haga el recuento. No hay contabilidad. No hay conclusión, Assia Djebar, *op. cit.*, p. 110.

de là, les Sbeahs, tribu voisine, se retirèrent aussi dans leurs grottes; mais ils en sortirent à la première sommation et ils firent bien.”<sup>55</sup>

Esta muestra comparada de documentos ha contribuido a confirmar la validez de las fuentes históricas de la novela y la escasa objetividad de los relatos del “Otro”, que logró deformar la identidad argelina, mediante la flexibilidad en el manejo de información auténtica esencial, sumado a la omisión en el desarrollo de argumentaciones, lo que en conjunto es una seria debilidad en su base científica y ética; en lugar de estos elementos, empleó adjetivos concluyentes, integró elementos mágicos y propagó el terror ante el islam. Así, se creó una escritura “alucinatoria”, sin fronteras que separaran la historia de la ficción literaria.

Como se ve, la historia de Argelia se creaba desde la visión del “Otro”, y aunque fue una época de retroceso en materia de educación y alfabetización, los veinte años que precedieron a la recuperación de la independencia fueron el escenario de un intenso combate, análogo al de las armas, en el que los escritores argelinos se apropiaban de la lengua del ocupante, tomaban la palabra y se hacían dueños del que, hasta entonces, fue el exclusivo poder de narrar del enemigo, un aspecto clave en una recuperación de la conciencia argelina independiente, de la que se puede decir, fue previa a la que se logró mediante el conflicto armado. Así, Argelia producía relatos nuevos y propios para impugnar la escritura del “Otro” o la de aquellos que aspiraban a darle continuidad al mundo colonial.

## **2.6. Kateb Yacine y Albert Camus en las antípodas de la independencia y el régimen colonial**

Hacia la primera mitad del siglo XX, la creación literaria argelina se limitaba a expresar la experiencia colonial, como reflejo de una vivencia social marcada por dos grandes comunidades en lucha: argelinos y colonos franceses y europeos provenientes de todo el entorno mediterráneo, a quienes peyorativamente se les atribuyó la denominación de *pieds-*

---

<sup>55</sup> El honor del rígido oficial quedó a salvo, lo que demuestra que la terrible ejecución de los Ouled Riah no se olvidó en el resto de la campaña. Tras algunos días, los Sbéah, tribu vecina, se retiraron a sus grutas; pero salieron de ellas a la primera orden e hicieron bien, Grandin, *op. cit.*, pp. 64-66.



*noirs*, quienes evidentemente tenían fuertes razones históricas y sobre todo sociales para confrontarse con los nativos. En cuanto a la literatura argelina, hacía visible la injusticia impuesta por la metrópoli y demostraba que Argelia no era el país extravagante y subalterno que pintarrajeaban viajeros, militares y toda clase de escritores en pro del colonialismo.

La novela argelina aspiraba a conformar una imagen distinta, abordaba contenidos didácticos y desarrollaba un pensamiento filosófico propio, principalmente dirigido a la búsqueda existencial y para contrarrestar el ensañamiento ideológico del “Otro”. Estas inquietudes vitales, confrontaban a los argelinos con gran parte de los colonos europeos, quienes ignoraban la historia del país que habitaban y eran indiferentes a las preocupaciones de los ciudadanos con los que compartían la realidad cotidiana. Así, los colonos se concentraban en la defensa a ultranza de la continuidad de la metrópoli, como un medio desesperado de asegurar el sitio que ya tenían en la sociedad, sin permitir que los argelinos pudiesen ocupar el espacio físico, social, económico y político que les pertenecía.

Para comprender el origen de este entramado en la expresión literaria, Aïsha Kassoul aborda las posiciones político-literarias confrontadas de Kateb Yacine y Albert Camus, y advierte que no pretende juzgar a Camus y defender a Kateb, sino ilustrar las complejas relaciones internas de una literatura unida por un territorio y el uso de la lengua francesa, pero heterogénea y hasta enemiga en el campo de sus concepciones histórico-sociales. Por consiguiente, la articulación y funcionamiento de las temáticas y problemas que abordaban ambos grupos eran un espejo de su distancia social y realimentaba su rivalidad en la realidad extratextual.

Kassoul, de origen argelino, toma como punto de partida los acontecimientos ocurridos el 8 de mayo de 1945 en Sétif, en la región de Constantina, cuando el ejército francés abrió fuego contra un joven *scout*, que portaba la bandera argelina, durante una celebración dedicada al término de las hostilidades nazis en la Segunda Guerra Mundial. En el fondo de este hecho, se encuentra el incumplimiento de un pacto en el que soldados argelinos lucharon como aliados de Francia contra Alemania, pues a cambio de la victoria, obtendrían alguna apertura en sus derechos; sin embargo, la negativa de Francia a cumplir su parte, provocó esta terrible represión que cobró 45,000 víctimas, debido a que la insurrección se extendió hacia ciudades vecinas e incluyó bombardeos, ejecuciones y

encarcelamientos; por tal razón, el año de 1945 marca la ruptura definitiva entre las comunidades argelinas o autóctonas y los *pieds-noirs*.

Entre la muchedumbre, que ha sido estimada en alrededor de 8,000 personas, se hallaba un alumno adolescente del Liceo de Sétif que, 46 años más tarde, relataría cómo sobrevivió a aquella represión salvaje en la que murieron miles de sus compatriotas; aquel joven era Kateb Yacine, quien en 1991 recreaba su experiencia, a manera de preámbulo, para la reedición de su poemario *Soliloques* (1946).

Para el joven poeta Kateb, este hecho detonaría un debate con Albert Camus por espacio de quince años, en el que, de inicio, los adversarios eran muy desiguales; por un lado, Camus ya era un intelectual respetado y reconocido por su actividad literaria y periodística. En cuanto a Kateb, era un muchacho que ingresaba al Liceo y su poesía aún debía recorrer un largo camino de aprendizaje creativo. No obstante, el joven Kateb evolucionó velozmente y pronto estaría comprometido con movimientos de ruptura, al tiempo que comenzaba una carrera como periodista íntegro y osado.

El debate se inició poco tiempo después de la masacre de Sétif, tras la publicación de una serie de seis reportajes de investigación sobre los hechos de Constantina, que Camus escribió para el diario *Combat* entre el 13 y el 23 de mayo de 1945. A juzgar por su reacción, Kateb los había leído, pues en *Soliloques* el joven poeta formulaba una respuesta indirecta y razonada. Como ejemplo de la resonancia de este asunto en ambas naciones, citaré un artículo publicado en 2005 por el historiador Yves Benot, “*Les événements de Sétif analysés par Albert Camus*”, donde subraya que, si bien Camus fue uno de los pocos escritores con lucidez para explicar el conflicto político que originó la masacre en Constantina, su postura era pro colonialista. Camus parecía estar con los argelinos, pues pedía para ellos la aplicación de los mismos principios democráticos que reivindicaban los colonos; sin embargo, su cuidadosa argumentación no insinuaba siquiera la posibilidad de la independencia de Argelia. De igual manera, Benot destaca el hecho de que Camus llamara árabes a los argelinos para marcar una posición distante respecto del lenguaje colonial, que los designaba con el término de “indígenas”. Sin embargo, Benot pasa por alto que el estilo de Camus era parte de una actitud ambigua para negar o ignorar la identidad argelina que reclamaban los movimientos independentistas, integrándose así a la moral discriminatoria de la época.

Por su parte, Camus no permaneció indiferente a *Soliloques* y, a manera de réplica o desafío, publicó “*Prométhée aux enfers*” (1946), un texto cuyo protagonista es el hombre común confrontado con el mito de Prometeo, el titán que osó robar el fuego de los dioses para entregarlo a los humanos, quienes tras obtenerlo tomaron una actitud indolente y anularon la posibilidad de rebelarse contra sus dioses para, en lugar de esto, ser tan sólo perseverantes. Como refutación, Kateb responde en una conferencia patriótica, donde recupera la lucha independentista del Emir Abdelkader y se refiere con sarcasmo a la ideología colonialista en la historia de Argelia.

Muchos años después de estos encuentros, cuando el debate había concluido, Kateb continuaría exponiendo sus argumentos, no con la intención de demeritar la obra de Camus, pues le expresaba un enorme reconocimiento, sino con el propósito de hacer valer la literatura argelina ante la francesa y expresar que la emancipación política también se forjaba desde la creación literaria. Citaré como ejemplo de la posición literaria y política de Kateb Yacine, una entrevista que concedió a René Vautier, primer cineasta anticolonialista, en la que compara la obra de Albert Camus y William Faulkner; Kateb comienza por plantear la condiciones creativas y personales de cada uno y apunta que ambos obtuvieron el premio Nobel y tenían orígenes semejantes: eran colonos; asimismo revela que los dos ocupaban una posición falsa en sus respectivas sociedades, Camus entre los argelinos y Faulkner entre los negros estadounidenses. Sin embargo, su diferencia concluyente radicaba en el conocimiento que cada uno tenía de sus entornos, pues, aunque Faulkner era racista y odiaba a los negros, hablaba su inglés, dominaba su argot, trataba de entenderlos y a veces lo conseguía. Por el contrario, Camus estaba con los argelinos, pero no en pro de la independencia, por tanto no los comprendía y, aunque era menos brutal y racista que el escritor norteamericano, su posición sólo era moral, pues en las páginas más hermosas de Camus está la belleza de Argelia, pero el pueblo argelino es inexistente.

Kateb compara *El extranjero* (1942) de Camus y *Luz de agosto* (1932) de Faulkner, y comienza por advertir que ambos escritores apuntan a un eje temático centrado en problemas raciales al interior de Argelia y Estados Unidos, respectivamente. Sin embargo, en la novela de Camus, el personaje argelino apenas existe y la trama ocurre en la Argelia francesa; por el contrario, en *Luz de Agosto*, Faulkner traza con exactitud el perfil psicológico de un asesino negro y este poderoso personaje domina la obra. En este sentido,

para Kateb, Faulkner era un gran escritor porque conocía profundamente el mundo del que hablaba; sin embargo, el espíritu de Camus estaba con los europeos, que privilegiaron una sociedad completamente dividida y sin apertura hacia los otros, lo que para Camus era un orden social normal; además, continúa Kateb, Camus no tenía la menor curiosidad por la vida del pueblo argelino ni por su lengua, de manera que, aunque era un gran escritor, su visión era lejana y rudimentaria.

Asimismo, Kateb llama la atención de aquellos que han pretendido, antes de la independencia y hasta hoy, que la literatura argelina sea Camus, pues sin duda y durante mucho tiempo, representó la escuela de Argel y era un hombre de izquierda, pero no era argelino. Kateb reconoce que, durante la guerra de Argelia, Camus mantuvo una posición moral valiente, pero cuando obtuvo el premio Nobel expresó unas palabras, para él, reveladoras. En una entrevista le preguntaron qué haría si debiera elegir entre Argelia o su madre. Camus respondió sin dudar que elegiría a su madre, entonces, un trabajador argelino que estaba entre el público, señaló que él no podría disociar a su madre de Argelia, a partir de lo cual, Kateb pronuncia una aclaración necesaria: “C’est pourquoi, il faut que les français comprennent une fois pour toutes que la littérature algérienne ce n’est pas Camus, et l’Algérie n’est pas française, et par là, la littérature est un bon moyen de comprendre.”<sup>56</sup>

Para apreciar que las consideraciones de Kateb no eran aisladas ni infundadas, citaré dos ejemplos afines a su posición, el primero corresponde a la escritora Wassila Tamzali, alguna vez alumna de Camus, a quien incluso consideraba un padre; Tamzali ve en Camus un problema de identidad, percibe a un hombre con los medios intelectuales para entender el horizonte histórico de Argelia que, sin embargo, eligió abrazar la causa de los *pieds-noirs*, y comprende en fin que, ante un argelino, Camus no percibía más que la presencia de un árabe, sin historia ni posición alguna en el país; así pues Camus, continúa Tamzali, construyó tanto su obra como sus pronunciamientos políticos sobre la base de un mundo en el que la división era la norma, proyectada desde la organización del espacio, pues por un lado estaban las ciudades coloniales y occidentales como Argel y Orán, y en su antípoda se hallaban Laghouat, Djelfa o Tizi-Ouzou, ciudades orientales y colonizadas. Como segundo

---

<sup>56</sup> Así pues, es preciso que los franceses comprendan, de una vez por todas, que la literatura argelina no es Camus, y Argelia no es francesa, por tanto, la literatura es un buen medio para comprender, René Vautier, “Entrevista con Kateb Yacine sur Albert Camus et l’Algérie”.

ejemplo, cito la entrevista que Assia Djebar concedió a Laure Adler, en la que reconoce la relevancia de la obra de Camus, pero explica por qué su literatura se encuentra alejada de Argelia:

Vous savez, Camus, je n'écrivais pas sur lui, je l'admirais, mais pour moi il était comme les amis que j'avais eu au lycée de l'autre côté, ça veut dire, il était de mon pays, mais c'était l'autre côté, par exemple, les nouvelles qu'il a écrites me permettaient de connaître le monde pieds-noirs, ouvrier populaire [...] donc il raconte ce qu'il connaît...<sup>57</sup>

En efecto, la literatura de Camus se refería a los acontecimientos que podía relatar con honestidad y certidumbre en la sociedad europea a la que pertenecía, donde el árabe era un actor anónimo o inexistente. Se trataba de una forma de expresión colonial que Djebar recrea en *L'Amour, la fantasia*, con el relato de un mundo íntimo y social dividido e insostenible. Por su parte, Kateb sostuvo una vida coherente con la legítima voluntad independentista de Argelia, afirmando su pasado y cultura propios, sumado a una actitud de contacto, debate y fraternización, como una naturaleza contrapuesta al universo de Camus.

Actualmente, la esencia de este debate político y literario continúa nutriendo la obra de escritores que, además de comprometerse con un deber de memoria, desde los primeros años de la independencia acusaban al gobierno de traicionar las esperanzas de libertad del pueblo, no sin razón, pues los antiguos miembros de los maquis<sup>58</sup> olvidaban su responsabilidad histórica de reconstrucción del país, por estar más interesados en tomar el mando. Por tanto, los problemas se acumulaban y los escritores de la post-independencia se hacían portavoces de la frustración histórica del pueblo ante el discurso oficial, indefendible en los hechos, de que la revolución era del pueblo y para el pueblo, lo que daría paso a nuevos relatos que expresaban la conciencia de la guerra como razón nacional. En este sentido, como contrapartida a la perspectiva de Aïsha Kassoul, abordaré un polémico artículo de Charles Bonn sobre los rasgos más significativos que encuentra en la literatura poscolonial.

---

<sup>57</sup> Sabe, yo no escribía sobre Camus, lo admiraba, pero para mí era como los amigos del otro lado que había tenido en el liceo; esto quiere decir que él era de mi país, pero estaba del otro lado, por ejemplo, las novelas que escribió me permitían conocer el mundo *pieds-noirs* de la clase obrera popular [...] entonces él da cuenta de lo que conoce, Laure Adler, *op. cit.*

<sup>58</sup> “Maquis” es un término incluido en el *Diccionario de la Lengua Española (DLE)*; sin embargo, considero apropiado elaborar esta nota para subrayar que no sólo concierne a un espacio físico, sino a un ámbito social vinculado a valores de resistencia y solidaridad en la clandestinidad.

## 2.7. Continuidad de los pactos coloniales en la crítica sobre la literatura argelina

En su artículo “*Littérature algérienne et conscience nationale après l’indépendance*” (1986), Charles Bonn inicia su análisis de la literatura poscolonial, a partir de una pregunta en torno al vacío de sentido en el que quedó Argelia tras más de un siglo en el que vivió iluminada por la luz de la protesta y la rebeldía: “*Une fois le désir comblé, le manque supprimé, où cette écriture allait-elle puiser sa dynamique?*”<sup>59</sup>

En principio, conviene guardar una reserva prudencial ante el punto de vista del académico francés, especialista en literatura del Magreb árabe y en particular de Argelia, pues sostiene que este periodo de la literatura argelina tiene como principal fuente de inspiración y la más significativa, la literatura francesa; no sólo por la lengua que comparten, sino por su contenido y modelos. Así, aunque *L’Amour, la fantasia* se encuentre relacionada con modelos y fuentes intertextuales de la literatura francesa, su contenido tiene la intención de conformar una argelinidad original desde su pasado y mediante la asunción de su personalidad multicultural.

Siguiendo a Bonn, la literatura argelina de los primeros años de independencia se enfrentaba a dos grandes problemas, por un lado, a la ausencia del adversario y, por el otro, a la política de arabización que, considerada como prioridad nacional, volvía difícil concebir una literatura argelina en francés. Sin embargo, contra lo esperado, la literatura de expresión francesa tuvo un auge excepcional desde 1966, año en el que recupera su fuerza tras la experiencia de la guerra, como una forma de prolongar el combate en áreas de la política y la filosofía, aun cuando estos temas fuesen difíciles de abordar en las condiciones de una estrategia cultural que privilegiaba los pronunciamientos conmemorativos. Según Bonn, la poesía de Kateb Yacine y Mohammed Dib, más conocidos por sus novelas, prosperó bajo el eco de poetas de la resistencia francesa, como Aragon, que en los años cuarenta acompañaba la adolescencia de Kateb. Así, el tema de la guerra era ineludible y, por ser una vivencia límite e inaprehensible, en suma, difícil de recordar, se representaba fuera de su realismo.

---

<sup>59</sup> Una vez que se había colmado el deseo y la carencia se había suprimido ¿dónde iba a procurarse su dinámica esa escritura? Charles Bonn, “*Littérature algérienne et conscience nationale après l’indépendance*”, p. 29.

En este marco, la producción literaria argelina de expresión francesa, que en el periodo de 1963 a 1966 había menguado, se recuperó en número de títulos y calidad durante 1967 y 1968, hasta alcanzar un auge en su manifestación contra el poder en funciones en los años 1968 y 1969. En este sentido, Bonn relaciona tal ímpetu con una condición de marginalidad o exilio, a menudo elegida por los escritores jóvenes y, de igual modo considera que el renacimiento de la novela argelina fue posible tras el golpe de Estado del 19 de junio de 1965, perpetrado por Houari Boumédiène. Posteriormente, hacia los años 70 y pese a los esfuerzos oficiales, pervivía un rechazo abierto a la institucionalización de la memoria colectiva y, los mejores textos argelinos de esa década criticaron severamente el régimen vigente, lo que Bonn ilustra con el ejemplo de Rachid Boudjedra que, a pesar de haberse vuelto oficial del régimen, siguió produciendo textos subversivos como *Le Démantèlement* (1982). En este sentido, Bonn se pronuncia por la neutralidad de la literatura que participa en la elaboración de una conciencia nacional, pero no por su discurso ideológico, sino por su propia existencia como literatura, al poner en duda la disertación ideológica y, por esta vía, probar su eficacia.

Asimismo, para afirmar su planteamiento sobre la ascendencia francesa de la literatura argelina, Bonn apunta que toda literatura es un sistema de reutilizaciones, una intertextualidad necesaria que sólo puede existir como espacio de referencia de una cultura, a partir del encuentro entre textos provenientes de espacios diferentes. Por tanto, aunque los escritores argelinos vituperen el imperialismo cultural francés, el género de la novela es resultado de los modelos de literatura franceses, de modo que la novela argelina de expresión francesa es, a través de la lengua y el género literario, un espacio cultural que conecta el Magreb con Europa, sin que pueda designarse una sin la otra.

En efecto, *L'Amour, la fantasia*, es un texto creado a la luz de la cultura europea y nutrido con la presencia del "Otro", pero Djebbar hace patente que en su novela subyacen los modelos estructurales y temáticos de la *nouba* y la *zerda*, sumado al sustrato de la poesía propia de la tradición árabe y bereber que he revisado en páginas precedentes. En este marco, aunque la perspectiva de Bonn sea clara, adolece de generalidad, pues su conclusión no da lugar a excepciones ni matices, como si fuese la sentencia de algún régimen totalitario o colonial que, aunque considerado en extinción, se regenera en otras modalidades, por ejemplo, en la literatura y sus creaciones periféricas, como la crítica

literaria. Finalmente, para completar este capítulo, abordaré la gestión de la voz narrativa de Assia Djébar en la novela.

## 2.8. La voz de Assia Djébar en *L'Amour, la fantasia*

Al ingresar a la Academia Francesa, los inmortales, así llamados por el cardenal Richelieu, fundador de la institución, recibían una Carta y una medalla, distinciones a las que se agregó un traje de diseño personalizado, bordado con ramas de olivo en color verde y oro, el *habit vert*. Tiempo después, como signo de su pertenencia a la Casa del rey, comenzó a otorgárseles una espada, con excepción de los eclesiásticos y las mujeres, que recibían una bolsa de mano bordada; Assia Djébar es una de seis escritoras que rompió la tradición al portar, en lugar del bolso, una espada semejante a un sable árabe. Asimismo, la Academia Francesa atribuye a sus miembros una palabra, para Djébar fue *repère*, que significa una marca o trazo para encontrar una altura, una distancia, una alineación, para ajustar con exactitud diferentes piezas de una obra, para señalar un punto de referencia. Sin duda, esta palabra le fue otorgada por las características de un trabajo literario, iniciado con *La soif* (1957) y concluido con *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), que a lo largo de 50 años se distingue por la precisión en la construcción de sus relatos, así como la exactitud de sus inscripciones históricas y culturales.

En este sentido, en *Les romans d'Assia Djébar*, Beïda Chikhi, crítica literaria argelina, apunta que el proceso de creación de *L'Amour, la fantasia* se inició con la elaboración de fichas de trabajo, recopilación de documentación y testimonios, hasta consolidar un dominio de la historia de Argelia, que Assia ya había esbozado en sus obras precedentes. Así pues, Djébar primero trabajó como historiadora para luego insertar el relato autobiográfico, entretejiendo el conjunto con referencias intertextuales provenientes de la literatura y de otras formas artísticas, entre las que predominan la música, la pintura y el cine, por citar las más relevantes. El complejo entramado de estos marcos temáticos conlleva en su diseño, realización y gestión, un extenso horizonte de personajes y tiempos, de manera que la dinámica de la voz narrativa es veloz e intensa, pues Assia Djébar se desdobra, interactúa con narratarios y se multiplica en los numerosos encuentros y



situaciones relatadas en un espacio de más de cien años de historia entre dos naciones confrontadas por el colonialismo. En este apartado, abordaré el juego de la voz autobiográfica de Assia Djébar en *L'Amour, la fantasia*, siguiendo a Luz Aurora Pimentel, así como a Philippe Lejeune.

Para comenzar, conviene referirse a dos obras fundamentales en la concepción temática y estructural de la novela, se trata de los largometrajes que Assia realizó en la década de los años 70 y 80 del siglo XX, *La Zerda et les chants de l'oubli* y *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, en los cuales, Djébar levanta el velo de las representaciones culturales con las que el “Otro” había cubierto al Magreb árabe, particularmente en Argelia, para superponer en su lugar las realidades ignoradas y denostadas por los imaginarios coloniales. Así, en la primera película, Djébar invierte el sentido de la palabra *zerda* o fiesta, al documentar con archivos históricos y de manera yuxtapuesta, la explotación humana y el saqueo que llevó una inmensa riqueza de Argelia al imperio francés, en contraste con las ceremonias, el lujo y la fiesta de los colonizadores; en cuanto a *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, es la fuente testimonial de la tercera parte de *L'Amour, la fantasia*, lo que abordaré en el apartado correspondiente; así pues, comienzo con una panorámica global de la novela.

### **2.8.1. Organización y temática de la novela**

*L'Amour, la fantasia* se divide en tres partes que abarcan cronológicamente las etapas de la infancia, juventud y madurez de Assia en paralelo con la historia de Argelia, desde la toma de la capital el 13 de junio de 1830 hasta la posguerra en la década de los años 80 del siglo XX, por lo que el relato se inscribe en dos horizontes diferenciados, tanto temáticamente como por el uso de la voz narrativa en cada uno de ellos. Las dos primeras partes de la novela tienen una organización alterna y dual, como un rasgo de personalidad que Assia Djébar traslada a la obra, ya que el primer indicio de tal dualidad ocurre al comienzo de su carrera literaria con la adopción de un seudónimo, lo que es de interés esencial en la gestión de la voz en la autobiografía. Así, Assia Djébar firma como autora de *L'Amour, la fantasia*; sin embargo, este nombre, así como la personalidad que representa, son una invención

literaria de Fatema Zohra Imalayèn, autora real de la autobiografía de Assia, una mujer de cultura arabo-bereber-musulmana, que incursiona en el mundo literario en la lengua del colonizador, en la realidad extratextual y en el mundo de la vida, crea un personaje entramando estrategias narrativas, lo forja fuera de la escritura y, desde la realidad, lo nutre y delinea en su ficción autobiográfica, en un incesante intercambio y reciclaje de cualidades que impide distinguir alguna diferencia entre una y otra personalidad. Por la escritura, Fatema se nombra a sí misma y a su personaje Assia, como una creación análoga a la que hicieron sus padres que, al nombrarse recíprocamente por escrito, se forjaron e hicieron presentes socialmente: “Mon père avait osé `écrire` à ma mère. L’un et l’autre, mon père par l’écrit, ma mère dans ses nouvelles conversations [...] se nommaient réciproquement, s’aiment ouvertement.”<sup>60</sup> Así pues, ambos nombres y figuras son reales y ficcionales, se muestran, se ocultan alternativamente y reciclan sus cualidades, Fatema se reivindica como escritora magrebí, al inventar un nombre profesional en lengua árabe para honrar su linaje y sentido revolucionario:

Le choix d’un pseudonyme, à l’époque je l’ai vécu essentiellement comme me cacher de mon père, et non pas parce que j’entrais en littérature, en quelque sort je ne l’ai pas pensé aussi gravement, mais simplement parce que dans ce premier roman, il y avait quand même une vague intrigue qui n’était pas très importante, mais une intrigue amoureuse, donc il y avait en tant que... adolescente, la honte d’écrire sur l’amour par rapport au père ou par rapport à tout homme de chez moi, et à ce moment-là, le choix du pseudonyme, je me souviens très bien, le jour où je devais signer le contrat chez « Julliard », il fallait choisir, alors j’ai eu à un moment la tentation de prendre le nom de tribu de ma mère, parce que je dois dire que peut-être cette ascendance très ancienne, très ancrée dans l’histoire algérienne de ma mère fait partie de moi et je revendique tout autant le côté prolétariat de mon père et le côté berbère de mon père, berbère de montagne, à ce moment-là qu’est-ce que j’ai fait ? J’ai fait dévider par mon fiancé qui était un bon arabisant, les 99 épithètes que l’on donne à Dieu et j’ai choisi Djebbar en oubliant de mettre les deux b, parce qu’il y a un doublé sans, dans le dialecte c’est le rebouteux, mais en même temps c’est l’intransigent, et même mon prénom que j’ai dû choisir, mais qui maintenant est vraiment le mien a plusieurs sens comme ça, Assia, ça veut dire celle qui console, mais en même temps bon, ça veut dire l’Asie, ça veut dire un nom d’une fleur, c’est l’immortel, mais je ne le savais pas en ce moment-là, je ne suis pas immortel...(rires)<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Mi padre se había atrevido a “escribir” a mi madre. Uno y otro, mi padre por escrito, mi madre en sus nuevas conversaciones [...] se nombraban recíprocamente, se amaban abiertamente, Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 58.

<sup>61</sup> La elección de un seudónimo, en aquel tiempo la viví esencialmente como para esconderme de mi padre, y no porque yo entraba en la literatura, de alguna forma no lo pensé tan seriamente, simplemente porque en esa primera novela, había una vaga intriga, que no era muy importante, pero una intriga amorosa, entonces, en tanto que... adolescente había la vergüenza de escribir sobre el amor ante mi padre o ante todo hombre de mi país, y en ese momento la elección del seudónimo, lo recuerdo muy bien, el día que iba a firmar el contrato con “Julliard”, había que elegir, entonces por un momento tuve la tentación de tomar el nombre de tribu de mi

Así, los atributos de su nombre más conocidos, la que consuela y la intransigente, dibujan una forma de ser y de actuar en un mundo en guerra, chocante e inestable que, sin embargo, Assia Djebar reorganiza en su escritura. En estas condiciones, procedo a explicar sumariamente las dos primeras partes de la novela, para luego abordar el efecto del desdoblamiento de la voz, ya que la narradora y Assia, el personaje literario utilizan de manera indistinta el “yo”, que pertenece a ambas, aunque ninguna tenga autonomía real en el relato.

### **2.8.2. Primera parte de la novela**

En *La prise de la ville ou l'amour s'écrit* se aborda la infancia de Assia en alternancia con el desembarco del ocupante en Argel; ambos relatos están interconectados por la incursión de la escritura en francés, que en el mundo de la niña significó una revolución social y personal definitiva en su destino como escritora; en tanto que, para la historia del país, la escritura del ocupante determinaría no sólo el triunfo invasor, sino los imaginarios que justificaron y nutrieron al imperio colonial francés. Así, las secciones consagradas a la autobiografía se encuentran explicadas con títulos alusivos a la temática abordada, en tanto que las históricas se identifican con una numeración romana.

### **2.8.3. Segunda parte de la novela**

*Les cris de la fantasia* presenta un orden complementario y contrario a la primera parte, pues Djebar usa títulos explicativos para las secciones históricas y números romanos para

---

madre, porque debo decir que quizás esta ascendencia muy antigua, muy anclada en la historia argelina de mi madre es parte de mí e igualmente reivindico el lado proletario de mi padre y su aspecto bereber, bereber de montaña. En ese momento ¿qué hice? pedí a mi prometido, que era un buen arabista, desplegar los 99 epítetos que se atribuyen a Dios y escogí Djebar, olvidando poner las dos b, porque tiene un doble sentido, en el dialecto es el curandero, pero al mismo tiempo es el intransigente, y también debí elegir mi nombre, que sin embargo ahora es verdaderamente el mío, tiene varios sentidos, Assia quiere decir la que consuela, pero al mismo tiempo quiere decir Asia, quiere decir un nombre de flor, es lo inmortal, pero yo no lo sabía en ese momento, no soy inmortal ... (risas), France Culture, “Assia Djebar (1936-2015) Une vie entre deux rives: Une vie, une œuvre”.

abordar su autobiografía; los elementos históricos están dedicados a narrar la incursión del capitán Bosquet, el genocidio de la montaña Dahra y la forma en que el líder resistente Bou Maza impidió la entronización y la boda de la hija de un jefe aliado de los franceses en Mazouna. En cuanto a la biografía, Assia relata, en paralelo, la celebración de sus propias nupcias en París y la entorpecida trayectoria de una carta de su esposo hasta llegar a la ruptura de la relación; pese a la distancia de casi un siglo, los acontecimientos narrados son parte de una misma guerra íntima y nacional.

En estas dos primeras partes, Assia Djebbar desdobra su voz de autora en un “yo” que narra la historia colectiva de Argelia de manera casi omnisciente, particularmente por sus alcances visuales y auditivos, y Assia, un “yo” ficticio, limitado en su perspectiva, que se narra como personaje literario, lo que corresponde a dos mundos diegéticos organizados de manera separada y alterna, que al entrecruzarse rompen con la realidad, pues los acontecimientos no forman parte de un tiempo diegético coherente, sino del tiempo de la novela como tipología singular de texto. Ahora bien, es posible reconstituir linealmente las diégesis separadas, si se procede a una lectura selectiva de los pasajes biográficos o históricos, aunque su disposición alternada, interconectada, así como su reciprocidad temática son las cualidades que, en conjunto, dan sentido, enriquecen y esclarecen ambos relatos.

#### **2.8.4. Historia y memoria: origen de las informaciones**

Como la novela aborda dos diégesis, su contenido proviene de fuentes diferenciadas; el entramado histórico tiene su origen en archivos documentales, en tanto que la narración biográfica recurre a la memoria de la escritora. En ambos relatos, la perspectiva del mundo narrado pertenece a la autora, obedece a sus interpretaciones históricas, a su recuerdo y al argumento que aspira hacer valer en la novela; es decir, su mediación dirige la trama, que se encuentra subordinada al desdoblamiento de su “yo” como narradora y personaje literario, y le permite entretener realidad y ficción en un espacio de libertad total, lo que afianza el aspecto autobiográfico del relato. Por tanto, Djebbar da cuenta de acontecimientos históricos situados puntualmente con fechas, nombres, lugares y circunstancias, pero la

narración pasa por el tamiz de los símbolos y de la poesía, de igual forma produce variaciones en el tono y registro de lengua; de manera que, aun cuando dos mundos diegéticos están asimilados a la misma voz, la información narrativa se somete a registros y formas diferentes. Como ejemplo, los pasajes que refieren el mundo infantil parecen contruidos desde la estatura de una niña, son ricos en descripciones detalladas de la cotidianidad, la naturaleza y las actitudes de los personajes de su entorno, en tanto que el relato histórico se escribe desde un nivel alto, tanto visual y léxico como ideológico.

### **2.8.5. Voz presente de la autobiografía**

Ahora bien, desde la primera página, Djébar suscribe la autobiografía al género de la novela, por tanto, no es posible ceñirla a los cánones del relato biográfico tradicional; sin embargo, el hacer un recuento de una vida conlleva algunas especificidades, como la visión retrospectiva de los acontecimientos, el uso del tiempo pasado y la predominancia de la voz de un narrador adulto, de manera que los acontecimientos son evaluados desde una perspectiva crítica y actualizada al devenir histórico personal. Como ya he apuntado, el relato alterna los pasajes autobiográficos con los históricos para entretejer dos siglos, dos mundos diegéticos y, por tanto, dos voces; así, aunque ambas diégesis se inician con la descripción aérea del paisaje por una voz ausente en tercera persona, la narradora emplea modalidades diferenciadas para mediar la presencia y la voz de Assia, el personaje autobiográfico. Por ejemplo, en *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école...*, el enunciado de apertura de la novela y de la célebre caminata de Assia de la mano del padre hacia la escuela francesa, la amplia visualización cinematográfica del espacio se limita progresivamente hasta focalizar a la protagonista infantil, estos elementos narrativos crean una distancia entre la narradora y el acontecimiento que ocurre, expresado en gerundio, pues observar y describir sin identificar el “yo”, elimina la emotividad, la subjetividad del recuerdo íntimo y procura una marca de verosimilitud a la historia contada. Asimismo, en este pasaje y en el marco del orden y entramado de la novela, el establecimiento de dicha distancia produce en el lector, la impresión de que llegará a presenciar el encuentro

inminente de la niña y su padre con la armada francesa en su ruta invasora hacia el puerto de Argel.

En cuanto al uso del presente histórico, cuando Djébar se narra, por desdoblamiento, como Assia en su mundo infantil, integra un análisis de la sociedad de su tiempo desde la visión de la historiadora y escritora, aunque en momentos, la recreación de sus juegos y sus afectos sea tan viva por estar enunciada en presente, que puede dar la impresión de haber delegado el relato en la voz de la niña:

Nous les fillettes, nous fuyons sous les néfliers. Oublier le soliloque de l'aïeule, les chuchotements de ferveur des autres. Nous allons compter les pigeons du grenier, humer dans le hangar l'odeur des caroubes et le foin écrasé par la jument partie aux champs. Nous faisons des concours d'envol sur la balançoire. Ivresse de se sentir, par éclairs et sur un rythme alterné, suspendues au-dessus de la maison, du village. Planer, jambes dressées plus haut que la tête, le bruit des bêtes et des femmes s'engloutissant derrière nous. Dans un blanc de ma mémoire étale, surgit le souvenir d'un été torride, interminable<sup>62</sup>

De igual modo, en algunos pasajes, la dinámica narrativa descubre ante el lector, la presencia de uno o varios narratarios: “Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors. Si elle sait écrire?”<sup>63</sup> Esta forma de dirigirse al otro moviliza algunas reflexiones en torno a la identidad del interlocutor y la intención de su presencia ¿será el lector un testigo directamente interpelado? o bien ¿Djébar se dirige al conjunto de mujeres que testimonian en la tercera parte? Dadas las condiciones del texto, resulta difícil precisar la identidad del interlocutor, si es intradiegético, extradiegético o si ocupa ambas posiciones; esto quizás poco importa, pues la relevancia de la interpelación radica en la inclusión del otro en el diálogo y la reflexión sobre el destino de una joven mujer, si escribe; el llamamiento promueve una ideología y un cambio en la realidad extratextual, si el lector modifica, desde su tiempo y circunstancia, el mundo de la juventud actual y por venir. Como se ve, a través de una intensa dinámica de la voz y de la temporalidad, la narradora se ausenta, reaparece y

---

<sup>62</sup> Nosotras las niñas, huimos bajo los nísperos. A olvidar el soliloquio de la abuela, los cuchicheos de fervor de las otras. Vamos a contar las palomas del granero, a aspirar en el cobertizo el olor de las algarobas y el heno aplastado por la yegua que salió a los campos. Hacemos concursos de altura en el columpio. Ebriedad de sentirse, por destellos y en un ritmo alternado, suspendidas por encima de la casa, del pueblo. Planear, con las piernas elevadas por encima de la cabeza, el ruido de los animales y de las mujeres hundiéndose detrás de nosotras. En un espacio vacío de mi memoria inmóvil, surge el recuerdo de un verano tórrido e interminable, Assia Djébar, *op. cit.*, pp.19-20.

<sup>63</sup> Cubran el cuerpo de una joven mujer. Vuélvana invisible. Transfórmenla en ser más ciego que el ciego, maten en ella todo recuerdo del afuera ¿Si ella sabe escribir? *Ibid.*, p. 11.

recuerda, por ejemplo, al formular en presente una reflexión retrospectiva: “J’écris pour encercler les jours cernés... Ces mois d’été que je passe en prisonnière n’engendrent en moi nulle révolte. Le huis-clos, je le ressens comme une halte des vacances. La rentrée scolaire s’annonce proche, le temps d’étude m’est promesse d’une liberté qui hésite”<sup>64</sup>

### 2.8.6. Voz ausente en la narración histórica

Las secciones de la novela consagradas al relato histórico se caracterizan por la predominancia de la narración heterodiegética y ausente, pues no se revela el tiempo de la narración ni se identifica una presencia narrativa; el relato se encuentra regido por la elipsis, una figura de estilo cuya función es borrar la marca de tiempo en un grado cero para producir algunos efectos que ilustraré con el siguiente fragmento:

Aube de ce 13 juin 1830, à l’instant précis et bref où le jour éclate au-dessus de la conque profonde. Il est cinq heures du matin. Devant l’imposante flotte qui déchire l’horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudroisement de bleus et de gris mêlés. Triangle incliné dans le lointain et qui, après le scintillement de la dernière brume nocturne, se fixe adouci, tel un corps à l’abandon, sur un tapis de verdure assombrie. La montagne paraît barrière esquissée dans un azur d’aquarelle<sup>65</sup>

Desde una perspectiva que alcanza los planos marino y terrestre de la costa argelina, la narradora domina el horizonte de las embarcaciones cruzando el Mediterráneo y, aunque no se muestra en la cita, progresivamente focaliza a los personajes y escucha sus voces. Esta disposición del relato indica una simultaneidad entre la narración y el hecho descrito desde una posición superior, no sólo en cuanto al espacio que visualiza, sino en la perspectiva temporal de los acontecimientos. Asimismo, el presente histórico congela la escena en el tiempo, el hecho parece estar ocurriendo ahora y perpetuamente en una

---

<sup>64</sup> Escribo para rodear los días cercados... Estos meses de verano que paso como prisionera no engendran en mí ninguna revuelta. A puerta cerrada, me siento como en una pausa de vacaciones. El regreso escolar se anuncia cercano, el tiempo de estudio me resulta promesa de una libertad que titubea, *Ibid.*, p. 86.

<sup>65</sup> Alba de este 13 de junio de 1830, en el instante preciso y breve en que el día estalla por encima de la caracola profunda. Son las cinco de la mañana. Ante la imponente flota que destruye el horizonte, la Ciudad Inexpugnable se devela, blanca fantasmática, a través de un resplandor de azules y grises mezclados. Triángulo inclinado a lo lejos y que, después del centelleo de la última bruma nocturna, se fija atenuado, tal como un cuerpo al abandono, sobre una alfombra de verdura oscurecida. La montaña semeja barrera esbozada en el azur acuarela, *Ibid.*, p. 14.

inmovilidad que se confirma líneas después: “La ville se présente dans une lumière immuable qui absorbe les sons. [...] Amable Matterer, capitaine en second du *Ville de Marseille*, et ses compagnons demeurent immobiles.”<sup>66</sup> El grado cero de la narración en el ejemplo mantiene vivo el suceso y lo actualiza continuamente, lo que expresa la ideología que subyace en la novela, es decir, la percepción de una inmovilidad histórico-social mantenida respecto de la condición colonial.

En tanto que se trata de una autobiografía dividida en dos diégesis en las que Djébar figura como narradora dominante y mediadora en las intervenciones directas o discursos dramáticos y referidos de los personajes circundantes, la narración incluye un gran número de voces, cuyo discurso y origen revela la proliferación y mezcla de voces en árabe, bereber y francés que forjaron el mundo interior de Assia, lo que hace la polifonía vocal e ideológica del relato, que en la literatura magrebí de lengua francesa significa una puesta en escena de la cohabitación o confrontación de las lenguas regionales con la lengua colonial que, en este caso, representa el mundo de la vida para Assia Djébar, centrado en la escritura y el amor como un solo riesgo.

### **2.8.7. Representaciones de la voz y transiciones en la novela**

#### ***BIFFURE...***

Entre cada parte de la novela, así como insertos en los movimientos de la tercera parte de ésta, se encuentran ubicados textos tipográficamente resaltados con letra cursiva que, desde la perspectiva de esta tesis, se encuentran inscritos en el ámbito de la oralidad, por lo que conviene abordarlos de manera particular. *BIFFURE...* y *SISTRE* corresponden a transiciones que anuncian los escenarios temáticos de la segunda y tercera parte de la obra. *BIFFURE...* es una página que sugiere la enunciación vocal de la narradora en un entorno auditivo. Ella se introduce en las grutas de la montaña Dahra, donde asiste al resurgir de las voces, los cuchicheos ancestrales y los gritos de los personajes atrapados en el crujir del fuego y el terror de sus rebaños. A manera de un ritual, Djébar se prepara para enfrentar

---

<sup>66</sup> La ciudad se presenta con una luz inalterable que absorbe los sonidos. [...] Amable Matterer, capitán segundo del *Ville de Marseille*, y sus compañeros se quedan inmóviles, *Ibid.*, p. 16.



una doble prueba, consistente en revivir la espantosa muerte de sus ancestros y afrontar la lectura del reporte de Pélissier. *BIFFURE...* denota la tachadura, la evidente enmienda que hace visible la equivocación y el desvío, pues Djébar da cuenta de algunos crímenes coloniales contra su tribu de origen y continúa el relato de su historia de amor, su compromiso y el final de su primer matrimonio. Asimismo, el título *BIFFURE...* sugiere un vínculo intertextual con *La règle du jeu, I Biffures* (1948) trabajo autobiográfico de Michel Leiris, que a lo largo de su vida fue aumentado con *Fourbis, Fibrilles y Frêle Bruit*. Esta asociación es posible, tomando en cuenta la relación que Leiris inició con África en 1930, cuando el escritor de apenas 29 años, participó en una misión científica en el continente. En su experiencia comprendió la importancia del Otro en la conformación de la propia existencia, abordó asuntos relativos a la música africana e inauguró la etnografía autobiográfica, desde donde estudió el lenguaje como el único instrumento de comunicación de que dispone el hombre, aunque sea frágil e ineficaz. De igual manera, en plena batalla por la liberación del país, su participación en la firma del manifiesto de los 121, por el derecho a la insumisión durante la Guerra de Argelia en 1960, forma parte de una actitud de riesgo en favor del Otro.

### ***SISTRE***

*Sistre*, o sistro en español, es el nombre de un instrumento antiguo, originario de Egipto y usual en la música del norte de África que se asocia al culto de una divinidad femenina y sólo podía ser tocado por sacerdotisas. En este texto, la voz del instrumento precede a la *nouba* que Djébar orchestra en la última parte de la novela, a las voces que, en cinco movimientos, murmuran y expresan con intensidad la condición de las mujeres en la posguerra.

### 2.8.8. Las voces de la tercera parte de la novela

Al inicio del largometraje *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, la palabra *nouba* se define como una “historia cotidiana de las mujeres (que hablan a su vez)”, así que *Les voix ensevelies* tiene una composición análoga a la de una *nouba* y aunque la novela no sigue el orden de presentación de los testimonios documentales es fiel al contenido. Ahora bien, *Les voix ensevelies*, la parte más extensa de la novela, insiste en el tema del cuerpo despojado de voz, y por este hecho, encarcelado desde tiempos ancestrales. Cada movimiento aborda la imposibilidad del habla, las prohibiciones y la persecución de las propias mujeres contra su género, y propone la existencia de una escala de formas de expresión femenina, sucedáneas y casi clandestinas, para decir las necesidades, los afectos o las aflicciones. En cuanto a su temática y organización, el primer movimiento se refiere al grito, el segundo se ocupa de los murmullos y los trances corporales; los cuchicheos tocan al tercer movimiento; en el cuarto fragmento, la narradora explica el conciliábulo, modo de reunión en la que, sin embargo, se excluye con crueldad a otras mujeres; finalmente, el quinto movimiento concluye con un soliloquio de Assia Djébar.

Mediante una narración múltiple y coral, los movimientos tienen un subtítulo para separar la historia de cada una de las seis mujeres de Chenoua que toman la palabra alternativamente y en primera persona, recreando la oralidad y la escucha de otras voces en el relato a través de la mediación, el tratamiento de la voz viva, así como la traducción al francés de Djébar, quien toma la palabra para describir, insertar explicaciones y relacionar los acontecimientos con los de su propia vida, lo que temáticamente ofrece un cuadro completo de la cotidianidad de la guerra y la situación de las mujeres tras la independencia. Así, los movimientos del 1 al 4 tienen seis secciones, en las cuales Djébar toma la palabra en 4 de ellas, en tanto que en las dos restantes se encuentra la historia de una mujer de Chenoua; finalmente, como he apuntado, el quinto movimiento es el soliloquio de Assia Djébar.

Ahora bien, en el primer movimiento, Assia y Chérifa, como personajes literarios, toman la palabra en primera persona para narrarse a sí mismas en dos diégesis distintas, y como en un subnivel de la estructura general de la novela, intercalan sus voces, que coinciden en el lamento por el duelo amoroso: por el amante perdido y por el hermano

muerto en la guerra. Hacia el final, Assia se funde con Chérifa al interpellarla, en segunda persona, y confesarle que su relato en francés apenas puede acercarse a la verdad que la niña expresa, y que tal condición de incompatibilidad lingüística, la separa de ella y de sus compañeras argelinas. La sección que domina el texto es *Clameur...*, cuya presentación tipográfica en letra cursiva representa el “habla” desesperada de la narradora ante los “gritos” de Chérifa, la heroína de 13 años.

En el segundo movimiento, como en el primero, las voces de la narradora y de Lila Zohra Sahraoui se alternan en torno a las expresiones soterradas de las mujeres, como el murmullo o el grito del cuerpo expresado en la danza o el trance, la cuarta lengua de las mujeres ante la interdicción de la palabra; como testimonio de ese silenciamiento, en la sección *Murmures...*, el “habla” de Djennet es suplantada por el constante golpear del mortero triturando ajo, día y noche, para impedir que alguien perciba a la tía oculta, quien tampoco debe hablar.

En el tercer movimiento y en continuidad con la estructura narrativa de los anteriores, Djebbar, la narradora, alterna su voz con la de una mujer a la que llaman “la santa”; la temática se concentra en el texto *Chuchotements...* como una serie de reflexiones sobre la transmisión de tradiciones, simbolizadas con una cuchara de plata entregada como signo de bendición a dos generaciones; sin embargo, apunta Djebbar, una tradición también puede detener el avance: “Chaîne de souvenirs: n’est-elle pas justement «chaîne» qui entrave autant qu’elle enracine?”<sup>67</sup>

En el cuarto movimiento los gritos retornan al relato en la forma de una pesadilla que revive la muerte de la abuela paterna de Assia, el personaje literario de seis años; el sueño representa la puerta de entrada hacia los conciliábulos de las mujeres de su tribu, que hablan de los muertos y de los destrozos irreparables que dejó la guerra.

*Conciliabules...* es el texto en el que se “habla”, a escondidas y a la sombra, sin pronunciar el nombre real del daño, para imponer el silencio y asfixiar la desdicha, como por ejemplo cuando una mujer refiere la violación: “le viol, non dit, ne sera pas violé. Avalé. Jusqu’à la prochaine alerte.”<sup>68</sup> Con la palabra *dommage*<sup>69</sup> las mujeres en los

---

<sup>67</sup> Cadena de recuerdos: ¿no es justamente “cadena” lo que obstaculiza tanto como arraiga? *Ibid.*, p. 252.

<sup>68</sup> La violación no dicha, no será violada. Tragada. Hasta la próxima alerta, *Ibid.*, p. 283.

<sup>69</sup> Daño.

conciliábulos ocultan el ataque sexual masculino, sin embargo, el eufemismo no mitiga el sufrimiento, sino margina a las mujeres que gritan o disienten.

El quinto movimiento es un soliloquio de Assia Djébar, donde reúne en una sola voz a la narradora y personaje literario y tiene como temática central su contradictoria relación con la lengua francesa. Para ilustrarlo, la siguiente cita de *Soliloque* muestra la postura de la novelista ante el inventario moral de su existencia: “Ma fiction est cette autobiographie qui s’esquisse alourdie par l’héritage qui m’encombre.”<sup>70</sup> En fin, Assia Djébar concluye con el Tzarl-rit (final), cuyos epígrafes sobre el *you-you*, un largo grito tradicional usado entre las mujeres del norte de África, puede expresar la alegría o la desdicha. Assia Djébar concibe la posibilidad de unificarlo como un posible emblema de la hermandad femenina.

Como se ha visto, tanto en el mundo biográfico como en el histórico concurren numerosas voces, y aunque Assia Djébar no tiene acceso a la mente de los personajes, es testigo de sus acciones y sobre todo de su voz: “Je rêve à cette brève trêve de tous les commencements; je m’insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre...”<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Mi ficción es esta autobiografía que se esboza entorpecida/recargada por el legado que me agobia, *Ibid.*, p. 304.

<sup>71</sup> Sueño con esta breve tregua de todos los comienzos; me insinúo, visitante inoportuna, en el vestíbulo de este pasado cercano, quitando mis sandalias según el rito habitual, suspendiendo mi aliento para intentar escuchar todo de nuevo, *Ibid.*, p. 17.

### Capítulo 3

---

#### El acto ético: “yo para mí”

Assia

---

“J’ai fait éclater l’espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l’amour. Les mots une fois éclairés -- ceux-là mêmes que le corps dévoilé découvre --, j’ai coupé mes amarres.”<sup>72</sup>

Con estas palabras, Assia Djébar traza el itinerario interior que la llevó a franquear los límites de su cuerpo, a recuperar la memoria de la historia y a transgredir su espacio social, que reunió mediante la escritura de *L’Amour, la fantasia*, una novela autobiográfica, donde entreteje su vida con el proceso de colonización, guerra de liberación e independencia de Argelia. La novelista toma la responsabilidad de la escritura confesional para explicar su verdad en el contexto de su vida única y real, fuera de todo postulado teórico y como resultado de renunciadas, pérdidas y transgresiones; es decir, como en la expresión de un acto ético total. En este sentido, la arquitectónica<sup>73</sup> del mundo real en la filosofía del acto ético se “vivencia” mediante tres enunciados que describen la relación del sujeto con el mundo, a saber, yo-para-mí, otro-para-mí, yo-para-otro. Así, como primer acercamiento al acto ético en la novela, abordaré el yo-para-mí, como la serie de actos éticos, responsables y verdaderos, que conforman su autobiografía, elaborada en la obra objeto de esta tesis.

En esta primera novela del *Quatuor algérien*, Assia Djébar formula su problema autobiográfico, como la relación entre la legitimidad de su testimonio con su lengua de escritura que, por ser la del antiguo enemigo, compromete la transparencia de su trabajo en dos vertientes; en la primera corre el riesgo de menoscabar su testimonio, porque al

---

<sup>72</sup> Hice estallar el espacio en mí, un espacio enloquecido de gritos sin voz, petrificados desde hace mucho tiempo en una prehistoria del amor. Una vez esclarecidas las palabras –como aquellas que descubre el cuerpo develado--, corté mis amarras, *Ibid.*, p. 13.

<sup>73</sup> En su artículo “El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín”, Tatiana Bubnova aclara que el uso de este término proviene de la influencia de Kant en los trabajos de Bajtín y su círculo, quienes, entre otros conceptos, tomaron el de la arquitectónica, entendida como el arte de los sistemas, como la unidad sistemática que convierte el conocimiento en ciencia y pertenece a la metodología.

expresar su historia en una lengua extraña a la de su origen, el relato podría volverse una ficción contraria a su intención de legitimidad. El segundo peligro es el de una escritura con la que, al creer recorrerse, como ella define su trayecto autobiográfico, no hace sino elegir otro velo para ocultarse en el anonimato ancestral: “Le murmure des compagnes cloîtrées redevient mon feuillage. Comment trouver la force de m’arracher le voile, sinon parce qu’il me faut en couvrir la plaie inguérissable, suant les mots tout à côté”<sup>74</sup>

Estas dificultades pudieran parecer falsas ante la evidencia de una obra literaria creada integralmente en francés y desde el espacio cultural del “Otro”; sin embargo, la escritura impone a Djebbar constantes dudas sobre cómo hacerlo sin traicionar la lengua que la liberó del harem y, quizás lo más importante, si la elección entre esos mundos enemigos pudiera significar una apuesta por el bien o el mal. A pesar de todo, actúa desde la literatura con la intención de recorrerse con verdad, sin deslindar su destino personal del colectivo y reivindicando la oralidad de su origen:

Laminage de ma culture orale en perdition : expulsée à onze, douze ans de ce théâtre des aveux féminins, ai-je par là même été épargnée du silence de la mortification ? Écrire les plus anodins des souvenirs d’enfance renvoie donc au corps dépouillé de voix. Tenter l’autobiographie par les seuls mots français, c’est, sous le lent scalpel de l’autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d’enfance qui ne s’écrit plus. Les blessures s’ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n’a jamais séché<sup>75</sup>

En este marco, la vivencia de Assia Djebbar como parte de dos culturas confrontadas, marcó su personalidad con una visión del mundo quebrada en dos espacios enemigos y transformó su vida en una sucesión de actos transgresores que, a pesar de ser la expresión de su verdad, depositaron en su interior un intenso sentimiento de desamparo y culpabilidad. Para comprender sus transgresiones como una virtud del orden social, abordaré un pasaje de *El malestar en la cultura*, donde Sigmund Freud explica cómo, aunque un sujeto rebelde a ciertas formas de la cultura quebrante leyes y principios, su

---

<sup>74</sup> El murmullo de mis compañeras enclaustradas vuelve a ser mi follaje ¿cómo encontrar la fuerza de arrancarme el velo, si no es porque es preciso que cubra con él la herida incurable, agotando las palabras cercanas? Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 304.

<sup>75</sup> Aplanamiento de mi cultura oral en peligro de extinción: expulsada a los once, doce años de ese teatro de las confidencias femeninas ¿acaso evité así el silencio de la mortificación? Escribir el más anodino de los recuerdos de la infancia expulsa, por tanto, al cuerpo despojado de voz. Intentar la autobiografía sólo con palabras francesas, es, bajo el lento escalpelo de la autopsia en carne viva, mostrar más que la propia piel. Su carne se descama, parece, en los jirones del habla de infancia que no se escribe más. Las heridas se abren, las venas lloran, corre la sangre de sí y de los otros, que nunca secó, *Ibid.* pp. 223-224.

finalidad no es una perturbación gratuita de las relaciones con su prójimo, sino la búsqueda de su propio derecho y, por extensión, del de los demás. Así, con voluntad ética y evolutiva, el sujeto confronta continuamente a la sociedad que intenta detener, algunas veces con violencia, la conquista de su derecho y, por ende, de la justicia:

Así, pues, el primer requisito cultural es el de la justicia, o sea la seguridad de que ese orden jurídico, una vez establecido, ya no será violado a favor de un individuo, sin que esto implique un pronunciamiento sobre el valor ético de semejante derecho [...] el curso ulterior de la evolución cultural parece tender a que este derecho deje de expresar la voluntad de un pequeño grupo –casta, tribu, clase social-, que a su vez se enfrenta, como individualidad violentamente agresiva, con otras masas, quizá más numerosas. El resultado final ha de ser el establecimiento de un derecho al que todos –o por lo menos todos los individuos aptos para la vida en comunidad- hayan contribuido con el sacrificio de sus instintos, y que no deje a ninguno –una vez más: con la mencionada limitación- a merced de la fuerza bruta<sup>76</sup>

Como apunta Freud, el individuo actúa para sí y lo hará para el otro, necesariamente y cualquiera que sea el rumbo de sus acciones; en este sentido, la filosofía del acto ético es una realización respecto del otro, que supera el mundo físico y se integra en el campo de lo moral, cuya primera fase es la realización del yo-para-mí. En este marco, en su carácter de confesión autobiográfica, la veracidad y responsabilidad del yo-para-mí se inicia con una serie de actos que la novelista describe dentro de una vida única y afirmada a través de un “yo también soy”. Comenzaré por explicar que *L'Amour, la fantasia* contraviene recíprocamente las reglas del género autobiográfico y novelístico pues, aunque en su página inicial esté inscrita una marca paratextual que la clasifica como novela, en su interior Djebar sostiene repetidamente un compromiso con su verdad biográfica, lo que trastoca la expectativa inicial del lector y, ulteriormente, su interpretación.

### 3.1. Tipología del texto: ¿Novela o autobiografía?

Les auteurs arabes rapportent que le calife Omar aimait à dire, en jouant sur la racine *frq*, qui en arabe signifie division: « L'Afrique (du Nord), c'est le fractionnement! » Telle est bien l'apparence que proposent le passé et le présent du Maghreb. Diversité ou unité ? Continuité ou contrastes ? A ne retenir que les différences, ne risque-t-on pas de laisser échapper l'identité profonde ?<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 41.

<sup>77</sup> Los autores árabes reportan que al califa Omar le gustaba decir, jugando con la raíz *frq*, que en árabe significa división: “¡África (del norte) es la fragmentación!” Tal es la apariencia que proponen el pasado y

Como reflejo del heterogéneo mundo originario de su autora, *L'Amour, la fantasia* comparte su identidad con la novela y la autobiografía, lo que dificulta la formulación de un pacto de lectura coherente con su búsqueda de la verdad, pues estos géneros literarios se contraponen en su esencia. Así, el entramado de las acciones en una autobiografía debe sostenerse sobre la realidad extratextual, porque sus personajes responden a una identidad onomástica y a un contexto contrastable con las coordenadas de tiempo y lugar en la situación histórica descrita. Sin embargo, aunque la novela tiene referencias personales que vinculan la identidad de Assia Djebar en su carácter de autora, con su función de narradora y personaje literario, estas conexiones sólo configuran autobiografemas o elementos biográficos que un autor integra en una ficción y que, en conjunto, le permiten tener más libertad en cuanto a la forma y contenido del relato y, por supuesto, excluyen al género autobiográfico, de acuerdo con lo señalado por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* (2007):

El autobiógrafo se encuentra más constreñido y limitado, pues las reglas de la autobiografía no le permiten en absoluto jugar con los principios de identidad y referencialidad, sin que se desmoronen los pilares del género. De este modo, una autobiografía o un relato autobiográfico, que esté subtítulo como novela o clasificado como ficción, parecerá en principio una contradicción o un contrasentido que el lector, pasado el momento primero del desconcierto, trataría de resolver en una dirección u otra. [...] La ocultación del autor y su calculado o involuntario desvelamiento posterior, que presiden este tipo de relatos, responden a dos razones principales: la necesidad y el juego. En épocas de preceptos morales más severos o de libertades o costumbres personales rigurosamente vigiladas, a veces sencillamente por pudor o elección personal, el escondite fue quizá una necesidad para poder disimular los secretos, para contar o reivindicar, criticar o ridiculizar lo que de manera abierta resultaba arriesgado. Por tanto, esconderse tras un yo impreciso o anónimo permitía expresar la intimidad sin someterse al compromiso público ni al juicio ni a la mirada indiscreta y despiadada del otro.”<sup>78</sup>

*L'Amour, la fantasia* responde a la lógica descrita por Alberca en la medida en que estas estrategias narrativas le permiten a la novelista, además de ocultarse socialmente, gestionar de manera única el espacio-tiempo del relato y, desde éste, construir su dualidad como narradora y personaje literario que entra y sale de la realidad a la ficción y, por consiguiente, puede desplazarse por espacios geográficos distantes a lo largo de más de 132

---

presente del Magreb ¿Diversidad o unidad? ¿Continuidad o contrastes? Al retener sólo las diferencias ¿no hay un riesgo de dejar escapar la identidad profunda? Pierre Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, p. 7.

<sup>78</sup> Manuel Alberca, *El pacto ambiguo, De la novela autobiográfica a la autoficción*, pp., 79-80.



años de historia de Argelia. Así pues, la emancipación de Djébar y su juego del “yo”, que parece no tener límites en el mundo de la novela y la realidad extraliteraria, pudiera concordar con un modelo de prácticas narrativas de antigua tradición literaria, reunidas bajo el término de autoficción, neologismo acuñado hacia finales de los años 80 del siglo XX por Serge Doubrovsky, escritor y crítico francés de origen judío, quien define así su propia experiencia de vida entre Francia y Estados Unidos y, por consiguiente, entre dos lenguas, el inglés y el francés, lo que solía calificar como identidad dividida o hasta “esquizo”. La perspectiva de Doubrovsky acerca del género que delimitó en la literatura, tiene como fundamento la realidad de los acontecimientos en un marco de liberación del lenguaje y de las reglas estructurales de la novela, según señala él mismo: “Fiction d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.”<sup>79</sup> Estos datos esclarecen el funcionamiento de la autoficción; sin embargo, persiste una ausencia de precisión en lo que atañe a los personajes circundantes, también reales, que intervienen en la trama. Como respuesta, la teoría literaria ha incorporado el término de *allofiction*<sup>80</sup> para abordar el tratamiento de dichos personajes, lo que puede completarse con esta reflexión de Doubrovsky sobre la autoficción y su entorno:

Un récit dont la matière est entièrement autobiographique, la manière entièrement fictionnelle. [...] Car, contrairement à ce qu’affirment encore certains, les œuvres d’autofiction ne sont pas nombrilistes ou narcissiques. Ce sont des œuvres par lesquelles des histoires individuelles s’inscrivent dans l’Histoire. Personnellement, je ne peux pas m’analyser sans découvrir à quel point je ne suis que le produit d’une époque<sup>81</sup>

Con base en estas consideraciones, *L’Amour, la fantasia* como autobiografía, responde a una identidad literaria que la une fielmente con la realidad extratextual; sin embargo, el relato subordina dicha realidad a un entramado interior que precisa romper con las reglas de la lógica del tiempo para tener sentido o bien, permite la ubicuidad del

---

<sup>79</sup> Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción de haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de la prudencia y de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva, Michel Contat, “Serge Doubrovsky au stade ultime de l’autofiction”.

<sup>80</sup> *Allofiction* es un término de origen griego empleado para designar al “otro” *állos* en la autoficción, se refiere a la historia familiar e histórica del personaje que se enuncia como autoficticio.

<sup>81</sup> Un relato cuya materia es enteramente autobiográfica y la manera es enteramente ficcional [...] Pues, contrariamente a lo que algunos afirman aún, las obras de autoficción no son egocéntricas o narcisistas. Son obras por las cuales las historias individuales se inscriben en la historia. Personalmente no puedo analizarlas sin descubrir hasta qué punto no soy más que el producto de una época, Nathalie Crom, “*L’autofiction existait avant moi. Simplement, je lui ai donné un nom*”.

personaje literario en el relato. Cito como ejemplo, el modo en que Assia sitúa el recuerdo infantil de su caminata a la escuela en el mismo plano temporal en que se narra el arribo de la armada francesa al puerto de Argel, lo que no merma su intención de que la novela sea un testimonio de la verdad, pues la autenticidad buscada radica en la unión de ese par simbólico, en el flujo de su conciencia, que expresa la alianza y el contraste de las culturas que integran su mundo interior.

Sumado a esto y para descartar que *L'Amour, la fantasia* sea una autoficción, aún queda una interrogante en torno a la identidad nominal de su autora, dado que una de las características del género es el nombre propio que el personaje toma del autor; así pues, aunque Djebbar sea narradora y personaje literario, no hay la coincidencia onomástica con su nombre real o su seudónimo pues, de hecho, éstos no se enuncian en el relato.

Como se ha visto, *L'Amour, la fantasia* no pertenece al género de la novela, de la autobiografía o de la autoficción y dada la dificultad para ajustar la novela en una clasificación inamovible, tomaré como base lo que Julia Kristeva plantea en *Semiótica I*, sobre la ineficacia de la división en géneros literarios. Como he expuesto en el Capítulo 1 de esta tesis, la lingüista propone una tipología de textos determinada por la especificidad de su organización textual; en este caso, como Djebbar integra elementos autobiográficos provenientes de la realidad extratextual con numerosos componentes de la ficción que, prioritariamente, se concentran en la gestión del binomio espacio-tiempo, la tipología de la novela se construiría sobre la base de la creación de un espacio y temporalidad propios, así como de una permutación de textos, es decir, de una intertextualidad única que la diferencia de cualquier otra creación literaria.

### **3.1.1. Pacto de lectura**

En consistencia con su tipología única, abordar el texto demanda un pacto de lectura coherente con sus características, contenido y condiciones de producción. Comenzaré por retomar un argumento clave que Djebbar esgrime para comprender el núcleo de su problema autobiográfico; se trata del uso de la lengua francesa en su producción literaria, determinado por un conjunto de condiciones sociales e históricas y no precisamente por una

elección libre; para ilustrarlo, la novelista parte de las vicisitudes autobiográficas de San Agustín e Ibn Jaldún, dos sabios originarios del Magreb árabe, nacidos en los territorios que hoy ocupan Argelia y Túnez respectivamente, cuyas lenguas de expresión escrita, como en el caso de la autora, fueron adquiridas como resultado de incursiones extranjeras en el norte de África. Djebbar señala que ambos estudiosos realizaron trabajos autobiográficos y obras de carácter científico y humanista escritos en la lengua de un antiguo invasor. Así, aun cuando San Agustín era hablante nativo del bereber, escribió en latín; por su parte, Ibn Jaldún, de origen andalusí, lo hizo en árabe, lo que no significó para aquellas figuras magrebíes el quebranto de ningún pacto de lealtad y tampoco refirieron tormento alguno derivado de sus condiciones históricas.

En relación con las obras de carácter confesional que emprendieron en su época San Agustín e Ibn Jaldún, es oportuno apuntar que, en su ensayo *Le pacte autobiographique* (1996), Philippe Lejeune sitúa el inicio de la escritura del *yo* en el mundo occidental hacia el siglo XVIII, como un fenómeno de civilización del individuo ilustrado para, mediante este acto, plantearse problemas referentes a la memoria, indagar en la construcción de su personalidad y ejercer el autoanálisis. Sin embargo, la formulación de Lejeune se limita a la región de Europa occidental, pues San Agustín (354-430) escribió *Las Confesiones* hacia el siglo V de nuestra era, en tanto que Ibn Jaldún (1332-1406) escribió *Identidad* en el siglo XV. Estos hechos reubican la primacía del género confesional en el mundo árabe, donde se expresó por escrito alrededor de quince siglos antes que la Ilustración francesa; asimismo, los autores magrebíes no sólo se anticiparon a la reflexión y escritura en torno al *yo* y la identidad, sino que abarcaron temas filosóficos, científicos, teológicos, históricos y sociales. San Agustín, padre de la Iglesia católica, gestaba el moderno pensamiento cristiano en aquella región de Oriente e Ibn Jaldún desarrollaba teorías sobre historia, sociología y economía, aún vigentes.

Sin embargo, aunque las aportaciones de Lejeune resulten incompatibles con la realidad del mundo árabe, su obra ha sido fundamental en la reflexión sobre la autobiografía y, por consiguiente, en los modos de abordar su estudio. En este sentido, Lejeune propone la necesidad de delimitar un pacto de lectura que sea acorde, no con los elementos formales del género, sino con las variaciones que éste presente en el sistema general de lectura de una época específica. Así pues, en consistencia con la perspectiva del

acto ético, asumo que la novela restablece con responsabilidad teórica la historia de Argelia y los hechos autobiográficos que Assia Djebar cuenta como su verdad, lo que entreteje a través de una articulación eficaz de la realidad con la ficción basada en la gestión de un tiempo-espacio sólo posible en el mundo de la novela, así como del diálogo intertextual de la novela con otras obras artísticas.

Ahora bien, he mencionado algunas especificidades sobresalientes en torno a las características de la novela, lo que conforma una poética cuyo origen puede ubicarse en San Agustín, como un ascendente humano y literario que Assia Djebar evoca a través de un recorrido en paralelo con su propia trayectoria magrebí.

### **3.2. San Agustín e Ibn Jaldún: ancestros escriturales de Assia Djebar**

En la tercera parte de *L'Amour, la fantasia*, la escritora se remonta a tiempos previos al desembarco francés de 1830, al evocar la floreciente obra del Obispo de Hipona durante la expansión del imperio romano de Occidente en el norte de África, lo que equivale a un trayecto de quince siglos en la memoria del Magreb hasta llegar a 1985, fecha de publicación de la novela en la que Djebar se abre a la subjetividad de las representaciones, angustiosas y opresivas, que para ella tiene la lengua del último ocupante, al que precedieron, entre otros invasores sucesivos del territorio norafricano, árabes, romanos, el imperio turco-otomano y franceses, por citar sólo los casos relevantes.

En esta parte del relato, la novelista explica el sufrimiento que le causa su lengua de expresión escrita; a través de metáforas y símbolos afines a emociones dolorosas, recuerda la violencia invasiva del “Otro” y representa el ultrajante ciclo del idioma francés en la colonia argelina que, en su inicio, al ser asimilado en forma oral, produjo palabras de reivindicación, luego de violencia y, finalmente, fue sarcófago de sus ancestros. Así pues, por ser emociones asociadas a una falta no cometida, Djebar se pronuncia por el derecho a poseer una identidad dual y a veces divergente, sin que esto deba ser vivido con culpa o en la urgencia de una elección definitiva. Para representar su intenso dolor, Djebar evoca el tormento sufrido por Heracles al portar la túnica envenenada con la sangre del centauro

Neso<sup>82</sup>, y su ulterior muerte por fuego. En torno a este pasaje, es necesario señalar que en la novela, la túnica es una prenda que simboliza a la lengua francesa como el privilegio del amor paterno y la causa de la marginación de su tribu y, como lo fuera para Belerofonte<sup>83</sup>, que sin saberlo portaba la misiva de su condena a muerte, la novelista se reconoce como la víctima de una acusación injusta, para ella equivalente al silencio o al calabozo; en fin, vive su escritura en francés como un desamparo y por su sensación de orfandad compara la lengua con la figura materna:

Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfouie ? Langue-mère idéalisée ou mal aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls géôliers!...Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie?<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Ante la necesidad de atravesar el río Eveno, Heracles y su esposa Deyanira confiaron en el centauro Neso, quien fingió ser un barquero autorizado por los dioses. Neso auxilió a la princesa para que no se mojara, en tanto que Heracles cruzaba a nado. Sin embargo, durante el trayecto el centauro intentó violar a la mujer, por lo que Heracles lo hirió de muerte clavándole una flecha envenenada con ponzoña de la Hidra. En su agonía, Neso le recomendó a Deyanira conservar su sangre como talismán amoroso contra las infidelidades de su marido. Tiempo después, la ingenua esposa usó tal amuleto en una túnica del héroe, provocándole quemaduras tan dolorosas, que Heracles pidió ser inmolado para no sufrir más. Al conocer la noticia, Deyanira se ahorcó, pues sólo deseaba la fidelidad de su esposo, Robert Graves, *Los mitos griegos 2*. pp. 256-278.

<sup>83</sup> Por la cantidad de peripecias, personajes que concurren y contenidos morales derivados de la acusación de un crimen que no cometió, Djebbar establece una relación directa de su historia con el mito de Belerofonte, por demás intrincado y contradictorio. Belerofonte, hijo de Glauco y nieto de Sísifo huye de Corinto a Tirinto en calidad de suplicante por haber asesinado a dos hombres, uno de ellos un tal Belero, de ahí el nombre de Belerofonte y el otro, su hermano. Antea, esposa de Petro, rey de Tirinto, con sólo verlo se enamora de él e intenta seducirlo, al ser rechazada, lo acusa de intentar seducirla. Petro le creyó y para no matarlo directamente, lo envía con su suegro Yóbates, rey de Licia, acompañado de una misiva en la que le pedía eliminarlo por haber tratado de violar a Antea. Sin embargo, para no maltratar a un huésped regio, Yóbates le asignó tres tareas, la primera fue dar muerte a Quimera, lo que Belerofonte consiguió con ayuda de Atenea y Pegaso; después buscando darle muerte, el rey lo envió a enfrentarse con los solimos y las Amazonas a los que venció, para luego pedirle que se enfrentara con una banda de piratas carios, encabezados por un tal Quimárroo, a los que venció. Al ver la ingratitud de Yóbates, Belerofonte le pidió a Poseidón, quien era tal vez su verdadero padre, que inundase tras él la llanura de Janto, y así lo hizo el dios de los mares, y como ningún hombre podía hacerlo retirar, las mujeres jantias levantaron sus faldas para ofrecérselo y que así se retirara, pero por pudor Belerofonte les dio la espalda y las aguas retrocedieron. Al percatarse de la equivocación de Petro y de la verdadera naturaleza del héroe, Yóbates perdonó a Belerofonte, lo nombró heredero al trono de Licia y le ofreció la mano de su hija Filónoe. En la cumbre de la fortuna, Belerofonte volaba hacia el Olimpo sobre Pegaso, cuando Zeus detuvo su vanagloria, enviando un tábano que picó a Pegaso bajo la cola e hizo a Belerofonte caer a tierra. Pegaso se volvió animal de carga de los rayos de Zeus, y el héroe erró, evitando los caminos de los hombres, rengo, ciego y solitario hasta su muerte, Robert Graves, *Los mitos griegos 1*, pp. 336-341.

<sup>84</sup> El francés es mi lengua madrastra ¿Cuál es mi lengua madre desaparecida, la que me abandonó en la acera y huyó? Lengua-madre idealizada o mal amada ¿entregada a heraldos de feria o a carceleros!...Bajo el peso de los tabúes que llevo en mí como legado, he sido marginada de los cantos del amor árabe ¿Acaso por haber sido expulsada de este discurso amoroso encuentro árido el francés que utilizo? Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 298.

En un discurso que retorna una y otra vez a lo largo de la novela, Assia compara su lengua originaria con la figura de una madre cruel que huye y la abandona, y aunque la ausente es remplazada por una lengua madrastra, el francés, la huella del abandono es imborrable, porque ese acto rompe su cadena con la progenie, la expulsa del círculo tribal y la despoja de un lugar en su mundo de origen, donde pudiera apropiarse de la tradición que le pertenece por derecho natural.

El sentimiento de orfandad conduce la búsqueda de la novelista hacia alguna verdad que la consuele, hasta encontrar en el pasado remoto a Agustín, un argelino cuya adoración por un Dios cristiano contrasta radicalmente con la identidad islámica del país. De igual modo, Assia descubre que, como ella, el santo católico fue hablante nativo de una lengua bereber y, sin embargo, escribió sus memorias en latín; así se forma la ascendencia histórica y extratextual de Djebbar con el santo argelino, lo que también le da a la novela su tipología única, la de una autobiografía entramada con la ficción y escrita en la lengua del ocupante extranjero.

Après cinq siècles d'occupation romaine, un Algérien, nommé Augustin entreprend sa biographie en latin. Parle de son enfance, déclare son amour pour sa mère et sa concubine, regrette ses aventures de jeunesse, s'abîme enfin dans sa passion d'un Dieu chrétien. Et son écriture déroule, en toute innocence, la même langue que celle de César, ou de Sylla, écrivains et généraux d'une « guerre d'Afrique » révolue.

La même langue est passée des conquérants aux assimilés: s'est assouplie après que les mots ont enveloppé les cadavres du passé...<sup>85</sup>

Sin embargo, los atributos que hacen de San Agustín un ancestro escritural de Djebbar, han provocado divergencias sobre la verdad de su origen y la calidad de su obra, pues dos tradiciones de Occidente, una filosófica y la otra religiosa, se han apoderado de la figura del genio argelino para construir una imagen de su cultura afín con sus aspiraciones de supremacía sobre Oriente; así, Occidente se adjudicó la patria del santo argelino, como parte de sus mayores estrategias de apropiación de objetivos intelectuales, llevado a cabo a través de las instituciones más poderosas al servicio de la cultura, a saber, la religiosa y la filosófica, como lo explica Sigmund Freud:

---

<sup>85</sup> Tras cinco siglos de ocupación romana, un argelino llamado Agustín, emprende la escritura de su biografía en latín. Habla de su infancia, declara su amor por su concubina, lamenta sus aventuras de juventud y se hunde en su pasión por un Dios cristiano. Su escritura se despliega, con toda inocencia, en la misma lengua que la del César, o de Sila, escritores y generales de una “guerra de África” superada. La misma lengua que pasó de los conquistadores a los asimilados: se volvió ligera, luego de que las palabras envolvieran los cadáveres del pasado... *Ibid.* pp. 300-301.

Pero no creemos poder caracterizar a la cultura mejor que a través de su valoración y culto de las actividades psíquicas superiores, de las producciones intelectuales, científicas y artísticas, o por la función directriz de la vida humana que concede a las ideas. Entre éstas el lugar preeminente lo ocupan los sistemas religiosos, cuya complicada estructura traté de iluminar en otra oportunidad; junto a ellos se encuentran las especulaciones filosóficas, y finalmente, lo que podríamos calificar de “construcciones ideales” del hombre, es decir, su idea de una posible perfección del individuo, de la nación o de la humanidad entera, así como las pretensiones que establece basándose en tales ideas.”<sup>86</sup>

Como se ha visto, una discusión esencial para el desarrollo de esta tesis atañe a la creación y separación de dos mundos supuestamente antagónicos, donde la identidad hegemónica de Occidente intenta dominar todos los campos de la cultura, arguyendo que un origen geográfico vuelve superiores a sus miembros de manera incontestable. En tal sentido, resulta perturbador el hecho de que la espiritualidad cristiana se encuentre fundada en las enseñanzas de Cristo, un hombre que se reconoce como hijo de Dios y cuya vida y palabras están marcadas por el Oriente. La región geográfica donde Jesús predicó y ocurrieron los milagros que se le atribuyen, está marcada por una relación sui géneris con su mundo social, determinado por un ambiente natural específico. Así, su vida, relatada en los evangelios, epístolas y parábolas de sus apóstoles y otros discípulos, representa un viaje por la historia y el paisaje de Oriente, por el universo tribal que identifica tradiciones y símbolos de ese territorio. Cito como ejemplos, el modo de convivencia en las comidas, los alimentos evocados en éstas y sus encuentros con grandes masas de personas; destaca particularmente el pasaje de “La última cena”, tras la cual Jesús salió a orar al huerto de los olivos, el fruto de Oriente por excelencia, símbolo de la paz y, en Occidente, de victoria. Asimismo, una de sus mayores pruebas, fue su estancia durante cuarenta días en el desierto, lo que en términos simbólicos es un acercamiento a la forma más pura de espiritualidad: “La sequedad ardiente es el clima por excelencia de la espiritualidad pura y ascética, de la consunción del cuerpo para la salvación del alma”<sup>87</sup>.

Sin embargo, durante el período colonial la obra de San Agustín fue desacreditada por la “*Académie des sciences coloniales*”, institución consagrada a legitimar la estructura hegemónica que, de acuerdo con su propia definición, tuvo una actividad misionaria y civilizadora en África de 1922 a 1957. Así, en *Saint Augustin le berbère* (1940), René

---

<sup>86</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 39.

<sup>87</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 167.

Pottier presenta un trabajo biográfico con el sólo fin de denigrar al Santo de Hipona y la región a la que pertenece, mediante la explotación de las connotaciones del término bereber relacionadas al salvajismo y a la noción de bárbaro que prevalecía en el mundo griego.

Para abundar en la paradójica conducta de Occidente en su apropiación de figuras y acontecimientos ajenos, cito como ejemplo “Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci”, uno de los ensayos de *Psicoanálisis del arte*, donde Freud señala, que a pesar de tener una historia personal marcada por la ausencia del padre, el artista no intentó buscar figuras para reemplazar al progenitor, sino que rompió las cadenas de ese símbolo dogmático y de todas las formas del autoritarismo o la imposición, en una actitud que lo llevó a concebir severas críticas al poder del cristianismo, patente en sus incongruentes prácticas religiosas. En este contexto destaca una breve pero contundente observación que Freud recoge de los escritos de Leonardo sobre la religión en Occidente: “En toda Europa llorarán innumerables pueblos la muerte de un solo hombre, acaecida en Oriente”<sup>88</sup>

Por otro lado, como parte de la temática relacionada con los valores contradictorios que dividen al mundo en dos hemisferios geopolíticos, es oportuno hacer referencia a *Cultura e imperialismo*, obra en la que Edward Said estudia el género de la novela por ser una de las formas culturales de mayor importancia en la preservación de los imperios francés y británico que, al apoderarse del acto de narrar, impedían la emergencia de escritores que pudieran desafiar o interrumpir su discurso, como una estrategia invasiva y a la vez de ataque, que consistía en desacreditarlos y mantenerlos confinados en los márgenes de la sociedad.

Tomando en cuenta la distancia temporal de quince siglos entre Djebbar y San Agustín, la afinidad que la novelista propone, cifrada en la huella lingüística de las invasiones en Argelia, es real, pero guarda una relación estrecha con la pertenencia de ambos a una élite. En el caso de San Agustín, la ocupación del imperio romano en el norte de África no significó la suplantación de la lengua regional, además, el latín estaba reservado a la clase sacerdotal y a la liturgia cristiana; por tanto, San Agustín reivindicaba su identidad en el latín, no la comprometía. En cuanto a Djebbar, sus condiciones de vida en una familia progresista significaron un privilegio en la sociedad colonial, donde era rara la presencia de una niña en la escuela. Más tarde, Assia se apropia, a contracorriente, del acto

---

<sup>88</sup> Sigmund Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci” en *Psicoanálisis del arte*, p. 64.



de narrar y lo hace en la lengua del imperio; así demuestra que la historia es un tejido vivo en estado de regeneración perpetua y que el retorno a una sociedad intacta tras las invasiones es imposible; de este modo se orienta hacia la resignificación de la cultura argelina, digna y con conocimiento informado del pasado colonial.

En este sentido, añadiré algunas convergencias entre Djebar y San Agustín quien, fuera del ámbito de la cristiandad, es un filósofo fundamental para el pensamiento de Occidente. Comenzaré con el Libro I de *Las Confesiones*, donde el santo reflexiona sobre sus lenguas de expresión; primero apunta su disposición natural hacia el latín que, desde la niñez, le permitía expandirse en la lectura y, sobre todo, en la escritura, en contraposición al griego, cuya gramática odiaba, sin mencionar su lengua materna, el bereber:

¿Cuál era la causa de que yo odiara las letras griegas, en las que siendo niño era imbuido? [...] En cambio, gustábanme las latinas con pasión, no las que enseñan los maestros de primaria, sino las que explican los llamados gramáticos; porque aquellas primeras, en las que se aprende a leer, y escribir y contar, no me fueron menos pesadas y enojosas que las letras griegas ¿Mas de dónde podía venir aun esto sino del pecado y de la vanidad de la vida, *por ser carne y viento que camina y no vuelve?*

Porque sin duda que aquellas letras primeras, por cuyo medio podía llegar, como de hecho ahora puedo, a leer cuanto hay escrito y a escribir lo que quiero, eran mejores, por ser más útiles, que aquellas otras en que se me obligaba a retener los errores de no sé qué Eneas<sup>89</sup>

Aunque esta cita pudiera considerarse sólo una reflexión sobre el gozo intelectual que le procuraba a San Agustín la escritura en latín, también confirma su pertenencia a una clase privilegiada y expresa la conciencia clara de su posición dentro del sistema clerical, pues la producción de conocimiento y la transmisión de éste, fortalecerían la continuidad de la fe en la Tierra y, ulteriormente, la trascendencia de su obra en un territorio doblemente hegemónico, en cuanto que el latín concentraba el poder de la Iglesia y del imperio romano. En tal sentido, aun cuando el conflicto de Assia Djebar sobre el uso del francés marca su obra y trasciende al campo de la ética y de sus valores, la escritora no ignora la posición de dominio de Francia y de su lengua, que es la segunda utilizada en materia de relaciones internacionales; este contexto sitúa su trabajo literario en un campo de supremacía, en el que su crítica de la ciencia de la historia y, por consiguiente, de la sociedad que la asume como verdad incontestable, así como su visión en torno a la relación que une a Argelia y Francia y su influencia global.

---

<sup>89</sup> Agustín, *Las confesiones, Libro I*, p. 19.

En cuanto a los vínculos intertextuales que unen las obras de San Agustín y Assia Djebar, hay una notable afinidad en la experiencia perturbadora de la identidad dividida que, en ambos casos, procede de una percepción dualista de la realidad; en consecuencia, también hay un apremio por restablecer la unidad en lo que cada uno de estos escritores concibe como verdadero o legítimo. Así que, por un lado, la novelista aspira a unir los dos linajes de su identidad, aunque el resultado sea heterogéneo y, por su parte, en el Libro I de *Las Confesiones*, tras haber llevado una vida disoluta, San Agustín se dispone a elaborar un inventario moral desde su infancia, gracias al cual llega a la conclusión de que su verdad se encuentra en la unidad con Dios:

¡Oh verdad, verdad!, cuán íntimamente suspiraba entonces por ti desde los meollos de mi alma, cuando aquéllos te hacían resonar en torno mío frecuentemente y de muchos modos, bien que sólo de palabras y en sus muchos y voluminosos libros. Éstos eran las bandejas en las que, estando yo hambriento de ti, me servían en tu lugar el sol y la luna, obras tuyas hermosas, pero al fin obras tuyas, no tú, y ni aun siquiera de las principales. Porque más excelentes son tus obras espirituales que estas corporales, siquiera lúcidas y celestes. Pero yo tenía hambre y sed no de aquellas primeras, sino de ti misma, ¡oh verdad, en quien *no hay mudanza alguna ni oscuridad momentánea!*<sup>90</sup>

El vínculo escritural entre Djebar y San Agustín también es patente en una poética del dualismo que el Obispo de Hipona formula en *Las Confesiones* y en *La ciudad de Dios*, en función de la existencia del bien y el mal como únicas fuerzas universales, las que representa con las metáforas de la ciudad terrenal y la celestial como entidades separadas e irreconciliables. Del mismo modo, *L'Amour, la fantasia* propone un atolladero ético semejante, al concebir el mundo dividido en dos mitades que se excluyen mutuamente, sin matices intermedios y cerrados a la posibilidad de acercamiento desde sus orígenes. Así, a diferencia de San Agustín, la dualidad en la trayectoria de Assia Djebar estuvo marcada por haber nacido como colonizada, en un ambiente político y social de un país donde los argelinos se sentían intrusos y ajenos a sí mismos y en el que la experiencia humana y literaria de la escritora se fraguó como testigo y parte activa del proceso de insurrección y lucha que se consumó con la recuperación de la Independencia del país en 1962, lo que hace comprensible su experiencia escindida y la huella de esta problemática en su literatura. Otro rasgo común a ambos autores es la expresión del sufrimiento a través de imágenes en las que trasponen el dolor del alma en el cuerpo, lo que en la obra de San Agustín no es

---

<sup>90</sup> Agustín, *Ibid.*, Libro III, Capítulo V-VI, p. 53.

insólito, pues este tipo de figuras de estilo forma parte de la tradición mística cristiana. Por ejemplo, durante la liturgia y celebración de la eucaristía, el sacerdote rememora el martirio y la pasión de Cristo para culminar con el acto simbólico en el que lo encarna y bebe la propia sangre. De igual modo, en el Libro VIII de las *Confesiones*, el Santo de Hipona se ve a sí mismo como en un cuerpo encadenado, dividido entre dos fuerzas contrarias que pueden apoderarse de su alma, como resultado de tal separación, sobreviene el sufrimiento, que ambos autores formulan con imágenes en las que trasponen el dolor del alma en el cuerpo.

Poseía mi querer el enemigo, y de él había hecho una cadena con la que me tenía aprisionado. Porque de la voluntad perversa nace el apetito, y del apetito obedecido procede la costumbre, y de la costumbre no contradecida proviene la necesidad; y con estos a modo de anillos enlazados entre sí –por lo que antes llamé cadena- me tenía aherrojado en dura esclavitud. Porque la nueva voluntad que había empezado a nacer en mí de servirte gratuitamente y gozar de ti, ¡oh Dios mío!, único gozo cierto, todavía no era capaz de vencer la primera, que con los años se había hecho fuerte. De este modo, las dos voluntades mías, la vieja y la nueva, la carnal y la espiritual, luchaban entre sí y discordando destrozaban mi alma<sup>91</sup>

Con un estilo análogo al de San Agustín, Djebbar le atribuye un valor corporal a su dolor interior, al compararlo con la Túnica envenenada de Heracles, una prenda que, como privilegio del amor paternal, padece y la distingue a un mismo tiempo: “La langue encore coagulée des Autres m’a enveloppée, dès l’enfance, en tunique de Nessus, don d’amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l’école.”<sup>92</sup>

Aunque en páginas precedentes me he referido al mito de Neso, retornaré sobre su importancia como símbolo universal de la angustia; así, el *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot, apunta que la túnica puede representar el alma, el espíritu, en suma, el yo en su totalidad. En la tradición cristiana la túnica es un símbolo relacionado con el alma atormentada, por ser la prenda que Cristo vestía en su camino hacia el monte Calvario antes de ser crucificado y, en el mismo sentido, por ser una vestimenta confeccionada de una sola pieza indivisible, significa la unidad de la Iglesia.

Como se ve, en este símbolo Djebbar reúne tradiciones de Oriente y Occidente o paganas y cristianas, que aunque pudieran parecer contrarias, en realidad mantienen su

<sup>91</sup> Agustín, *op. cit.*, Libro VIII- Capítulo V, pp. 182-183.

<sup>92</sup> La lengua de los Otros todavía coagulada me envolvió, desde la infancia, en túnica de Neso, don de amor de mi padre que, cada mañana, me llevaba de la mano camino a la escuela, Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 302.

unidad en la medida en que se trata de temas esenciales para el ser humano, tal es el caso de la noción de dualidad que ya explicaba Platón a través del mito del andrógino, al que me referiré brevemente para confirmar el carácter ecuménico e intemporal de la identidad dividida, que Djebbar recupera en la novela como un contenido nodal en su destino biográfico.

Aunque algunas interpretaciones demeritan la profundidad de *El Banquete*, por vincularlo con la excentricidad del comediógrafo Aristófanes, este diálogo de Platón formula simbólicamente el principio de la dualidad del ser humano, cuyo origen se encuentra en el temor que provocaba entre los miembros del panteón griego, la rebeldía e insurrección de los hombres; estos elementos derivarían en la formulación de un mito en torno al amor y la separación, tomando como centro la dualidad andrógina.

El problema se gesta en el Olimpo y reside en la preocupación que atormenta a Zeus cuando se percata de que, gracias a sus destrezas y talentos, el género humano comienza a adquirir tal poder, que pone en peligro la subsistencia de las divinidades. Así pues, con el propósito de menguar sus posibilidades de dominio, el padre de los dioses decide dividirlos en dos partes que, una vez separadas, morían de nostalgia y deseo, anhelando unirse a su otra mitad original:

Desde hace tanto tiempo, pues, es el amor de los unos a los otros innato en los hombres y restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana. Por tanto, cada uno de nosotros es un símbolo de hombre, al haber quedado seccionado en dos de uno solo, como los lenguados. Por esta razón, precisamente, cada uno está buscando siempre su propio símbolo<sup>93</sup>

El entramado de la novela, concebido como un extenso argumento sobre el derecho y la necesidad de reunir las partes de sí misma provenientes de naturalezas distantes y enemigas, se refiere a la nostalgia de Djebbar por reunirse con su mitad perdida. Así, su mundo interior, dual y atormentado, es rebelde ante su propia tradición y la del “Otro” y se vuelve portadora de valores y discursos sociales enemigos. En estas condiciones, la novelista entabla otra filiación textual con Ibn Jaldún, quien escribe *Identidad*, su autobiografía en lengua árabe, diez siglos después de que San Agustín lo hiciera en latín:

Après l'évêque d'Hippone, mille ans s'écoulaient au Maghreb. Cortège d'autres invasions, d'autres occupations...Peu après le tournant fatal que représente la saignée à blanc de la dévastation hilalienne, Ibn Khaldoun, de la même stature qu'Augustin, termine une vie

---

<sup>93</sup> Platón, *El banquete*, pp.101-102.

d'aventures et de méditation par la rédaction de son autobiographie. Il l'intitule "*Ta'arif*", c'est-à-dire, "Identité". Comme Augustin peu lui importe qu'il écrive, lui, l'auteur novateur de "l'Histoire des berbères", une langue installée sur la terre ancestrale dans des effusions de sang! Langue imposée dans le viol autant que dans l'amour...<sup>94</sup>

En el fondo de la identificación lingüística de Djebbar con Ibn Jaldún, también hay una filiación ideológica, pues el sabio magrebí, hoy considerado padre de la historia por haber sentado las bases de esta ciencia, guarda en su obra una estrecha relación con el sentido ético de *L'Amour, la fantasia* y, a su vez, con la filosofía del acto ético, desarrollada cinco siglos más tarde por Bajtín (1895-1975). En este marco, Ibn Jaldún sostenía que el individuo aislado no puede ser protagonista del devenir histórico, porque sus acciones sólo se vuelven significativas a la luz de la colectividad a la que pertenece<sup>95</sup>.

Como se ha visto en este apartado, *L'Amour, la fantasia* responde a una genealogía ideológica y autobiográfica propia de lo transcultural y esencial en la historia del Magreb árabe; este legado condiciona un funcionamiento intertextual único, patente en los textos copresentes, que conceden a la obra su sentido indivisible y cuyo efecto es la ruptura con la figura del narrador solitario para mostrar que sin el "Otro", el *yo* pierde su contorno real.

### 3.3. Ruptura y reconstitución del linaje

*Sociologie de l'Algérie* (1962) es un trabajo esencial para abordar, desde la teoría, el tema de la ruptura y reconstitución del linaje de Assia Djebbar, pues en esta obra Pierre Bourdieu elabora una descripción analítica de la dinámica social argelina desde su origen, las problemáticas económicas generadas por el choque con el régimen colonial, así como su consecuente deterioro general. Además de ser un destacado estudioso de la sociedad argelina, de su organización tribal y de la mística musulmana, Bourdieu es contemporáneo

---

<sup>94</sup> Después del obispo de Hipona, transcurrieron mil años en el Magreb. Cortejo de otras invasiones, de otras ocupaciones... Poco después del giro fatal que representa el total desangramiento hilaliano, Ibn Jaldún, de la misma estatura que Agustín, termina una vida de aventuras y meditación con la redacción de su autobiografía. La titula *Ta'arif*, es decir, "Identidad". Como Agustín poco le importa escribir, como autor innovador de "La historia de los bereberes" ¡en una lengua instalada sobre la tierra ancestral en efusiones de sangre! Lengua impuesta tanto en la violación como en el amor, Assia Djebbar, *op. cit.*, pp. 300-301.

<sup>95</sup> Con respecto a la asociación que formulo entre el pensamiento de Ibn Jaldún y *Hacia una filosofía del acto ético*, Bajtín no hace ninguna referencia al historiador magrebí.

de Djebar, quien lo reconoce más allá del ámbito académico, pues estuvo comprometido con la pacificación del país durante la llamada década negra de los años noventa, periodo en el que se produjeron asesinatos de intelectuales y desapariciones forzadas, en coincidencia con la insurgencia del partido “*Front islamique du salut (FIS)*”, que buscaba instaurar un Estado islámico en el país; en suma, su trabajo es afín con la época evocada en la obra:

Les violences ont commencé en quatre-vingt-treize, à ce moment-là, ce qui a été magnifique c’est que devant ces meurtres d’intellectuels s’est forgé la première solidarité franco-algérienne; pour moi la figure qui a été vraiment au départ de ce mouvement, pour parler du parlement des écrivains, c’était Bourdieu, et Jacques Derrida l’a suivi et malheureusement tous les deux ne sont plus là<sup>96</sup>

En sus trabajos, Bourdieu encontró una correlación directa entre la aplicación de una violencia sistemática e incesante durante la incursión colonial y las numerosas problemáticas económicas y sociales del país, una visión que no ha podido ser modificada desde ninguna óptica actual. Sobre esta base, la realidad extratextual y la creación de la subjetividad de los personajes en *L’Amour, la fantasia* trasciende la creación artística para tomar una dimensión contestataria en el marco de la historia franco argelina.

Así pues, para reconstituir su autobiografía en la historia, Djebar se remonta a su tribu originaria, la de los Beni Ménacer, proveniente de Cherchell y una de las más combativas de Argelia desde los primeros tiempos de la invasión. La escritora comienza por descomponer la lógica de su ciclo vital y ubica su nacimiento en 1842, dato que no resulta baladí, cuando se verifica en reportes militares auténticos, que aquel año está marcado por numerosos ataques del ejército francés contra dicha tribu, entre los que destaca el asalto a un centro religioso, incendiado por un oficial de apellido Saint-Arnaud:

Une constatation étrange s’impose: je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouïa des Beni Ménacer, ma tribu d’origine, et qu’il s’extasie sur les vergers, sur les oliviers disparus, « les plus beaux de la terre d’Afrique », précise-t-il dans une lettre à son frère.  
C’est aux lueurs de cet incendie que je parviens, un siècle après, à sortir du harem<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Las violencias se iniciaron en el noventa y tres, lo magnífico de ese momento fue que ante las muertes de intelectuales, se forjó la primera solidaridad franco-argelina; para mí, la figura que verdaderamente estuvo desde el inicio de ese movimiento fue, hablando del parlamento de escritores, Pierre Bourdieu, y Jacques Derrida lo siguió, desafortunadamente ya ninguno de los dos está aquí, Laura Adler, *op. cit.*

<sup>97</sup> Una extraña confirmación se impone: nací en mil ochocientos cuarenta y dos, cuando el comandante Saint-Arnaud llega a destruir el centro religioso de los Beni Ménacer, mi tribu de origen, y se extasía ante los vergeles y los olivares desaparecidos, “los más hermosos de la tierra de África”, precisa en una carta a su

Por las numerosas y recurrentes ofensivas militares que la tribu sufrió en mayo, hasta llegar a la ejecución de los exterminios del 19 y 20 de junio, 1842 fue un año particularmente violento para los Beni Ménacer. Por las características de la tribu, el ataque era imperioso, de manera que se requirió una logística especial y un alto presupuesto para atravesar las montañas menos accesibles del país, abriendo un camino especial de Cherchell a Miliana; las incursiones militares llegaron a ser tan feroces, que consiguieron someter a la tribu en tan solo un año, en 1843. En tal sentido, un reporte denominado *Tableau de la situation des établissements français dans l'Algérie, 1843-1844*, confirma el temperamento belicoso e insumiso de la tribu y sostiene la interpretación simbólica sobre el significado que la novelista atribuye al año 1842, como el de su nacimiento:

La route dont il est question est donc d'un intérêt puissant pour l'avenir de ces localités, quoique la direction, qui passe entre les tribus guerrières de Soumata et des Beni Menad, et sur les limites des montagnes des Beni Ménacer, tribu belliqueuse qui n'a été soumise qu'en 1843, offre peut-être, sous le rapport politique moins d'intérêt que le chemin de moullets commencé en 1842 entre Cherchell et Miliana, et qui doit traverser les montagnes les moins accessibles de ce pays<sup>98</sup>

El nacimiento de la novelista en 1842, ligado al exterminio por fuego<sup>99</sup> perpetrado contra su tribu, conforma un poderoso símbolo de fortaleza del que la novelista se reapropia para hacer significar su propio renacimiento y el de todo su linaje, pues si a esta fecha se suman cien años, 1942 coincide con los seis años de edad de la novelista, cuando posiblemente comenzaba su escolarización y definitivamente se alejaba del harem como destino, lo que en conjunto guarda una simetría con la imagen de la niña en camino a la escuela, atravesando entre numerosos obstáculos sociales como si se tratase de fuego. Con este pasaje, Djebbar no sólo pone el acento en la sobrevivencia de su estirpe a pesar de la

---

hermano. Es a la luz de este incendio que llego, un siglo después, a salir del harem, Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 302.

La *zaouïa* era una de las principales fuentes de educación en las zonas del Sahara y el Sahel, incluso en las zonas montañosas más remotas. Por tal motivo, conviene destacar el hecho de que las tasas de alfabetización en Argelia en 1830 eran más altas que las de Francia.

<sup>98</sup> La carretera en cuestión es de gran interés para el futuro de estas localidades, aunque la dirección, que pasa entre las tribus guerreras de Soumata y de los Beni Menad, y en los límites de las montañas de los Beni Ménacer, tribu belicosa que no fue sometida sino hasta 1843, ofrece quizás, desde una perspectiva política menos interés que el camino de *moullets*, iniciado en 1842 entre Cherchell y Miliana, y que debe atravesar las montañas menos accesibles de ese país, Ministère de guerre, *Tableau de la situation des établissements français dans l'Algérie. 1843-1844*, p. 105.

<sup>99</sup> El fuego como elemento renovador era un símbolo usual en las culturas de la antigüedad, por ejemplo, los aztecas celebraban la fiesta del "Fuego Nuevo" cada 52 años. De igual manera, griegos y egipcios concibieron el mito del ave fénix, que renace de sus cenizas.

violencia colonial, también expresa su pertenencia a un espacio social tribal y, por consiguiente, su adhesión a una serie de estrictos valores de convivencia y relaciones intrafamiliares e interfamiliares, fundados en el resguardo de la independencia y libertad del grupo.

Retornando a Bourdieu, la tribu tiene como principio una fuerte cohesión interna basada en los lazos de consanguinidad de sus miembros, reunidos en grupos estables denominados clan. La particularidad del clan está determinada, a su vez, por un vínculo de parentesco o tronco raíz original, que se subdivide y bifurca hacia los descendientes varones, de donde se deriva la tribu o gran familia. A partir de la tribu se forman grupos compuestos por los descendientes del ancestro común que llevan su nombre. Por el consecuente devenir de las subdivisiones sucesivas, esos grupos han dado lugar a la pluralidad y cohesión de la sociedad argelina, patente en la actualidad. El modelo social basado en el clan y del que deriva la tribu corresponde a una fórmula básica de supervivencia en el ciclo evolutivo de todo grupo animal organizado, entre cuyas especies se encuentra la humana, siendo notable en las dinastías que dominan el poder político y económico en el mundo. En tal sentido, la perspectiva organizacional del clan y la tribu no es propia de una sociedad en etapas primarias, como podría deducirse si se considera la antigüedad de este modelo, sino de agrupaciones sociales altamente organizadas. En este marco, la pertenencia tribal compromete a la novelista, como al resto de los miembros del grupo, con una forma de ser y estar en el mundo que se rompe ante el “Otro”, haya o no intermediación violenta, pues la tribu es necesariamente cerrada a la no consanguinidad. Por tanto, Djebbar insiste en su linaje tribal como un punto crucial para entender su desencuentro cultural y, por consecuencia, su conflicto ante el colonizador.

Ahora bien, en la tradición argelina, la pertenencia a un linaje está definida por una figura masculina asociada con un patronímico o nombre de un varón. Sin embargo, aun cuando la novela revela que la tradición arabo musulmana es marcadamente diferenciada para hombres y mujeres, Assia no manifiesta discriminación alguna hacia el varón ni lo representa con prejuicios infundados; por el contrario, el acompañamiento y ejemplo masculinos, como lo puede ser todo acto del género humano, definen la poética y el contenido de *L'Amour, la fantasia*, al encontrar sus fuentes más valiosas en el legado de sus



figuras paternas, así como en la predominancia de escritores masculinos que Djebbar evoca desde el intertexto, entre los que ya he apuntado a San Agustín e Ibn Jaldún.

Así, el problema autobiográfico radica en que Assia rompe la muralla invisible de la tribu y reconstituye su linaje al integrarse al mundo del “Otro” ¿cómo y por qué? a continuación abordo este asunto, en el cual la novelista se une filialmente con el artista francés Eugène Fromentin, en un vínculo que, apunta enfáticamente, es de palabras, no de sangre.

### **3.4. Las filiaciones parentales en la novela**

En el marco de los intereses políticos y afectivos que garantizan la continuidad genética de la tribu y su poder en la sociedad, la lealtad entre sus miembros y hacia su fundador es una base de defensa segura ante la constelación de tribus vecinas y reivindica al individuo por la pertenencia a un linaje distinguido. En este sentido, Assia designa a su primera figura paterna, un hombre del Sahel argelino, profesor de francés para niños indígenas, que transforma su destino al integrarla a la educación en la lengua del “Otro”. Estos escasos antecedentes no significan que la autora se refiera poco a su presencia, pues Tahar, que era el nombre de su padre, es el personaje que acompaña a la escritora a lo largo de toda su trayectoria real y novelesca. Sin embargo, Djebbar rompe con los pactos tribales al reconocer a una figura parental proveniente de la cultura del “Otro”, así como una ascendencia escritural ramificada, que alude tanto a Pélissier como a otras presencias del Magreb árabe como explico en este apartado.

#### **3.4.1. Transgresión a la filiación paterna**

De forma contraria a la organización tribal, Djebbar reconoce en su filiación paterna al pintor francés Eugène Fromentin, un hombre que se encuentra fuera de su linaje de origen y, aunque este hecho signifique una transgresión seria, Djebbar se relaciona con la palabra y la escritura del artista para compartir en el intertexto, una perspectiva implacablemente

crítica del hecho colonial, desde la mirada del “Otro”. Este legado conlleva también la transmisión del conocimiento del mundo colonial y patriarcal, como elementos de igualdad ante el “Otro”, en su carácter de hombre y colono. Es así como se explica el ritual solemne representado en el fantasmagórico encuentro con el pintor casi al término de la novela, en la sección titulada *Air de Nay*:

Lors j’interviens, la mémoire nomade et la voix coupée. Inlassablement, j’ai erré aux quatre coins de ma région natale –entre la Ville prise et les ruines de Césarée, elle s’étend au pied du mont Chenoua, à l’ombre du pic de la Mouzaïa. Plaine alanguie mais aux plaies encore ouvertes. J’interviens pour saluer le peintre qui, au long de mon vagabondage, m’a accompagnée en seconde silhouette paternelle. Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d’une inconnue qu’il n’a jamais pu dessiner [...] Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam »<sup>100</sup>

En este horizonte, la mirada de la novelista abarca los cuatro puntos del magnífico paisaje de Tipaza, su región de origen, en una consonancia geográfica que demarca también cuatro etapas nodales de la historia colonial de Argelia. El primer sitio descrito representa a Argel, el puerto del desembarco francés de 1830, es decir, la capital tomada. Después, observa hacia el oeste, donde se encuentra Cherchell, su ciudad natal, antigua cabeza de la Mauritania romana, que la novelista evoca con su nombre latino, Cesárea, fundada en el siglo IV, antes de nuestra era, por los fenicios. Al invocar así el pasado, recuerda el carácter cosmopolita de Argelia y explica el indefectible mestizaje de su origen. El territorio, como apunta la escritora, se encuentra delimitado por el monte Chenoua, conocido en la región por su forma femenina yacente; en este sitio Djébar rodó su película documental *La nouba des femmes du Mont Chenoua* en 1976, donde da cuenta de la catástrofe poscolonial a través de las imágenes de su Argelia en ruinas y de los testimonios femeninos que integra en la tercera parte de la novela. Finalmente, el punto donde se cierra el circuito es el pico Mouzaïa, desde cuya cima Djébar mira los territorios a la sombra de la montaña, la planicie y el fino dibujo de la tierra que parece recordarle las heridas aún abiertas de su país.

---

<sup>100</sup> Entonces intervengo, la memoria nómada y la voz cortada. Infatigablemente, he errado por los cuatro puntos de mi región natal –entre la Ciudad tomada y las ruinas de Cesárea, que se extiende al pie del monte *Chenoua*, a la sombra del pico de la *Mouzaïa*. Llanura lánguida pero con heridas aún abiertas. Intervengo para honrar al pintor que, a lo largo de mi vagabundeo, me acompañó como segunda figura paterna. Eugène Fromentin me tiende una mano inesperada, la de una desconocida que él nunca pudo dibujar [...] Más tarde, tomo esta mano viviente, mano de la mutilación y del recuerdo e intento hacerla portar el “*qalam*”, *Ibid.*, p. 313.

*Qalam* es la transliteración de la voz árabe que designa todo instrumento de escritura.

En este escenario, Assia Djebar rinde homenaje a Eugène Fromentin, autor de dos diarios de viaje en los que relata su experiencia como artista plástico en Argelia, uno de los territorios de Francia en ultramar. En el encuentro, la novelista explica el origen de la filiación escritural entre ambos autores, se remonta a una travesía del pintor por el desierto de Laghouat, donde éste halló una mano arrancada al cuerpo de quien, al parecer, fue una joven mujer argelina. Aquella mano, nunca antes dibujada, es la que Fromentin tiende a la novelista, la misma que ella haría portar el *qalam*.

C'étaient trois cadavres de femmes que les chiens avaient arrachés de leurs fosses. [...] Une main se détachait de l'un des cadavres et ne tenait plus au bras que par un lambeau déchiré, sec, dur et noir comme de la peau de chagrin. Elle était à demi fermée, crispée comme dans une dernière lutte avant la mort. Je la pris et l'accrochai à l'arçon de ma selle; c'était une relique funèbre à rapporter du triste ossuaire d'El-Aghouat. [...] La main se balançait à côté de la mienne; c'était une petite main allongée, étroite, aux ongles blancs, qui peut-être n'avait pas été sans grâce, qui peut-être était jeune; il y avait quelque chose de vivant encore dans le geste effrayant de ces doigts contractés; je finis par en avoir peur, et je la déposai en passant dans le cimetière arabe qui s'étend au-dessous du marabout historique de Si-Hadj-Aïca<sup>101</sup>

Si se aborda con un sentido simbólico, la entrega de la mano anónima sella un pacto de filiación entre los artistas, en el que Djebar consagra su escritura al cuerpo femenino irreverentemente maltratado y abandonado, que también representa un cuerpo político, la Argelia colonial. De acuerdo con Juan-Eduardo Cirlot, esta analogía, procedería de la apariencia humana de la mano, compuesta por los dedos como las cuatro extremidades y la cabeza. Asimismo, tanto en el pensamiento bereber como entre los romanos, la mano significa autoridad, poder y fuerza; así, la *manus* aparece rematando algunos *signum* de las legiones romanas, en lugar del águila, para denotar la autoridad del *pater familias* y la del emperador. En cuanto al significado de la mano en el pasaje citado, no convendría confundir la autoridad representada con la del imperio o la del varón en la sociedad patriarcal, sino identificarla con la fuerza de carácter de aquellas mujeres que, a pesar de

---

<sup>101</sup> Eran tres cadáveres de mujeres que los perros habían arrancado de sus fosas. [...] Una mano se separaba de uno de los cuerpos y sólo se unía al brazo por un jirón destrozado, seco, duro y negro como la piel de zapa. Estaba cerrada a medias, crispada como en una última lucha antes de la muerte. La tomé y la enganché al arzón de mi silla; era una reliquia fúnebre que llevaba del triste osario de Laghouat. [...] La mano se balanceaba al lado de la mía; era una pequeña mano alargada, delgada, con uñas blancas, que quizás no había carecido de gracia, que tal vez era joven; había algo vivo aun en el gesto aterrador de aquellos dedos crispados; terminé por tener miedo de ella, y la deposité al pasar por un cementerio árabe que se extiende bajo el marabut histórico de Si-Hadj-Aïca, Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara*, pp. 377-379.

encontrarse en constante amenaza, decididamente no se integraron al harem, como lo hicieron las guerrilleras y la propia Djébar contra la ocupación de Argelia.

El encuentro con Fromentin, descrito con meticulosidad geográfica e histórica en la novela, corresponde a una ceremonia consagrada a la transmisión del saber escritural, donde la mano tiene un lugar preponderante como portadora del *qalam*. Djébar recibe la mano argelina a la que hará portar el objeto de escritura, nombrado en lengua árabe, uniendo así a los ancestros de ambos linajes, es decir, al pintor-escritor y a las mujeres argelinas rememoradas por ambos autores. En cuanto a los cuerpos femeninos hallados por Fromentin, se trataba de *naylettes*, pues *Air de Nay*, título de este pasaje, se refiere a la ciudad de *Bou-Saâda*, un oasis a las puertas del desierto, que durante el periodo colonial fue señalada como inconveniente por ser el territorio de la tribu semi-nómada *Ouled Naïl*, donde la mayoría de las mujeres se dedicaban temporalmente a desarrollar el arte de la danza, así como la prostitución. Asimismo, la libertad e independencia de las *naylettes*, en contraste con la vida de la mujer en la época, sin duda llamó la atención de Fromentin, quien las representó fuera de los marcos orientalistas de la sexualidad prohibida, subordinados a recrear un arquetipo propagado en la literatura francesa del siglo XIX, pues las *naylettes* no vivían en un harem, sino en espacios propios y, por tanto, prescindían del acompañamiento masculino. Se dice que al lograr reunir un capital, volvían a su región para casarse y se retiraban de sus actividades profesionales. Desafortunadamente, esas cualidades las volvían muy vulnerables, pues como parte de su trabajo y dadas las condiciones de sus viajes, portaban joyas, ricas vestimentas, llevaban tocados llamativos y, ante todo, tenían una economía sana; esto las convertía en víctimas ideales de ladrones y criminales que abusaban de ellas.

El universo social de las *naylettes* era prohibido para el islam y aún más en el imaginario occidental, que agregaba a la percepción del pecado el misterio del exotismo; por esta razón, al ser exhibidas por el orientalismo como objetos eróticos, sin respeto por su humanidad, provocaban disgusto tanto a la sociedad argelina como a la francesa, e incapaces de ajustarlas a ningún modelo femenino aceptable, eran castigadas sistemáticamente al grado de llegar al crimen. En contraste, Fromentin las representó con dignidad y llamó la atención sobre sus muertes injustamente violentas. Así, la evolución de la mujer que “sale” y su castigo, continua proyectándose en el espacio del mundo novelesco

hasta alcanzar a las mujeres de Chenoua, entrevistadas tras combatir en el maquis. Esta imagen se extiende como un llamado a las nuevas generaciones, que no debieran continuar desafiando el peligro, sino consagradas a su productividad y creatividad.

De igual manera, conviene apuntar que, en el arte, además de los relatos de Fromentin, su imagen y su mundo fueron abordados por otros autores como Guy de Maupassant o Lawrence Morgan, autor de *Flute of sand* (1956), donde relata su experiencia con ellas. De igual manera, gracias al trabajo de Auguste Maure, quien instaló un estudio de fotografía en Birská al comienzo del siglo XX, actualmente se dispone de un considerable acervo de retratos que permiten conocer el aspecto físico de esta extinta tribu de mujeres. En el campo de la pintura, Étienne Dinet elaboró retratos sobre la vida argelina, donde destaca su obra consagrada a las *naylettes*.

Ahora bien ¿por qué es Fromentin el transmisor del mundo escritural en este encuentro? Para comprenderlo, conviene recordar lo que pudiera llamarse la “conversión” de conciencia y de proyecto de Fromentin, quien fuera un artista plástico elegante y aristocrático, inicialmente consagrado al estudio minucioso de las transformaciones y mínimos matices de la fascinante luz de Argelia, entonces francesa. Su creación pictórica florecía en pleno auge orientalista y lo que se esperaba de su trayectoria era la exaltación de la subyugación y el exotismo del país; se trataba de resaltar los contrastes locales con el imperio que él representaba. Sin embargo, la escrupulosidad de los paisajes de Fromentin no podían ocultar la realidad de la violencia colonial, cuya intensidad lo perturbó al grado de transformar su vocación artística, pues tras haber concebido la elaboración una serie de vistas del país, su obra se convirtió en una sucesión de retratos sobre la devastación provocada por Francia, que después lo llevarían a escribir *Une année dans le Sahel* y *Un été dans le Sahara*, dos relatos de viaje, un género tradicionalmente modesto, que el pintor transformó en magníficas obras críticas, marcadas por sus radicales contrapuntos ideológicos respecto del pensamiento colonial:

Le hasard m'avait fourni le thème; restait à trouver la forme. L'instrument que j'avais dans la main était si malhabile, que d'abord il me rebuta. Ni l'abondance, ni la vivacité, ni l'intimité de mes souvenirs ne s'accommodaient des pauvres moyens de rendre dont je disposais. C'est alors que l'insuffisance de mon métier me conseilla, comme expédient,

d'en chercher un autre, et que la difficulté de peindre avec le pinceau me fit essayer de la plume<sup>102</sup>

Como en la pintura, Fromentin mantiene en el relato una notoria capacidad de observación de objetos y pormenores mínimos para mostrar el mundo cotidiano de los personajes, en contraste con el amplio horizonte de su trágica realidad; el efecto del manejo del texto desde lo visual se refleja en una aproximación fiel al cuerpo y a la voz de los personajes y, por esta vía, a una subjetividad realista; de manera que el resultado es tan vivo como si fuese una imagen, una sucesión de cuadros, una historia contada por dos artes entretreídas. Por la fuerza visual del relato, en la técnica narrativa de Fromentin es clara su vocación de origen plástico, lo que Assia Djébar lograría materializar en sus películas documentales y mantendría en su literatura. En este sentido, Djébar formula una analogía entre la transformación del lenguaje artístico de Fromentin y su propia adopción de la lengua francesa, como el medio de expresión que encuentra más potente que el árabe o el bereber, como también lo hiciera San Agustín con el latín, en una línea ascendente de figuras que dieron cuenta de sus testimonios en formas aparentemente ajenas a su lengua o vocación.

Ahora bien, desde una perspectiva retórica, este proceso de transformación creativa sería definido como éfrasis que, en términos generales, corresponde a la transposición de una representación verbal en una visual, o viceversa, lo que de igual manera puede integrarse con otras formas artísticas. Para efecto de esta tesis, se trata de un elemento en la composición de *L'Amour, la fantasia*, que corresponde a una operación intertextual o, para ser más puntual, intermedial, pues se vinculan dos medios de significación y representación. Dada la profundidad de las operaciones de intermedialidad en la novela, sería necesario elaborar una tesis consagrada exclusivamente al tema, pues se ramifica y encuentra contactos en numerosas formas artísticas, por tal motivo, continuaré centrada en el enfoque de esta tesis, es decir, la filosofía del acto ético.

En continuidad con la filiación de estos artistas y su observación del mundo femenino, Djébar retoma la historia de Fatma y Mériem, también *naïyettes*, que fueron brutalmente asesinadas por oficiales del ejército francés, luego de abusar sexualmente de

---

<sup>102</sup> El azar me había procurado el tema, faltaba la forma. El instrumento que tenía a la mano era tan torpe, que en principio, me desalentó. Ni la abundancia, ni la vivacidad, ni la intimidad de mis recuerdos se adaptaban a los pobres medios que tenía para recrearla. Entonces, la insuficiencia de mi oficio me aconsejó, como artimaña, buscar otro, y la dificultad de pintar con el pincel me hizo intentar con la pluma. *Ibid.*, p. IV-V.

ellas y robar sus pertenencias. Para comenzar, extraigo la cita del relato de Fromentin y posteriormente elaboro una exposición sobre esta reescritura:

Et, chemin faisant, il me raconta l'histoire suivante en quelques mots brefs, empreints d'un triste retour sur les hasards cruels de la guerre: Dans cette maison qui depuis la prise de la ville a changé de maîtres, habitaient deux *Nayliettes* fort jolies. [...] L'une se nommait Fatma, l'autre M'riem. [...] les coups de fusil pleuvaient dans les rues; [...] Un soldat, debout devant la porte, rechargeait précipitamment son fusil; la baïonnette était rouge jusqu'à la garde, le sang s'égouttait dans le canon. Deux autres soldats sortaient en courant, et fourraient dans leurs képis un mouchoir et des bijoux de femme. [...]; M'riem expirait. L'une et l'autre n'avaient plus ni turban, ni pendants d'oreilles, ni anneaux aux pieds, ni épingles de haïk; elles étaient presque déshabillées et leurs vêtements ne tenaient plus que par la ceinture autour de leurs hanches mises à nu. Les malheureuses! dit le lieutenant. [...] M'riem, en expirant, laissa tomber de sa main un bouton d'uniforme arraché à son meurtrier. «Le voici», me dit le lieutenant; et il me le fit passer sous les yeux. Connaissant le lieutenant, je ne fus pas surpris qu'il attachât plus d'un sens à ce souvenir<sup>103</sup>

En este extracto, Fromentin no se sitúa como un colonizador y, ante la violencia extrema, su posición es contraria a la política del imperio francés, pues es objetivo, no ostenta ninguna superioridad y tampoco ensalza a Francia en detrimento de Argelia, ni deshumaniza la tragedia de mujeres en torno a quienes, debido a su profesión y aún en este siglo, se hubiera podido sugerir una justificación para el crimen. Por el contrario, se aleja de esa clase de contenidos o interpretaciones para denunciar críticamente la infamia colonial cometida en todos los niveles del ejército. De ahí que, como testigo del rencor y la rebeldía soterrados cada día de la ocupación, haya podido anticipar la dimensión de la guerra por venir:

Quant à cet immense butin: tapis, armes, bijoux, le tout, il faut l'avouer, plus abondant que précieux, on peut dire qu'il n'en reste plus rien dans El-Aghouat, pas même entre les mains des vainqueurs. Toutes les maisons sont vides, depuis la plus pauvre jusqu'à la plus riche; on dirait une ville entièrement déménagée. [...] Après cela, chez nous on se venge tout de suite, ou l'on oublie; la différence ici, c'est qu'on ne sait jamais le temps que peut durer une forte rancune. A les voir, on les dirait incapables de se souvenir, et je ne jurerais pas que le

<sup>103</sup> En el camino, me contó la siguiente historia, con unas cuantas palabras marcadas por un triste retorno a los azares crueles de la guerra: En esta casa, que desde la toma de la ciudad ha cambiado de dueños, vivían dos *naylettes* muy bonitas. [...] Una se llamaba Fatma, la otra M'riem. [...] los disparos llovían en las calles; [...] Un soldado, de pie ante la puerta, recargaba precipitadamente su fusil; la bayoneta estaba roja hasta el fondo, la sangre goteaba en el cañón. Otros dos soldados salían corriendo, y retacaban en sus quepis un pañuelo y joyas de mujer. [...] M'riem expiraba. Ni la una ni la otra tenían turbante, ni pendientes en las orejas, ni pulseras en los pies, ni los alfileres del *haïk*; estaban casi desnudas, y sus vestimentas no llegaban más que a la cintura, alrededor de sus caderas al desnudo ¡Las desdichadas! Dijo el lugarteniente [...] M'riem, al expirar, dejó caer de su mano un botón de uniforme que había arrancado a su asesino. "Aquí está", me dijo el lugarteniente; y lo puso bajo mis ojos. Conociendo al lugarteniente, no me sorprendió que le atribuyera más de un sentido a este recuerdo, *Ibid.*, pp. 184-187.

El *haïk* es un lienzo de tela amplio con el que se envuelven de cuerpo entero las mujeres musulmanas.

jour venu de régler leurs comptes, ils n'auraient pas le plus grand plaisir à me remplir le ventre de cailloux, ou à m'écorder vivant, pour faire un tambour avec ma peau.<sup>104</sup>

Ciertamente, Fromentin tenía conciencia de ser un invasor enemigo del argelino, al que retrata y describe como subalterno y al que también se refiere con indignantes argumentos racistas; sin embargo, es capaz de relacionarse con esa contraparte, de reconocer la injusticia e ir más lejos al mostrar los medios y mecanismos de control de la metrópoli. En particular, al abordar la infamia ejercida contra el mundo femenino, el pintor se aparta radicalmente de los estereotipos y comienza por no sexualizar la imagen de las mujeres en sus pasajes, aun cuando éstas sean *nyayettes*, independientes y libres de la tutela de un varón. El artista va más allá del imaginario que concibe a la mujer oriental como odalisca, para retratar su condición real, es decir, como la víctima más vulnerable de una sociedad martirizada en todos sus estratos; por eso, en la cita precedente, la descripción de las mujeres agonizando se encuentra enmarcada por la intimidad del espacio doméstico consagrado al trabajo, la escena criminal ocurre cerca del horno encendido, del cuscús recién preparado y del huso cargado de lana para hilar. La fuerza crítica de su relato radica en contrastar el retrato de la vida cotidiana, en medio de las herramientas de la incesante labor doméstica con un crimen horroroso, cuyo efecto incrementa la dimensión de su absurdo: “Ils trouvèrent dans la cour un fourneau allumé, un plat tout préparé de kouskoussou, un fuseau chargé de laine, et un petit coffre vide dont on avait arraché les charnières...”<sup>105</sup>

Así pues, con esta óptica y ante el descubrimiento de unos cuerpos femeninos arrancados de sus fosas por unos perros, que ya he mencionado, Fromentin evoca la primera imagen de su travesía, la del cuerpo de un zuavo, un soldado argelino al servicio de Francia, dos acontecimientos que el pintor consideró de una fatal simetría, por marcar los tiempos y acontecimientos funestos del inicio y fin de su recorrido. Del mismo modo, Assia

---

<sup>104</sup> En cuanto a este inmenso botín: alfombras, armas, joyas, todo, es preciso confesarlo, más abundante que precioso, se puede decir que de eso ya no queda nada en Laghouat, tampoco entre las manos de los vencedores. Todas las casas están vacías, desde la más pobre hasta la más rica; se diría que es una ciudad enteramente abandonada. [...] Después de algo así, entre nosotros se busca la venganza inmediata, o se olvida; aquí la diferencia, es que nunca se sabe cuánto puede durar un rencor fuerte. Al verlos, se diría que son incapaces de recordar, y no me arriesgaría a creer que una vez llegado el día de ajustar cuentas, no tendrían el más grande placer de llenarme el vientre de piedras, o de desollarme vivo, para hacer un tambor con mi piel, *Ibid.*, pp.189-190.

<sup>105</sup> En el patio hallaron un horno encendido, un guiso de cuscús preparado, un huso cargado de lana y un pequeño cofre al que habían arrancado las bisagras, *Ibid.*, pp. 186-187.



Djebar concibe el diseño narrativo y la poética de *L'Amour, la fantasia* pues, la guerra y la muerte de una mujer, son los escenarios que dan principio y fin a su propio relato, en una continuidad literaria que la funde con su ancestro escritural francés:

Au moment où nous repassions le col, et où se montrait tendue devant nous la ligne mystérieuse du désert, la température devint tout à coup plus chaude, l'air moins respirable. [...] En approchant des jardins, nous aperçûmes, près de trous fraîchement remués, trois objets informes étendus à terre. C'étaient trois cadavres de femmes que les chiens avaient arrachés de leurs fosses. [...] Je me rappelai le corps du zouave découvert du côté de l'est, le jour de mon entrée, et je trouvai la symétrie de ces rencontres assez fatale. Décidément, pensai-je, ce n'est pas ici qu'on écrira les bucoliques de la vie arabe<sup>106</sup>

Como se observa, la afasia amorosa en la lengua del “Otro” formulada por Djebar, no fue obstáculo para que entablara una filiación consustancial con Fromentin, al grado de que esta novela fue concebida a partir de la forma y el fondo que concibió el pintor francés. Djebar rompe así la percepción de vacuidad de las mujeres de su cultura, ante la figura del “Otro”, al que sitúan en una categoría ontológica fuera de toda clasificación, sin odio y sin sentir siquiera el amor que se dedica a un animal o el apego que se consagra a un objeto. El amor filial de Djebar hacia Fromentin sobrepasa la afasia y se vuelve un afecto intelectual libre del compromiso de la corporeidad:

Je vivais, moi, dans une époque où, depuis plus d'un siècle, le dernier des hommes de la société dominante s'imaginait maître, face à nous. Lui était alors ôtée toute chance d'endosser, devant nos yeux féminins, l'habit de séducteur. Après tout Lucifer lui-même partage avec Ève un royaume identique. Jamais le harem, c'est-à-dire l'interdit, qu'il soit d'habitation ou de symbole, parce qu'il empêche le métissage de deux mondes opposés, jamais le harem ne joua mieux son rôle de garde-fou; comme si les miens décimés, puis déracinés, comme si mes frères et par là mes geôliers, avaient risqué une perte de leur identité: étrange dérélition qui fit dériver jusqu'à leur figure sexuelle...<sup>107</sup>

<sup>106</sup> En el momento en que retornábamos por el cuello del valle, y donde se mostraba extendida ante nosotros la línea misteriosa del desierto, la temperatura se volvió de repente más caliente, el aire menos respirable. [...] Acercándonos a unos jardines, percibimos, cerca de unos agujeros recién removidos, tres objetos informes extendidos sobre la tierra. Eran tres cadáveres de mujeres que los perros habían arrancado de sus fosas. [...] Recordé el cuerpo del zuavo descubierto del lado este, el día de mi entrada, y encontré fatal la simetría entre estos encuentros. Decididamente, pensé, aquí no se escribirán las bucólicas de la vida árabe, *Ibid.*, pp. 377-379.

<sup>107</sup> Yo vivía en una época en la cual, desde hacía más de un siglo, el último de los hombres de la sociedad dominante imaginaba ser un amo, ante nosotros. Así que no podía asumir frente a nuestros ojos femeninos, el ropaje de seductor. Después de todo, el mismo Lucifer comparte un reino idéntico con Eva. Nunca el harem, es decir, lo prohibido, concebido como habitación o símbolo, al impedir el mestizaje de dos mundos, jugó mejor su papel de salvaguarda; como si los míos, diezmados y luego desarraigados, como si mis hermanos, y por esto mis celadores, hubieran arriesgado una pérdida de su identidad: extraño desamparo que derivó en su representación sexual, Assia Djebar, *op. cit.*, p. 183.

En fin, para concluir con el análisis de la figura paterna, abordaré de manera arriesgada pero sustentable, la filiación tácita que Djébar entabla con Aimable Pélissier. En “*Les cris de la fantasia*”, segunda parte de la novela.

### 3.4.2. Pélissier: tercera figura paterna

En una experiencia análoga a la que tuvo con Fromentin, Djébar refiere un encuentro fantasmal con Pélissier, en el que el oficial le entrega el reporte del exterminio por asfixia de la tribu Ouled Riah. El estilo del informe, según Djébar, trasciende su carácter administrativo y ordinario, y descubre el dolor y remordimiento de Pélissier. Por este gesto, la novelista traza una nueva rama de su genealogía escritural y compromete la novela con la reescritura y transmisión del acontecimiento: “Pélissier, l’intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres”<sup>108</sup>.

En cuanto a Pélissier, toma su responsabilidad criminal sin pretender disolverla en el organigrama militar, ni disfrazarla tras el deber patriótico, no oculta su papel en la historia ni ante el sistema, por el contrario, en el fondo de su reporte hay una oposición al régimen colonial y a la guerra que organiza crímenes contra su propia humanidad: “Au sortir de cette promiscuité avec les enfumés en haillons de cendre. Pélissier rédige son rapport qu’il aurait voulu conventionnel. Mais, il ne peut pas, il est devenu à jamais le sinistre, l’émouvant arpenteur de ces médinas souterraines, l’embaumeur quasi fraternel de cette tribu définitivement insoumise...”<sup>109</sup> Como Fromentin, Pélissier trastoca su vocación, en este caso la militar por la de escritor, y aunque Djébar no reconozca en él más filiación que la de su reporte, rescata su escritura por encontrar en ella el sentido original de su

---

<sup>108</sup> Pélissier, el intermediario de esta muerte lenta para mil quinientos cadáveres bajo *El Kantara*, con sus rebaños balando indefinidamente hacia la muerte, me extiende su reporte y yo recibo ese palimpsesto para, a mi vez, inscribir la pasión calcinada de mis ancestros, *Ibid.*, p. 114.

<sup>109</sup> Al salir de aquella promiscuidad de asfixiados convertidos en jirones de ceniza. Pélissier redacta su reporte, que él hubiera deseado fuera convencional. Pero, no puede, se volvió para siempre el siniestro, el conmovedor cartógrafo de esas medinas subterráneas, el embalsamador casi fraternal de esa tribu definitivamente insumisa..., *Ibid.*, p. 115.

búsqueda personal, ya que entre los numerosos relatos producidos en torno a la ocupación colonial, el reporte de Pélissier se distingue por su costosa verdad y consecuente transparencia. Así, en el retorno y recomposición del pasado, Djébar agradece al hombre de la cultura enemiga que le entrega la posibilidad de reescribir una historia esencialmente distinta, que sin duda redime al pueblo argelino en el orden de la verdad histórica:

Je me hasarde à dévoiler ma reconnaissance incongrue. Non pas envers Cavaignac [...] mais envers Pélissier. Après avoir tué avec l'ostentation de la brutale naïveté, envahi par le remords, il écrit sur le trépas qu'il a organisé. J'oserai presque le remercier d'avoir fait face aux cadavres, d'avoir cédé au désir de les immortaliser, dans les figures de leurs corps raidis, de leurs étreintes paralysées, de leur ultime contorsion. D'avoir regardé l'ennemi autrement qu'en multitude fanatisée, en armée d'ombres omniprésentes<sup>110</sup>

Ahora bien, el análisis de las figuras paternas de Djébar ha esclarecido el carácter de estas filiaciones y su importancia en el entramado de los vínculos intertextuales; sin embargo, resulta indispensable analizar un elemento contrario y complementario a esta recomposición ancestral, se trata de la ruptura de la imagen materna, que Djébar emplea para representar a la lengua, originaria y extranjera, entendida como elemento de base para la explicación de su “yo”, en el marco de los problemas lingüísticos de la autobiografía.

### 3.4.3. El rompimiento de la figura materna

Como se ha visto, en *L'Amour, la fantasia*, Djébar revela sus alianzas y genealogía literaria, organizada de acuerdo con un modelo de figuras parentales divididas por la lengua de expresión y conformadas por cinco ancestros en primer grado directo, en el que las tres imágenes paternas pertenecen a un espacio vinculado con la escritura en francés, a saber, su padre Tahar, Fromentin y Pélissier; en tanto que la oralidad, evocada por Djébar con una metáfora de la madre, la compromete con las lenguas bereber y árabe, es decir, con la transmisión oral y femenina en la tribu.

---

<sup>110</sup> Me arriesgo a develar mi gratitud incongruente. No hacia Cavaignac [...] sino hacia Pélissier. Tras haber asesinado con la ostentación de la brutal simpleza, asaltado por el remordimiento, escribe sobre la muerte que orquestó. Casi me atrevería a agradecerle el haber enfrentado a los cadáveres, el haber cedido al deseo de inmortalizarlos, con sus rostros y cuerpos rígidos, con sus entrañas paralizadas en la última contorsión. De haber mirado al enemigo de modo distinto al de una multitud fanatizada, como un ejército de sombras omnipresentes, *Ibid.*, pp. 113-114.

En la novela, la figura materna de Djébar se divide como resultado de su contradictoria relación con sus lenguas de expresión oral y escrita pues, por un lado, mantiene una lealtad tan intensa como paradójica hacia la lengua-madre originaria que la ha abandonado, lo que lamenta hasta la edad adulta y da cuenta de la dimensión de su desamparo. En tanto que su vínculo con la lengua-madrastra, el francés, la llena de culpa y confusión, a pesar del refugio creativo e intelectual que le procura la escritura, a la que se encuentra completamente consagrada.

Como un primer avance en la comprensión del trasfondo psicológico del binomio abandono-amor, conviene indagar en la metáfora de la lengua-madre y la crueldad de su rechazo, para lo cual voy a referirme a Medea, personaje trágico recreado por Eurípides a partir de un mito griego con el que puede abordarse el repudio y destrucción de los hijos por la madre, hasta llegar al infanticidio.

Comenzaré por entablar una analogía entre las características de Medea y la lengua-madre en la novela, pues ambas figuras son señaladas por tener un estatuto social de extranjeras en su territorio de origen. Medea lo es, al haber dejado la casa paterna y renunciar a su posición de princesa por seguir a Jasón hasta Corinto, ciudad de la que en realidad es originaria, como lo explica Robert Graves en *Los mitos griegos* (1996): “Ahora bien, Medea era la única hija sobreviviente de Eetes, el rey legítimo de Corinto, que al emigrar a Cólquide había dejado como regente a un tal Buno.”<sup>111</sup> Esta categoría civil, injusta por demás, coloca a Medea en una posición de extranjera o bárbara en el mundo griego, lo que ocurre, de igual manera, con la lengua-madre evocada por Djébar; en este caso, como consecuencia de la ocupación en Argelia y la ulterior suplantación de las lenguas vernáculas, árabe y bereber, por la lengua francesa o extranjera. A esta situación de extranjería, se añade el que ambos personajes o personificaciones femeninas viven en sociedades patriarcales, lo que aumenta su vulnerabilidad.

En este marco, durante la época clásica las guerras Médicas dieron origen a un entorno político propicio para el nacimiento y la escenificación de tragedias, en las que los protagonistas eran personajes extranjeros atribulados por las condenas que advenían a los desterrados. Sumado a esto, el desarrollo ulterior del derecho, la filosofía, y las leyes vinculadas a estas disciplinas, se encargaron de dotar al ciudadano natural de la titularidad

---

<sup>111</sup> Robert Graves, *Los mitos griegos* 2, p. 342.

de derechos legítimos, al tiempo que se los negaban al extranjero y, como consecuencia, esta condición se volvió un estigma social. Por tanto, el repudio hacia el *otro* formaba parte de la cultura helena en la época en que Eurípides escribió *Medea* y el arte era uno de los medios para afirmar la separación y la identidad del mundo griego respecto del “bárbaro”, lo que ulteriormente conduciría a la construcción del concepto de comunidad civil y nacional. En suma, el problema de *Medea* se sitúa en el centro de un conflicto crítico de la condición femenina sumado al de la identidad vinculada al territorio de origen.

En *Extranjeros para nosotros mismos* (1991), Julia Kristeva explica la evolución del estatus ideológico y jurídico del extranjero en Grecia, desde la época arcaica hasta llegar a la ideología estoica, que aspiraba a borrar las diferencias entre griegos y bárbaros, entre hombres libres y esclavos, en fin, entre hombres y mujeres. Para ilustrarlo con claridad, Kristeva explica el origen del término “bárbaro”, utilizado para designar a los no griegos, a los que no tenían la ciudadanía del país y, por consiguiente, carecían de derechos, como una noción de diferenciación social fundada estrictamente en el dominio lingüístico y cuyo significado tuvo un curso evolutivo asociado al mal y la inferioridad:

El término bárbaro empieza a emplearse a menudo para designar a los no griegos. Homero llamaba ‘barbarófonos’ a los indígenas de Asia Menor que combatían con los griegos y, al parecer, forjó la palabra a partir de onomatopeyas imitativas: *bla-bla bara-bara* farfalleos inarticulados o incomprensibles. [...] ‘Bárbaros son todos aquellos cuya pronunciación es pesada y pastosa’ [...] Las guerras Médicas acentúan el rechazo hacia el bárbaro, pero este fenómeno también puede ser entendido como una contrapartida al maravilloso desarrollo de la filosofía griega basada en el *logos*, a la vez el idioma de los griegos y principio inteligible en el orden de las cosas. Los bárbaros son excéntricos a este universo debido a sus discursos y a sus vestimentas desmesuradas y debido a su adversidad política y social. Entre los tres autores trágicos, Sófocles, Esquilo y Eurípides, que emplean sistemáticamente la palabra *bárbaros*, Eurípides se distingue de sus predecesores porque emplea más frecuentemente este término con un sentido peyorativo, lo que indica que la extranjería le es personalmente más intolerable y que, en general, se hace más molesta con el tiempo. Para los tres autores ‘bárbaro’ significa ‘incomprensible’, ‘no griego’ y finalmente ‘excéntrico’ o ‘inferior’. El sentido de ‘cruel’ que le damos en la actualidad tendrá que esperar a las invasiones bárbaras de Roma para manifestarse. Sin embargo, ya en Eurípides ‘bárbaro’ indica una dimensión de inferioridad que incluye una inferioridad moral y la palabra ya no se refiere a la nacionalidad extranjera, sino exclusivamente al mal, a la crueldad y al salvajismo<sup>112</sup>

La situación del extranjero o bárbaro en la Grecia antigua conllevaba una despiadada exclusión social, que explica la desesperación de *Medea* ante su inminente

---

<sup>112</sup> Julia Kristeva, “Los griegos, entre bárbaros, suplicantes y metecos”, en *Extranjeros para nosotros mismos*, pp. 64-65.

destierro y el de sus hijos, ordenado por Creonte, rey de Corinto. Las circunstancias de semejante castigo tienen su origen en que Jasón, su esposo, decide separarse de ella para casarse con la princesa Glauce, hija de Creonte, dejándola desprotegida. En su desesperanza y al recordar su patria, Medea se lamenta por su orfandad en una tierra extraña que antes fuera propia: “Y si alguna vez vuelve su blanquísimo cuello, ella misma llora en sí misma a su padre querido, a su tierra y a su casa, a los que traicionó para seguir a un hombre que ahora la tiene en menosprecio. La infortunada aprende, bajo su desgracia, el valor de no estar lejos de la tierra patria.”<sup>113</sup>

Al conocer su condena al destierro, Medea suplica a Creonte que le permita vivir en Corinto, pero al no lograr convencerlo simula resignarse y finge hacer las paces con Jasón, a condición de que sus hijos se queden en la ciudad. Sin embargo, en realidad prepara una venganza que, bajo la forma de un regalo magnífico, envía a Glauce a través de sus hijos; se trata de una diadema que la princesa no resiste a probarse, pero al colocarla sobre su cabeza, comienza a lanzar un torrente de fuego. Todos mueren en el palacio, los hijos de Medea y Creonte, menos Jasón, que escapa de esa muerte para ser castigado después con el destierro.

El tema que aborda la tragedia de Medea aún es polémico en el sentido de que, de manera simbólica y real, el infanticidio es un hecho posible en las relaciones parentales. En el caso de Medea tiene dos vertientes, la primera es un desplazamiento de su furia contra Jasón, dirigida con máxima crueldad hacia sus hijos. Por otro lado, la acción de Medea podría interpretarse como un sacrificio para resguardar a su descendencia de la condición de extranjeros y de la privación de sus legítimos derechos ciudadanos, en fin, ella desea librarlos de la subordinación y el rechazo por su origen, como sufrimientos que ella misma padece. Estas y otras interpretaciones son posibles, pues Medea es un arquetipo de la naturaleza humana en la ambivalencia de los sentimientos:

¡Ay, ay! ¡No, corazón mío, no realices este crimen! ¡Déjalos, desdichada! ¡Ahorra el sacrificio de tus hijos! Aunque no vivan conmigo, me servirán de alegría.

¡No, por los vengadores subterráneos del Hades! Nunca sucederá que yo entregué a mis hijos a los enemigos para recibir un ultraje. [Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que lo es, los mataré yo que les he dado el ser.] Está completamente decidido y no se puede evitar. Ahora, con la corona sobre su cabeza y vestida con el peplo, la joven reina se

---

<sup>113</sup> Eurípides, *Medea*, p. 34.

está muriendo, estoy segura. Y bien, puesto que me dirijo por el camino más penoso y a ellos los voy a enviar por uno más penoso aún, deseo despedirme de mis hijos  
[...]  
Sí, conozco los crímenes que voy a realizar, pero mi pasión es más poderosa que mis reflexiones y ella es la mayor causante de males para los mortales<sup>114</sup>

Mediante una intrincada red de problemas lingüísticos que convergen en la figura de la madre originaria y extranjera, Djebbar enuncia el peso de su condición poscolonial, como la experiencia de exclusión en un entorno social patriarcal, donde la mujer es perseguida, marginada y desterrada junto con su progenie, sólo por considerarse extranjera en su lugar de origen, de ahí que la certeza de desarraigo en la propia patria, orillen a la madre y a la lengua-madre a optar por el abandono como forma de salvar su linaje. En este marco, abordar el desarraigo ha sido esencial en el análisis de las problemáticas sociales y psicológicas del colonialismo y poscolonialismo; cito como ejemplo la perspectiva que Bourdieu describe en *Sociologie de l'Algérie*, sobre la construcción del mundo colonial, fundada en un sistema de valores y conductas con los que la sociedad dominante garantizaba y reproducía la exclusión de los colonizados:

Les colons sont dans une certaine mesure des déracinés, en rupture avec leur univers traditionnel, souvent isolés, contraints de tout créer, leur terre, leur univers, on comprend qu'ait pu se forger un esprit réaliste, plus attaché aux valeurs matérielles qu'aux spéculations de l'esprit [...] C'est ainsi que peu à peu, le colonisateur crée un environnement qui lui renvoie son image et qui est la négation de l'univers ancien, un univers où il se sent chez soi, où par un renversement naturel, le colonisé finit par apparaître comme étranger<sup>115</sup>

De forma análoga a las formulaciones de Bourdieu y Kristeva sobre la condición de extranjería femenina; en el mundo de la novela, Djebbar expone un argumento que desde su largometraje *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* denunciaba la continuidad de pactos neocoloniales en Argelia; como ejemplo, hacia el final del documental, Lila, la protagonista, se traslada en su coche hasta un parque, se detiene ante el quiosco y piensa: “Antes los otros danzaban aquí, todos, hombres y mujeres, los nuestros los miraban a través

---

<sup>114</sup> Eurípides, *Medea*, p. 75-76.

<sup>115</sup> Los colonos son en cierta medida unos desarraigados, en ruptura con su universo tradicional, a menudo aislados, obligados a crear todo, su tierra, su universo, se comprende que hayan podido forjarse un espíritu realista, más apegado a los valores materiales que a las especulaciones del espíritu [...] Es así como poco a poco, el colonizador crea un ambiente que le devuelve su imagen y que es la negación del universo antiguo, un universo donde se siente en casa, donde por un vuelco natural, el colonizado termina por parecer como extranjero, Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 126-127.

de paredes. Nosotros éramos los extranjeros”<sup>116</sup> y piensa en la vida en Cherchell, cuando las familias europeas bailaban el 15 de agosto<sup>117</sup> alrededor de las estatuas romanas de la plaza. Estas reflexiones, entre otras referencias a la exclusión, confirman la marginalidad de la lengua-madre y pueden llegar a revelar su conducta de abandono y, en apariencia, delictiva.

La figura materna es nodal en la novela, no sólo por su carácter marginal y extranjero, sino por la noción del cuidado y afecto exclusivo que la madre “debe” a la progenie biológica. Este es un tema que Djebbar aborda también en *La femme sans sépulture* (2002), donde Zoulikha, heroína de la resistencia civil argelina a quien dedica *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, de forma análoga a la lengua-madre, traspone el pacto social y abandona a sus hijos por considerar injusta la tutela y el control matrimonial y, por encima de todo, para unirse al maquis en las montañas de Argelia.

Zoulikha, à la naissance de sa première fille, quelques mois plus tard, a refusé, semble-t-il, de s’expatrier pour rejoindre son mari. Hania ne sait même pas, à vrai dire, si celui-ci a donné signe de vie ou si, comme le prétend sa famille, il est mort des suites d’un accident. En tout cas Zoulikha demande sa liberté au cadí-juge, et laisse sa fillette à la ferme: une tante stérile est heureuse de l’élever...<sup>118</sup>

Así, tras haber entregado a su primera hija a una tía, Zoulikha contrae matrimonio por segunda ocasión y, poco después de pedir el divorcio, nuevamente delega el cuidado del hijo que tuvo en esa unión al padre: “Le fils né de cette unión, el Habib, restera avec son père, un sous-officier de l’armée française”.<sup>119</sup> Aunque la conducta de Zoulikha pareciera errática, la novela prescinde de esos juicios y centra la historia de la mujer en sus aspiraciones de independencia y su heroísmo en las montañas, desde su unión al maquis

---

<sup>116</sup> Assia Djebbar, “*La Nouba des femmes du Mont Chenoua*”. Notas tomadas en 2015 (la película fue retirada de internet como medida de protección a los derechos de autor).

<sup>117</sup> El 15 de agosto marca dos fechas significativas en Francia, en el calendario cívico se conmemora el natalicio de Napoleón Bonaparte; en el santoral cristiano se celebra la fiesta de “Nuestra Señora de la Asunción”. Sumado a esto, en *La rama dorada*, Frazer apunta que la Iglesia cristiana al parecer santificó el festival de Diana, la diosa virginal, transformándolo en el festival de la Asunción de la Santísima virgen María, celebrado el 15 de agosto. Como elemento subyacente en esta escena, Lila observa la danza de los colonos en torno a tres tradiciones o cultos que florecieron en Cherchell.

<sup>118</sup> Zoulikha, con el nacimiento de su primera hija, meses más tarde, rechazó, parece ser, expatriarse para reunirse con su esposo. Hania tampoco sabe, a decir verdad, si éste dio señales de vida o si, como pretende su familia, murió como consecuencia de un accidente. En todo caso, Zoulikha pide su libertad al cadí-juez y deja a su pequeña niña en la granja: una tía estéril está feliz de criarla..., Assia Djebbar, *La femme sans sépulture*, p. 19.

<sup>119</sup> El hijo nacido de esta unión, el Habib, permanecerá con su padre, un suboficial del ejército francés, *Ibid.*, p. 21.



hasta el abandono de su cuerpo torturado por los militares franceses. Sus hijas, Hania y Mina, quienes narran a Djébar la historia de su madre, tampoco empañan el heroísmo de su progenitora, quien traspasó el orden social en beneficio de la patria argelina.

Los problemas del mundo femenino y los impedimentos que la naturaleza impone a su condición, en particular como figura materna, vistos con un sentido de unidad, en realidad son resultado de su condición subordinada al control patriarcal. La personificación de la lengua-madre en la novela, así como de los personajes de Medea y Zoulikha no son juzgados con dureza por sus acciones, sino por ser mujeres sin recursos para resolver sus dificultades relacionadas con la prole, sean de carácter económico, intelectual o afectivo, pues en el campo legislativo no se suele considerar que sus actos socialmente delictivos pudieran ser una acción de autodefensa:

Ces fictions oscillent alors entre réhabilitation et incrimination de la meurtrière, révélant et dissimulant la crainte d'une inqualifiable rébellion des femmes contre les violences qui leur sont infligées dans un contexte patriarcal. Dans *Tess of the D'Urbervilles* de Thomas Hardy, l'écriture qui mesure le poids des circonstances est aussi celle qui convoque la malédiction d'un crime inévitable, problématisant *l'agentivité* du sujet féminin: la possibilité même qu'elle apparaisse et compare comme le sujet et l'auteur de ses actes.<sup>120</sup>

Con base en el mito de Medea y aspectos de la novela biográfica, *La femme sans sépulture*, me he acercado a la metáfora de la madre y de la madrastra, con las que Assia describe su identidad dividida entre sus lenguas e indaga las posibles causas de su sentimiento de abandono. Así, tanto para Medea o Zoulikha, como para la lengua-madre que describe Djébar en la novela, el derrumbamiento de la figura materna ocurre para que la descendencia se integre al mundo del “Otro” con igualdad derechos. Ulteriormente, Djébar recompone la figura materna en sí misma y se compromete con la tradición originaria de transmitir el pasado como una actividad atribuida ancestralmente a la madre, pero quebrantando sus reglas y contenido.

---

<sup>120</sup> Esas ficciones oscilan entre la rehabilitación e incriminación de la asesina, revelando o disimulando el miedo de una inculicable rebelión de las mujeres contra las violencias que les son infringidas en un contexto patriarcal. En *Tess of the D'Urbervilles* de Thomas Hardy, la escritura que mide el peso de las circunstancias también es la que convoca a la maldición de un crimen inevitable, problematizando *el agenciamiento* del sujeto femenino: la posibilidad misma de que ella aparezca y comparezca como sujeto y autor de sus actos, Vernet, Matthieu “L'acte inqualifiable ou le meurtre féminin: Révéler, avouer, témoigner.”

### 3.5. Assia Djebar: transmitir el pasado sin perpetuarlo

Para mostrar su mundo interior, su visión del orden social y de su cometido personal como miembro de un grupo, en suma, su genética bio-psico-social, Assia Djebar comienza por establecer claramente su filiación tribal respecto de los Beni Ménacer. En este contexto, la tradición ha confiado a la mujer la continuidad genética y la misión de educar a las nuevas generaciones. En lo que concierne a las niñas, Bourdieu apunta que para ellas está reservado el aprendizaje de prácticas mágicas y el cultivo del silencio y la sumisión, lo que se organiza en ciclos que se reinician con cada generación para garantizar el resguardo de las tradiciones y los valores del pasado:

Les femmes contribuent pour une part essentielle à assurer la permanence de la tradition; les fillettes apprennent auprès leurs aînées les vertus que doit posséder la femme, soumission absolue, discrétion, et les pratiques magiques et rituelles, culte des « génies », pèlerinages locaux, rites, etc., en sorte qu'elles puissent à leur tour jouer le rôle de gardiennes de la tradition. Cet enseignement tend à façonner l'enfant à la conformité des ancêtres, à lui forger un avenir qui soit l'image vivante du passé. Au point que ce passé n'est vécu comme tel, c'est-à-dire comme dépassé et situé à distance dans la série temporelle, mais revécu dans le présent éternel de la mémoire collective<sup>121</sup>

La historia de las mujeres ha demostrado que reservar para ellas la práctica de la magia y la superstición, sólo arraiga su mundo en la práctica silenciosa de rituales mágicos que no transforman su realidad. En este marco, Assia Djebar sigue la tradición, pero se aparta de algunas reglas, al integrar en un sólo texto su historia, la de su tribu y la del conflicto franco-argelino. De igual manera, es particularmente insistente en mostrar los problemas que conlleva la tradición impuesta a las mujeres, sobre todo tras la recuperación de la independencia, como lo explica en una de las entrevistas que concedió a Laure Adler en 2006:

Laure Adler (LA): Vous avez retranscrit les histoires, les engagements, les résistances, les combats de toutes ces femmes algériennes qui encore aujourd'hui, sur le plan historiographique restent encore les oubliées de l'histoire.

---

<sup>121</sup> Las mujeres contribuyen con una parte esencial a asegurar la permanencia de la tradición; las niñas aprenden con sus mayores las virtudes que debe poseer la mujer, sumisión absoluta, discreción, y las prácticas mágicas y rituales, el culto de los "espíritus", peregrinaciones locales, ritos, etc., de suerte que puedan, a su vez, tener el rol de guardianas de la tradición. Esta enseñanza tiende a modelar a la niña de conformidad con sus ancestros, a forjarle un futuro que sea la imagen viva del pasado. A tal grado que ese pasado no sea vivido como tal, es decir, como superado y distante en la serie temporal, sino revivido en el presente eterno de la memoria colectiva, Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 96.

Assia Djebar (AD): Cela m'a frappé après les années soixante-dix, quand j'ai commencé à aller de village en village, il y avait des femmes qui avaient fait des choses étonnantes, surtout les paysannes, elles m'ont raconté leurs audaces pour alimenter les paysans, pour avoir été arrêtées, je les ai raconté aussi un peu dans *L'Amour, la fantasia*, mais à l'époque, déjà soixante-quinze, soixante-seize, les maquisards ne rêvaient que d'épouser les filles des bourgeois qui étaient restées dans leurs maisons et celles qui avaient pris beaucoup de risques, ont été considérées, même dans leurs villages, qu'elles étaient immariables.

LA: Parce qu'elles avaient peut-être été violées par les maquisards.

AD: Pas forcément violées.

LA: Elles avaient eu des relations sexuelles.

AD: Voilà, puisque le thème de la virginité reprenait et les maquisards auraient voulu celles qui avaient été, comment dire ? à l'embryon, en quelque sorte (rires).

LA: Étrange contradiction

AD: Oui, après l'indépendance, beaucoup de choses sont ressorties sur la condition des femmes<sup>122</sup>

A través de la voz de mujeres reales, Djebar pone en duda la escritura abigarrada y parcial de la historia elaborada por el "Otro" para disentir e interrogar la memoria inmovilizada del pasado e integrar nuevas posibilidades de transmisión en el mundo de la tribu; cito como ejemplo un pasaje en el que Djebar le cuenta a su tía Lla Zohra, quien sólo conoce la oralidad, la historia de las bailarinas de Laghouat. Al concluir, la venerable mujer pregunta dónde oyó ese relato, a lo que Assia le responde lacónica: lo leí. Así, al escuchar, observar, leer y escribir, Djebar hace evolucionar los modos de transferencia en la comunidad tribal y toma la palabra en primera persona para referirse a su propia experiencia, como una enseñanza y un aprendizaje que, tanto para hombres como para mujeres, conlleva una transgresión severa a la tradición musulmana y al protocolo social argelino.

---

<sup>122</sup> Laure Adler (LA): Usted retranscribió las historias, los compromisos, las resistencias, los combates de todas esas mujeres argelinas que, todavía hoy, en el plano historiográfico siguen olvidadas por la historia.

Assia Djebar (AD): Eso me conmovió después de los años setenta, cuando empecé a ir de pueblo en pueblo, había mujeres que hicieron cosas sorprendentes, sobre todo las campesinas, ellas me relataron sus audacias para alimentar a los campesinos, cuando fueron arrestadas; conté un poco de esto en *L'Amour, la fantasia*, pero en aquella época, ya en el setenta y cinco, setenta y seis, los miembros de la resistencia sólo deseaban casarse con las hijas de los burgueses que se habían quedado en las casas, y las que tomaron muchos riesgos se consideraron, hasta en sus pueblos, como incasables.

LA: Porque tal vez habían sido violadas por los resistentes.

AD: No forzosamente violadas.

LA: Habían tenido relaciones sexuales.

AD: En efecto, porque el tema de la virginidad era retomado y los rebeldes querían a aquellas que habían estado, cómo decirlo, de alguna forma en el embrión (risas).

LA: ¡Extraña contradicción!

AD: Sí, después de la independencia, se descubrieron muchas cosas soterradas sobre la condición de las mujeres. Laura Adler, *op. cit.*

### 3.5.1. Tomar la palabra en primera persona

En *Sociologie de l'Algérie*, Bourdieu describe el modo en que la tradición ha instaurado y sostenido, casi de manera intacta, un extenso repertorio de reglas de convivencia y modelos de conducta de las que dispone un individuo ante cada circunstancia social, lo que incluye un acervo de fórmulas aprendidas al interior de la familia desde la infancia. El sociólogo apunta la notable riqueza predictiva de dichas fórmulas que, sin abandonarse a la improvisación, se anticipan a la mayor parte de las situaciones de la existencia. El componente más notable de este equipamiento cultural radica en su capacidad de formar cercos psicológicos para hacer que el pensamiento o el sentimiento de un individuo se transformen en un formulismo completamente impersonal:

La vie sociale étouffe la vie personnelle. L'individu est étroitement enserré dans la famille étendue dont les options et les décisions règlent ses actes comme ses pensées. Mais il ne saisit pas cette pression comme une oppression parce qu'il craint par-dessus tout de perdre la solidarité vitale qui l'unit au groupe, parce qu'il a le sentiment de n'exister que par la totalité, de ne posséder qu'un être relationnel, d'être plongé dans le groupe « unanime », c'est-à-dire engagé dans un rapport antérieur, en fait en valeur aux termes qui le constituent<sup>123</sup>

Aunque la sociedad tradicional argelina se encuentre centrada en la vida colectiva, de modo semejante al mundo de la cultura concebido por Bajtín en su filosofía del acto ético, sus intenciones son diametralmente opuestas. Como lo describe Bourdieu, la colectividad se encuentra altamente organizada en torno al intercambio, hasta en lo que concierne a su libertad de expresión; por tanto, la identidad sólo es asequible en unidad con el grupo al que pertenece un sujeto y en cumplimiento con sus reglas de convivencia; como consecuencia un encuentro personal es una reciprocidad de formulismos sin sentido real, donde el sujeto niega su mundo individual y anula su función dialógica real; así pues, en la medida en que un individuo cumple con tal función superficial y niega su *yo* detrás de una estructura psicológica y de lenguaje, revela su funcionalidad y su capacidad de integración a la colectividad. Esto no se debe al egoísmo o la soberbia personal, sino a un propósito

---

<sup>123</sup> La vida social ahoga la vida personal. El individuo se encuentra estrechamente aprisionado en la familia extendida, cuyas opciones y decisiones regulan tanto sus actos como sus pensamientos. Pero él no toma esta presión como una opresión, porque, por encima de todo, teme perder la solidaridad vital que lo une al grupo, porque tiene el sentimiento de no existir sino en la totalidad, de no poseer más que un ser relacional, de estar sumergido en el grupo “unánime”, es decir, comprometido en un vínculo anterior, y valorado, de hecho, en los términos que lo constituyen, Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 98.

cultural, según el cual los integrantes de un grupo han de demostrar su dominio de sí al ser modestos y moderados en sus relaciones, en concordancia con la visión musulmana del mundo, evidente en una filosofía hecha de dignidad y resignación:

En effet, la “politesse” n’est pas seulement savoir-vivre, mais *art de vivre*: la *hishmah*, par exemple, à la fois dignité et réserve, interdit l’exhibition du moi et de ses sentiments intimes; tout se passe comme si les rapports avec autrui –et même à l’intérieur de la famille devaient nécessairement être médiatisés par la culture, comme si la personne, en son unicité originale, devait s’effacer derrière le masque de la convention qui, identique pour tous, abolit l’individualité dans l’uniformité et la conformité<sup>124</sup>

En el mismo sentido, la mística del Islam, cuya influencia es total en la vida cotidiana, tiene su mayor poder en el ámbito de las relaciones femeninas, como lo explica Assia Djebar en la película documental “*Femmes d’Alger*” (1992) de Kamal Dehane, en la que detalla las limitaciones que la tradición impone a las mujeres en la expresión del “yo” y el uso de la primera persona:

La culture traditionnelle des femmes, qui m’a marqué dans mon enfance, a fait que dans mon rapport à la littérature, les premières années j’avais une sorte de grand écart intérieur, je rentrais dans la littérature un peu les yeux bandés, fermés. Et ça vient du fait que dans notre culture y comprise cette culture andalouse, la norme, la valeur, c’est de ne pas parler de soi, c’est de parler en lieu commun, et brusquement vous commencez à écrire et vous voyez que vous écrivez sur votre personne et sur votre vie. Alors, c’est comme si je, non seulement j’étais nue, c’est-à-dire, sans voile, mais c’est comme si j’étais nue de l’intérieur, donc j’étais vulnérable, c’est un problème peut-être comme toutes les femmes écrivains, et que moi j’avais un peu plus, à cause de cette éducation des femmes de chez-moi, on ne doit pas parler de soi. On ne dit jamais « je », et plus c’est intime et plus on doit prendre de détours et suggérer la confidence ou le rapport personnel, les suggérer par des métaphores, très allusives.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> En efecto, la “cortesía” no sólo es un saber-vivir, sino *arte de vivir*: la *hishmah*, por ejemplo, al mismo tiempo dignidad y reserva, prohíbe la exhibición del yo y sus sentimientos íntimos; todo pasa como si las relaciones con el prójimo –incluso al interior de la familia– debieran ser necesariamente mediatizadas por la cultura, como si la persona, en su unicidad original, debiera borrarse detrás de la máscara de la convención que, idéntica para todos, abole la individualidad en la uniformidad y la conformidad, Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 97.

<sup>125</sup> La cultura tradicional de las mujeres, que me marcó en mi infancia, influyó en mi relación con la literatura los primeros años. Yo experimentaba una especie de gran separación interior y entraba en la literatura, un poco con los ojos vendados, cerrados. Esto viene del hecho que, en nuestra cultura, en la que se incluye la andaluza, la norma, el valor, es no hablar de uno mismo, es hablar del lugar común, y bruscamente usted comienza a escribir, y ve que escribe sobre su persona y sobre su vida. Entonces, es como si no sólo estuviera desnuda, es decir, sin velo, sino como si estuviera desnuda en el interior y, por tanto, fuese vulnerable; es un problema, quizás, de todas las mujeres escritoras, y que yo tenía un poco más a causa de esta educación de las mujeres de mi país, uno no debe hablar de sí. Nunca se dice “yo”, entre más íntimo sea el asunto, más se deben hacer giros y sugerir la confianza o la relación personal, sugerirlo con metáforas muy muy alusivas, Kamal Dehane, “*Femmes d’Alger*”.

En este sentido, a la práctica social cotidiana que limita la expresión del yo, se añade el uso del velo islámico que se instala en el cuerpo de las mujeres para apropiarse de éste, desde la superficie de su movimiento hasta envolver también su mundo interior. El velo es parte de una experiencia corporal que condiciona el cuerpo y la mente a un repertorio limitado de movilidad física, de pensamientos y sentimientos que forman una barrera entre la mujer y su entorno natural y social y, lo más trágico, entre ella y su “yo” verdadero. Como consecuencia, el espacio cultural que modela al “yo” debe mantener oculta la enunciación en primera persona, de tal manera que la escritura de Assia Djebar, el contenido personalísimo de la novela, así como el carácter público de ésta, transforman su acto autobiográfico en una transgresión mayor que no puede aminorarse, aun cuando la autora cifre su identidad en el uso del seudónimo.

### **3.5.2. Ocultamiento de la identidad por el seudónimo**

En las circunstancias biográficas de Fatema Zohra Imalayène, el uso del seudónimo Assia Djebar es una creación artística y un recurso literario con el que traspone las reglas de su linaje y, sobre todo, las del acto de narrar y el poder que éste conlleva en una sociedad patriarcal y dominada por el “Otro”. De este modo, la novelista rompe con todos los marcos posibles de su horizonte vital, pues al ser autora y construir su personaje, participa en el relato como objeto de su propia indagación interna, se moviliza de la ficción a la realidad y, paralelamente, funciona como sujeto agente que controla el entramado y flujo del relato, desde donde escribe en primera persona y se expresa integralmente en la lengua estigmatizada por la sociedad argelina independiente, por ser la del antiguo ocupante.

Por otro lado, el resguardo del nombre real de la novelista, también podría deberse, sin embargo, a la expresión de la modestia y recato de la mística musulmana o bien, la elección de un velo islámico que la une simbólicamente a las mujeres de su cultura, como la propia Assia Djebar advierte. Asimismo, es posible que el ocultamiento de la identidad sea un recurso para proteger a Assia del asedio sufrido desde la infancia, por ser diferente, y que en el mundo de la novela se representa con la metáfora de las casas ciegas, como las

mujeres que condenan a una niña que se escolariza o bien, como las que presionan a la madre para imponerle el velo que no portará, porque ella estudia.

En el origen del seudónimo literario hay una sucesión de hechos sobresalientes en torno a la novelista, pues contrario a la tradición, Assia abandona la casa paterna, no para consagrarse al matrimonio como se hubiera esperado, sino para ingresar a un internado donde continúa sus estudios y tiene la experiencia del pensamiento y del cuerpo emancipados, que ignoran las mujeres de su linaje; por tanto, desde su juventud se inicia la culpabilidad que le hace interrogarse de manera obstinada sobre su suerte: “Soudain, une réticence, un scrupule me taraude: mon `devoir´ n’est-il pas de rester `en arrière´, dans le gynécée, avec mes semblables? Adolescente ensuite, ivre quasiment de sentir la lumière sur ma peau, sur mon corps mobile, un doute se lève en moi: Pourquoi moi? Pourquoi à moi seule, dans la tribu, cette chance?”<sup>126</sup>

La construcción de una cultura extranjera, unida a la propia, hace romper a Assia con los signos de su identidad ancestral, su personalidad originaria se trastoca en todos los ángulos, desde su lengua de expresión, ideología, cuerpo, vestimenta y nombre, y la transforman en la mujer que se liberó del harem y del que, sin embargo, añora el calor.

Pese a todo esto, el uso del seudónimo no disminuyó el alcance de su desobediencia, pues la identidad de Assia no permaneció oculta y desde su primera novela, *La soif* publicada en 1957, fue reconocida en el mundo cultural europeo; también estuvo políticamente presente en la lucha por la liberación de Argelia, por supuesto, desde una destacada posición en la esfera intelectual francesa. Su presencia fue tan distinguida que, se cuenta, el propio de Gaulle le pidió retornara a concluir sus estudios en la Escuela Normal superior de Sèvres tras haberse unido a la huelga de estudiantes convocada en apoyo a la movilización en Argelia. En fin, aunque Assia Djébar hubiera conseguido permanecer oculta, la esencia de sus transgresiones se encuentra en la apropiación de la palabra femenina en la lengua del “Otro” para criticar ferozmente la organización social en la que inscribe su propia vida y la de su país, atravesado por el choque de ideologías y narraciones contrarias, en las que, a pesar de todo, Assia se integra.

---

<sup>126</sup> Súbitamente, una reticencia, un escrúpulo me traspasa: ¿no es mi “deber” permanecer “detrás”, en el gineceo, con mis semejantes? Adolescente entonces, prácticamente ebria al sentir la luz sobre mi piel, sobre mi cuerpo móvil, una duda se anima en mí ¿Por qué yo? ¿Por qué sólo a mí, en la tribu, esta suerte? Assia Djébar, *op. cit.*, p. 297.

## Capítulo 4

---

### Narrativas opuestas en la novela: “otro para mí” Argelia

---

“J’écris, dit Michaux, pour me parcourir. Me parcourir par le désir de l’ennemi d’hier, celui dont j’ai volé la langue...”<sup>127</sup> Djébar se apropia de las palabras de Henri Michaux<sup>128</sup> para marcar dos nociones esenciales en la construcción y contenido de *L’Amour, la fantasia*, la primera concierne a la autenticidad de su inventario personal y, derivado de ésta, al problema de su apropiación de la mirada del “Otro”, como si la transculturación de la novelista fuese una impureza que pone en duda la ética de su escritura. No obstante, la alusión a Michaux confirma su pertenencia a un espacio dual, desde el que se interroga si ha robado al antiguo enemigo. En fin, con la metonimia del hurto nombra el remordimiento que le causa ocupar el espacio del “Otro” y traicionar su origen, sin considerar el haber construido, con esa lengua “despojada” una personalidad y una obra con las que subvierte las representaciones del poder en el mundo colonial y patriarcal.

Así, aunque el propósito de Djébar sea recorrerse, su inquietud existencial no proviene de la búsqueda de su identidad, pues ella sabe quién es y lo hace patente en la claridad con la que articula el inventario de sus contradicciones como sujeto de la historia colonial de Argelia. Su proyecto autobiográfico, más bien formula una explicación de cómo llegó a ser una novelista francófona que asume la cultura del “Otro” bajo las reservas que

---

<sup>127</sup> “Escribo, dice Michaux, para recorrerme. Recorrerme a través del deseo del enemigo de ayer, al que robé la lengua...”, Assia Djébar, *op. cit.* p. 302.

La cita forma parte de los espacios múltiples de la novela, así como del diálogo entre obras literarias y disciplinas artísticas que Djébar formula en *L’Amour, la fantasia*, donde tiene encuentros o hace referencia a personajes históricos que se consagraron a más de un interés artístico o filosófico, a saber, San Agustín, cuya dualidad lo llevó a tener una existencia libertina para convertirse después en Obispo de Hipona y Padre de la Iglesia Católica; Ibn Jaldún, sabio árabe que abarcó numerosas materias sociales y científicas o bien, en el caso de esta cita, Henri Michaux que, como Eugène Fromentin, fue notable pintor y escritor, lo que incluye a la propia Assia Djébar, quien fuera esencialmente historiadora, cineasta y escritora.

<sup>128</sup> En *Passages* (1950), Michaux apunta: “J’écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l’aventure d’être en vie”, Blog de Jean-Michel Maulpoix, “Henry Michaux: une vie de plume”.



conciernen a su afasia amorosa y a la auto-prohibición del mestizaje de la sangre, es decir, sin traicionar las reglas de su linaje tribal. Para dar cuenta de su personalidad fisurada, Djebbar recupera las narrativas del conflicto franco argelino en su confrontación ética, lo que abordaré desde la perspectiva de la filosofía del acto ético como la fase de “otro-para-mí”. Comenzaré por elaborar un recuento breve de la evolución de las literaturas francófonas poscoloniales, para luego abordar su relación con la ética y la filosofía del acto ético.

Al comienzo de los años ochenta, cuando Djebbar trabajaba en *L'Amour, la fantasia* entre París, Venecia y Argel –itinerario que ilustra la relación del espacio de creación de la autobiografía con el de su entramado interior- las literaturas francófonas poscoloniales habían superado las etapas esenciales definidas por Jean-Marc Moura en *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999), consistentes de inicio, en la imitación de modelos estructurales y temáticos del relato europeo, sin que los autores, recientemente independizados, consiguieran romper sus lazos con la literatura colonial. Tras este periodo, que denotaba una sumisa continuidad en la observancia de una línea artística e ideológica europea, los escritores comienzan a reaccionar para combatir esa poética y producir una literatura subversiva, que tuvo su auge y rápido declive. En fin, tras esta fase de rechazo cultural, la novela poscolonial inaugura una temática en torno a la búsqueda en las fuentes originarias y las tradiciones ancestrales, que tendría como resultado la explotación del exotismo y el folclore relacionados con el imaginario de creación europeo, es decir, un retorno a las representaciones del colonizado producidas en la metrópoli. Este esquema es útil, aunque discutible en cuanto a los cortes históricos que reducen el acontecimiento literario a una colección de bloques monolíticos. Así, al encontrar desafortunada tal clasificación, Moura propone que la poética de las obras poscoloniales se analice a partir de la singularidad de su marco enunciativo, para tal efecto diseña un modelo de estudio integrado por tres ejes, el primero será nombrado ethos que, de acuerdo con el origen aristotélico del término, es inseparable del carácter y la identidad de la voz en un escenario específico; por tanto, esa voz ha de ser coherente con el discurso que adopte y las condiciones de su entorno: “Un texte en effet est généralement rapporté à quelqu'un, à une origine énonciative, à une voix qui atteste ce qui est dit. L'ethos peut être tenu pour la

manière dont la scénographie gère son rapport à cette voix.”<sup>129</sup> El ethos concierne a la construcción de la coherencia total entre los elementos del relato –narrador, personajes, historia, tiempo, lugar-, así como a la responsabilidad del autor para que el conjunto sea verosímil, lo que es propio de la verdad del ser en la filosofía del acto ético.

Siguiendo a Moura, cuando la poética de la novela poscolonial había superado sus etapas primarias, Djebbar publicaba en 1985 el primer relato de su ciclo autobiográfico, *L’Amour, la fantasia*, con total conciencia de su objetivo, pues, como he apuntado antes, había esbozado esta necesidad en sus películas documentales *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua*<sup>130</sup>, rodada en Argelia en 1976 y ganadora del premio de la crítica en el Festival de Venecia en 1979, así como *La Zerda et les chants de l’oubli*, presentada en

<sup>129</sup> Un texto, en efecto, generalmente se encuentra en relación con alguien, con un origen enunciativo, con una voz que acredita lo que se dice. El *ethos* puede ser considerado como la manera en que se organiza la puesta en escena en relación con dicha voz, Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, p. 122.

<sup>130</sup> La tercera parte de la novela, “*Les voix ensevelies*”, corresponde a la reescritura de esta película documental, por lo que conviene elaborar una explicación de sus componentes formales y temáticos. Como señalo en la nota 29 de esta tesis, *nouba* significa alternancia, actualmente designa una gran composición vocal o instrumental y se refiere genéricamente a la fiesta. Desde su origen, la *nouba* es una obra musical clásica del Magreb que, hacia fines del siglo XIV (Edad Media europea) designaba la música ejecutada por una orquesta militar con instrumentos tradicionales; los tiradores argelinos la tocaban regularmente ante las casas de oficiales de la milicia y dignatarios.

Tradicionalmente, los movimientos de la *Nouba* se ordenan de la siguiente manera: *m’chellia*, *touchia*, *m’ceddar*, *btaihi*, *dorj*, *insifar*. En ocasiones *istikhbar* se puede colocar entre *m’ceddar* y el *btaihi* o, entre el *btaihi* y el *dorj*.

En su película documental, Djebbar organiza la *nouba* en los siguientes movimientos según la temática: en la *Touchia* u obertura presenta a los personajes y plantea el problema. La música que acompaña el desarrollo de esta parte evoca la nostalgia de las montañas, pero los personajes se encuentran en su casa, ellos son Lila, cuyo nombre en árabe significa noche, que podría representar a la propia Djebbar, y su marido temporalmente discapacitado. Posteriormente, en el preludio o *Istikhbar*, la película sitúa la acción en Tipaza, provincia a la que pertenece Cherchell, ciudad de origen de la novelista y también centro geográfico de *L’Amour, la fantasia*. En esta parte, Djebbar aborda su problema autobiográfico mediante la historia del Santo de la región, que retira su protección a los pobladores por haber aceptado a una extranjera en la comunidad; asimismo, la narradora habla del odio que trajo consigo la guerra y el colonialismo y expresa el sentimiento de ser extraña y extranjera en sus dos mundos, como una característica que adquiere a través de la lengua del “Otro”.

A este movimiento sigue el adagio o *Meceder* (*m’ceddar*), que marca un ritmo lento e introspectivo en el documental, cuando Lila acude a su región de origen para visitar y escuchar los testimonios de Fatma Sahraoui, Djenat y Zoulikha, familiares y vecinas que combatieron en la guerra de independencia.

La parte final, *Derdj* (*dorj*), está consagrada al testimonio de una niña de trece años, de la que no se conoce el nombre, pero cuya historia se identifica con la de Chérifa en *L’Amour, la fantasia*, quien da cuenta de su infancia en la cotidianidad de la guerra. Llama particularmente la atención que, en el minuto 60 del documental, Lila se refiere a la niña con las palabras: “Era ella, era yo”, lo que sugiere una identificación de condiciones, particularmente de las que rodean a las mujeres desde la infancia.

Finalmente, conviene apuntar la posibilidad de que el título de la película integre todos los sentidos del término *nouba*; primero, por la alternancia de voces en su relación con la guerra y las formas del combate femenino; de igual modo, tendría el sentido de liberación y fiesta, pues hacia el final de la película, una vez que han concluido los testimonios, un grupo de mujeres guiado por Lila ingresa con antorchas al interior de la montaña Dahra para bailar, como referencia al sentido de luz que Djebbar atribuye a las palabras.

1982 por la televisión argelina y premiada en el Festival de Berlín como “mejor película histórica” en enero de 1983. Se trata de dos largometrajes imprescindibles en el entramado intertextual de la novela que analizo. El segundo eje propuesto por Moura es la enunciación que, enfocado en el mundo de la novela, representa a Djébar en su carácter de autora argelina de origen bereber-arabo-musulmán, que se expresa desde el espacio físico y cultural del antiguo colonizador y en la lengua de éste, con lo cual conforma un relato polifónico e intertextual en el que participa como autora, narradora y personaje literario. El tercer eje delimita la continuidad temporal del relato; en este caso, Djébar reelabora la incursión colonial para entretenerla con su memoria íntima, de manera que los personajes históricos interactúan en una ficción principalmente espacial-temporal o fundada en el cronotopo.

Este marco histórico explica la visión poscolonial de la literatura con el que se puede comprender una parte del trauma de la novelista entre dos culturas excluyentes pero afianzadas en su mundo interior, donde le producen una angustiosa paradoja intelectual y afectiva. Ahora bien, para abordar apropiadamente este intrincado problema autobiográfico desde la perspectiva de la filosofía del acto ético, al que son inherentes las nociones de dialogismo, polifonía, intertextualidad y responsabilidad, patentes en el entramado y forma de la novela y expuestas en el capítulo precedente como atributos del pronunciamiento autobiográfico “yo para mí” de Assia Djébar, conviene elaborar un breve recorrido histórico de la ética como filosofía.

#### **4.1. Esencia de la ética clásica en el relato confesional**

En la tradición occidental, la principal fuente de reflexión ética de la que se tiene noticia proviene de dos exhortos inscritos en el frontispicio del Templo de Apolo<sup>131</sup> en el Oráculo de Delfos, donde se leía: “conócete a ti mismo” y “nada en demasía”. En estos términos, la reflexión ética, desde su origen, apunta hacia la búsqueda del sí mismo e interroga a la conciencia en torno a quiénes somos, qué somos y en qué podemos llegar a convertirnos en

---

<sup>131</sup> En la antigua Grecia, Apolo era la divinidad más venerada después de Zeus, era el dios de la belleza, de la armonía, el equilibrio y la razón.

el discurrir de nuestra existencia, incluyendo en ese saber, un cuidar de sí, que se encuentra en toda la creación griega.

El mundo helénico hacía patente su interés por la autoconciencia, y es un hecho que el desarrollo de las ciencias y las humanidades ha evolucionado a la luz del trabajo reflexivo interior que legó a Occidente; uno de los resultados de esta actividad intelectual es la identificación de los arquetipos de la mitología que, en su tiempo, nutrieron la dramaturgia y hoy el psicoanálisis. Por citar un ejemplo, en la tragedia de *Edipo Rey* hay un llamado al autoexamen de la vida en su debate entre la libertad, el libre albedrío y la posibilidad de un destino irrevocable, donde sólo se tiene certeza del advenimiento de la peripecia y el vuelco de la fortuna, como advierte el adivino Tiresias a Edipo:

El que ahora ve, será ciego; el que ahora es poderoso en riquezas, va a ir a mendigar su pan a tierras extrañas, apoyado en un pobre bastón. Se va a ver pronto hermano de sus propios hijos, y también su padre. Y de aquella de quién él nació, es al mismo tiempo hijo y consorte, y para su padre, usurpador de su esposa y matador suyo. Ya está: no hay más. Piensa en lo que acabo de decir. ¿Dirás que miento? ¡No: sería negar mi calidad de vidente!<sup>132</sup>

Sin embargo, la potencia del discurso ético en la cultura helénica, clara en este ejemplo de Sófocles, no alcanzaba a conformar un cuerpo disciplinario. No es sino hasta que Heráclito de Éfeso (535-470 a. C.) formula su pensamiento de manera organizada, que nace la ética como filosofía. Se conoce poco de la vida de este pensador que, al parecer, sólo escribió un libro, no encontrado a la fecha; sin embargo, su pensamiento sobrevive en fragmentos cortos atribuidos a él por autores posteriores, como la célebre sentencia: “los límites del alma no lograrás encontrarlos, aun cuando recorras en tu marcha todos los caminos”.<sup>133</sup> Con estas palabras el sabio griego describe la fuente inagotable de conocimiento que se encuentra en la segunda naturaleza del humano, a la que nombra como *ethos*, por trascender la forma biológica del cuerpo y que para Moura, en el ámbito de la literatura, forma el carácter, la identidad de una voz en su mundo y la coherencia entre estas condiciones.

Tras esta etapa, el más notable de los pensadores de esta línea filosófica es Sócrates, creador de la mayéutica, método que consiste en el planteamiento de preguntas para

---

<sup>132</sup> Sófocles, “Edipo Rey” en *Las siete tragedias*, p. 133.

<sup>133</sup> Juliana González Valenzuela, “Ética y naturaleza humana”, Primera sesión de la serie Grandes Maestros, UNAM, 2013. Esta sección se ha escrito sobre la base de estas conferencias.

aprender a dudar, a saber que no sabemos, y cuyo fin ulterior es conducir a la comprensión de un fenómeno desde el interior del aprendiente. Se trata de un método de eminente naturaleza dialógica y parte nodal de la teoría del conocimiento. Sin embargo, Sócrates no sistematizó sus ideas en la escritura, de manera que la esencia de su pensamiento y la consecuente coherencia de sus actos han sobrevivido al paso del tiempo gracias a los *Diálogos*, obra en la que su discípulo Platón reconstruye al Sócrates histórico en sus encuentros con personajes de la época y en su búsqueda cotidiana, llamando a la polis hacia la necesidad de que cada individuo mantenga la propia vida sujeta a autoexamen, lo que se encuentra en la raíz de todo planteamiento autobiográfico:

Quizás alguien diga: ‘¿No te da vergüenza, Sócrates, haberte dedicado a una ocupación tal por la que ahora corres peligro de morir?’ A éste yo, a mi vez, le diría unas palabras justas: ‘No tienes razón, amigo, si crees que un hombre que sea de algún provecho ha de tener en cuenta el riesgo de vivir o morir, sino el examinar solamente, al obrar, si hace cosas justas o injustas y actos propios de un hombre bueno o de un hombre malo’<sup>134</sup>

De entre los *Diálogos*, me referiré de forma particular a la *Apología de Sócrates*, donde Platón relata el proceso penal al cabo del cual su maestro perdería la vida, y recapitula sus enseñanzas fundamentales, mismas que hasta hoy contienen el sustrato imprescindible de la duda como fuente de progreso de la filosofía y la ciencia modernas. Ahora bien, el juicio de Sócrates pone en evidencia el desequilibrio provocado por dos narrativas situadas en las antípodas de la sociedad ateniense; por un lado, poetas y políticos poderosos acusan falazmente a Sócrates de corromper a la juventud y de no creer en los dioses. Por su parte, el filósofo prefiere la imposición de la cicuta, antes que doblegarse a las exigencias que transgreden sus ideas, en suma, su ética. En este punto, es oportuno evocar el célebre pasaje en el que Sócrates exhorta al jurado y a sus discípulos presentes en su juicio a seguir el imperativo del autoexamen, advirtiendo a todos del peligro y alcance de la maldad, a la que considera más poderosa que la muerte, ya que indefectiblemente alcanzará al humano antes de que llegue al término de su vida: “Pero no es difícil, atenienses, evitar la muerte, es mucho más difícil evitar la maldad; en efecto, corre más deprisa que la muerte. Ahora yo, como soy lento y viejo, he sido alcanzado por la más lenta

---

<sup>134</sup> Platón, *Apología de Sócrates*, p. 69.

de las dos. En cambio, mis acusadores, como son temibles y ágiles, han sido alcanzados por la más rápida, la maldad.”<sup>135</sup>

Ahora bien, el testimonio que aporta la *Apología de Sócrates* no sólo está cifrado en la búsqueda del autoconocimiento como detonador del debate, este diálogo socrático pone en evidencia, como en la novela, el desafortunado choque de dos narrativas opuestas, donde una de ellas es poderosa y dominante y se impone a la otra con violencia para negar la existencia del otro. Así, por su carácter esencialmente controversial, *La Apología* está construida sobre la base de las antípodas; en un extremo, Platón evoca el despliegue de argumentos falaces, esgrimidos por personajes notables --políticos y poetas-- que necesitan silenciar a Sócrates y a sus discípulos, al grado de acusarlo falsamente. En el punto contrario, Sócrates afianza su ética y la honra al aceptar la cicuta, antes que doblegarse frente a las exigencias que hubieran transgredido sus ideas y su virtud.

En el conjunto de circunstancias que rodean la muerte del filósofo se encuentra un debate frontal entre el bien y el mal, semejante al que Djébar vislumbra en su mundo interior y social, donde cada página del pasado vivido por la sociedad argelina colonial da forma a su conflicto; por esto, la novelista mira su existencia entre las dos culturas a las que pertenece, sin obtener de ninguna de ellas un reconocimiento recíproco de identidad, pues ante las dos es una extranjera, en una siente que roba mientras que en la otra traiciona el origen. Se trata de una oposición que también tiene correspondencia con la composición de *L'Amour, la fantasia*. Por esto, antes de abordar las narrativas que dialogan en la novela, considero oportuno revisar algunos elementos comunes entre *La Apología de Sócrates*, la novela que analizo y la filosofía del acto ético de Bajtín.

Comenzaré por referirme a Sócrates quien, a través de su método dialógico o mayéutico, demostraba a sus discípulos que la verdad no podía encontrarse en la cabeza de un sólo individuo; en lugar de esta idea, proponía que el diálogo plural permite iluminar la comprensión de todos los participantes. En este sentido, en *Hacia una filosofía del acto ético*, Bajtín consolida la noción de dialogismo e intertextualidad --esbozada en *Problemas de la poética de Dostoievski*-- y propone, como partes nodales de su filosofía, la verdad como principio del deber ser y la integración del acto de la vida o individual a la colectividad y la historia, como condiciones para consumir el acto ético.

---

<sup>135</sup> Platón, *Ibid.*, pp. 89-90.

En un horizonte de reflexión ética análogo, *L'Amour, la fantasia* se construye como un entramado intertextual donde se reúnen las voces de los testigos de la historia colonial de Argelia provenientes de ambas riberas del mediterráneo. Si bien, tal encuentro es semejante al método de indagación dialógica concebido por Sócrates, al evocar la violencia del ocupante en territorio argelino, surge una resistencia que Djebbar vence al tomar como interlocutores a Fromentin y Pélissier, con quienes converge en la conciencia de que el crimen colonial no podía ser escondido ni silenciado. Así, en estos singulares encuentros fantasmales, Djebbar reúne voces de tiempos y lugares remotos en un sólo espacio novelesco, lo cual representa otra relación significativa con el género dialógico griego que, como consecuencia de su evolución y con una base histórica y memorística debilitada, elaboraba encuentros entre personajes vivos y muertos:

De aquí sólo media un paso hasta el futuro `diálogo entre los muertos`, donde en un plano dialógico se enfrentan hombres e ideas separados por siglos, pero el `diálogo socrático` aún no realiza ese paso, aunque por cierto Sócrates en la *Apología* parece anunciar ese futuro género dialéctico cuando, al esperar su pena de muerte, habla de los diálogos que sostendría en el más allá con las sombras del pasado, de la misma manera como lo había hecho aquí en la tierra<sup>136</sup>

En el diálogo con personajes muertos, Djebbar rebasa su carácter de narradora-historiadora e incluso su visión científica y crítica del conflicto histórico y político y, bajo la forma de personaje literario, libera su movilidad espacio-temporal. Así sienta la base del diálogo entre hombres franceses y mujeres argelinas, con el que impugna el discurso del “Otro”, no como subalterna colonizada, sino desde el mismo espacio intelectual y en igualdad cultural.

#### **4.2. Dos modos de narrar una historia y sus perspectivas de lo ético**

Siguiendo el hilo argumental de este capítulo, formulado a partir de la contraposición ideológica en el conflicto franco-argelino, he abordado tales diferencias desde la perspectiva de lo ético, pues a ella pertenece la filosofía de Bajtín. Así, las narraciones de una sociedad son producto de la ética con la que ésta se formula a sí misma como entidad

---

<sup>136</sup> Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 225-226.

en el mundo y que, en la novela, obedecen a una confrontación entre los imperios coloniales y las naciones tomadas.

#### 4.2.1. Narrativa en francés

Comenzaré por referirme a la narrativa del imperio francés que, tras haber ocupado con violencia el territorio de Argelia, consolidó su proyecto colonial mediante la maquinación de pugnas entre la población y la instrumentación de un método aún más poderoso, consistente en la creación y propagación de imaginarios culturales para mantener sus métodos de control social. En términos de Edward Said, esto significa que las potencias coloniales defendieron su derecho a intervenir otras naciones, arguyendo una misión civilizadora en pueblos bárbaros y primitivos, incapaces de administrar ni a sí mismos ni sus riquezas; así diseñaron estrategias para mantener la subordinación de continentes enteros, escudándose en el argumento falaz de la superioridad de un origen, un color o una lengua. Esta singular interpretación de la ética ha nutrido la idea de benevolencia y virtud de las empresas colonizadoras desde el siglo XIX hasta las actuales ocupaciones militares, principalmente norteamericanas, forjando una narrativa que sobrepasa el acto de ocupar la tierra, a través de un discurso recurrente y monológico, formulado para amenazar la integridad física y mantener la inmovilidad de los países ocupados:

Los relatos se encuentran en el centro mismo de aquello que los exploradores y los novelistas afirman acerca de las regiones extrañas del mundo [...] Según ha dicho algún crítico por ahí, las naciones mismas *son* narraciones. El poder para narrar, o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar, es muy importante para la cultura y para el imperialismo, y constituye uno de los principales vínculos entre ambos<sup>137</sup>

En el mundo de la novela, Djébar da cuenta de la creación de estos relatos, tanto de los que corresponden a la esfera íntima como de los destinados al gran público; así, la escritura privada y oficial de los militares franceses es presentada como un submundo de la guerra, una extensión que también destruía con vergonzosa eficacia: “Quel territoire? Celui de notre mémoire qui fermente? Quels fantômes se lèvent derrière l’épaule de ces officiers qui, une fois leurs bottes enlevées et jetées dans la chambre, continuent leur correspondance

---

<sup>137</sup> Edward Said, *Cultura e imperialismo*, p. 13.



quotidienne?<sup>138</sup> Este aparato escritural conformaba un contrato social para validar la apropiación de cuerpos y voluntades y la usurpación de bienes nacionales y privados, mediante la promulgación de leyes que aseguraban la desagregación<sup>139</sup> de las estructuras básicas de la economía y, por ende, la desarticulación de la sociedad argelina, como lo explica Bourdieu:

Véritable vivisection sociale que l'on ne saurait confondre avec la simple contagion culturelle, cette politique agraire, qui tendait à transformer les terres indivisées en biens individuels, a facilité la concentration des meilleures terres aux mains des Européens, par le jeu des licitations et des ventes inconsidérées, en même temps que la désintégration des unités sociales traditionnelles, privées de leur fondement économique, la désagrégation de la famille du fait des ruptures d'indivision, enfin l'apparition d'un prolétariat rural, poussière d'individus dépossédés et misérables, réserve de main-d'œuvre à bon marché<sup>140</sup>

El entramado narrativo fraguado por el “Otro” fue un arma tan valiosa como su estrategia militar para expandir su poder y ganar la guerra antes de iniciarla. Así pues, desde la primera parte de la novela, *LA PRISE DE LA VILLE ou L'amour s'écrit*, Djebbar sigue su encadenamiento de causas y efectos; comienza por elaborar un inventario de testimonios sobre lo acontecido el 4 de julio de 1830, fecha histórica en que el dey Hussein, regente otomano asignado en la capital del país y el mariscal Bourmont, comandante francés, establecieron las capitulaciones y cerraron el tratado para la entrega de la ciudad de Argel, con lo cual el país quedaba abierto a la ocupación gradual de todo su territorio.

---

<sup>138</sup> ¿Qué territorio? ¿El de nuestra memoria que se fermenta? ¿Qué fantasmas se levantan detrás del hombro de estos oficiales que, una vez despojados de sus botas, lanzadas en cualquier parte de su cuarto, continúan su correspondencia cotidiana? Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 76.

<sup>139</sup> Bourdieu, integró y reelaboró en la sociología conceptos como hexis, capital, habitus, ethos, eidos, campos, etc., que lo vinculan con una lectura singular de lo social. Por tanto, considero pertinente conservar los términos de su disciplina y elaborar una explicación en cada caso; así pues, la palabra desagregación equivaldría a separación.

<sup>140</sup> Verdadera vivisección social que no podría confundirse con la simple expansión cultural, esta política agraria, que tendía a transformar las tierras indivisas en bienes individuales, facilitó la concentración de las mejores tierras en manos de los europeos a través del juego de las licitaciones y de las ventas desconsideradas; así, al mismo tiempo que la desintegración de las unidades sociales tradicionales, privadas de su base económica, ocurrió la desagregación de la familia como consecuencia de las rupturas por la indivisión, en fin, la aparición de un proletariado rural, despojos de personas desposeídas y miserables, una tropa de mano de obra barata. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 120-121.

Al interior de esta cita, Bourdieu elabora una nota para explicar que 2/5 de la tierra se encontraba sometida a las reglas del derecho francés; otro 2/5 era propiedad privada y sólo el 1/5 pertenecía a las tribus. Además agrega que veinte años atrás, las rupturas por indivisión familiar se volvieron más frecuentes.

El término indiviso es de origen jurídico, Bourdieu lo emplea para describir las tierras comunes, de tal manera que la ruptura por indivisión, refiere separaciones familiares que tuvieron lugar como resultado de la transformación de la tierra compartida en un bien fragmentado e individualizado, situación contraria a la tradición en Argelia, prioritariamente en la región de las Cabilias.

De manera semejante, la invasión por la vía de las palabras se inició casi al mismo tiempo que la entrada del ejército francés al espacio argelino; Djebbar refiere la existencia de treinta y siete reportes que dieron cuenta del acontecimiento, de los cuales treinta y dos fueron escritos en francés y sólo tres se realizaron por los sitiados, excluyendo el diario del cónsul inglés, único en posición neutral por su estatus diplomático, así como el relato de un príncipe austriaco que llegó con Bourmont como observador. En este marco, la distribución desigual del uso de la palabra revela el modo en que una minoría mayoritaria, representada por unos cuantos invasores en comparación con la población atacada, transformó sus privilegios en derechos, se adueñó del poder simbólico de la palabra y dominó la escritura, lo que implicaba también el manejo sistemático y circunstancial de la verdad:

Mais que signifie l'écrit de tant de guerriers, revivant ce mois de juillet 1830? Leur permet-il de savourer la gloire du séducteur, le vertige du violeur? Ces textes se répandent dans un Paris louis-philippard, loin d'une terre algérienne où la reddition a légitimé assez vite toutes les usurpations, des corps comme des signes. Leurs mots, surgis d'un tel séisme du passé, me paraissent queue de comète éclairant un ciel définitivement troué. [...] Le mot lui-même, ornement pour les officiers qui le brandissent comme ils porteraient un œillet à la boutonnière, le mot deviendra l'arme par excellence. Des cohortes d'interprètes, géographes, ethnographes, linguistes, botanistes, docteurs divers et écrivains de profession s'abattront sur la nouvelle proie. Toute une pyramide d'écrits amoncelés en apophyse superfétatoire ocultera la violence initiale<sup>141</sup>

Una vez que la escritura se había establecido como subsistema de control, se usaba para triar la relevancia de los acontecimientos; por ejemplo, en el mundo de la novela, Bosquet describe las batallas con un tono de triunfo desmedido y exagerado, pero no atribuye importancia alguna al crimen y pillaje de soldados franceses, como el de un niño que, por defender a su hermana de cinco soldados, fue hallado con el pecho perforado; o bien, ignora el caso de una argelina a la que se amputó un pie, sólo para robar la joya que adornaba su tobillo. La novela subraya cómo y para qué crecía la desmesurada escritura del ocupante, la premura con la que el 25 de junio de 1830 desembarcó triunfalmente una

---

<sup>141</sup> ¿Pero qué significa lo escrito por tantos guerreros que reviven aquel mes de julio de 1830? ¿Aquello les permite saborear la gloria del seductor, el vértigo del violador? Esos textos se esparcen en el París de Luis Felipe, lejos de una tierra argelina donde la rendición legitimó demasiado rápido todas las usurpaciones, tanto de los cuerpos como de los signos. Sus palabras, surgidas de tal sismo del pasado, me parecen la cauda de un cometa que ilumina un cielo definitivamente perforado. [...] La palabra misma, es ornamento para los oficiales que la ostentan como si llevaran un clavel en el ojal, la palabra se convertirá en el arma por excelencia. Multitudes de intérpretes, geógrafos, etnógrafos, lingüistas, botánicos, doctores diversos y escritores de profesión se precipitarán sobre la nueva presa. Toda una pirámide de escritos amontonados en una protuberancia, en una superfetación que ocultará la violencia inicial, Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 67.

imprensa, la veloz distribución de ejemplares que relataban las primeras victorias del ocupante, así como la diligencia con la que, escritores profesionales y nacientes, difundían sus testimonios. Así, en las cartas personales de Bosquet y Montagnac, Djébar observa la soledad de un carácter que, sin ambages, prescinde de una familia o de otro tipo de vivencias distintas de la guerra, revela una enajenación a la que llamarían patriotismo y subraya los síntomas de una enfermedad emocional expresada en la pasión por la violencia. En suma, descubre una condición humana ligada a la militar que, en el actuar maquinal y la obediencia ilimitada, se pervierte o redime con la escritura.

En un juego poligonal, la interiorización de la verdad del “Otro” también encubría la incesante represión que abarcaba la explotación esclavista, los castigos con tortura o prisión que podían llegar a la decapitación o al fusilamiento. Asimismo, la temática de la escritura del “Otro” ocupaba a casi todos los escritores de su tiempo, incluyendo a Fromentin quien también fue creador y divulgador de estas narraciones:

Étrange race, inquiétante à voir comme un sphinx [...] qui rirait sans cesse; pleine de contrastes et de contradictions; à l'état de nature, aussi libre que les animaux; partout transportée, acclimatée, asservie, j'allais dire, -que l'humanité me pardonne !- apprivoisée comme eux; robuste et docile, patiente sous la chaîne et portant avec ingénuité le poids d'une destinée abominable; belle et repoussante à la fois; les yeux caressants, la voix sifflante, le parler doux; joviale avec un visage aussi funèbre que celui de la nuit; rieuse, mais avec la bouche fendue comme le masque antique, et donnant ainsi je ne sais quoi de difforme à la plus aimable expression du visage humain ! Comiques même en étant sérieux, et risibles autant qu'ils sont rieurs, le véritable élément de ces pauvres gens, c'est la joie<sup>142</sup>

Desde el discurso, el ocupante invadía la totalidad de la estructura social, en particular mediante la provocación de rupturas entre las comunidades del país, y profundizando las divisiones preexistentes. Cito como ejemplo el artículo “The fourth language”, en el que Elia Nada explica cómo se operaron métodos de segmentación dirigidos a los dos grandes grupos de la población, cabiles y árabes, que a su vez se encontraban ramificados; de igual manera, el ocupante atacó las principales orientaciones religiosas para ocasionar disputas entre musulmanes y judíos, por ejemplo, otorgando a

---

<sup>142</sup> Extraña raza, inquieta verla como una esfinge [...] que reiría sin cesar; llena de contrastes y de contradicciones; en estado natural, tan libre como los animales; en todas partes transportada, aclimatada, subyugada, iba a decir, - ¡que la humanidad me perdone!- domesticada como ellos; robusta y dócil, paciente bajo la cadena y llevando con ingenuidad el peso de un destino abominable; bella y repulsiva a la vez; los ojos dulces, la voz aguda, el habla suave; jovial con un rostro tan funebre como el de la noche; risueña pero con la boca quebrada como la máscara antigua y ¡dando así no sé qué de deforme a la más amable expresión del rostro humano! Cómicos aun estando serios, y risibles en la medida en que son risueños, el verdadero elemento de esa pobre gente es la alegría, Eugène Fromentin, *Une année dans le Sahel*, pp. 222-223.

estos últimos la plena ciudadanía francesa en 1870, lo que originó resentimiento y tensiones entre el resto de los colonizados.

Estas acciones se sistematizaban en un marco social donde las pugnas entre tribus originarias no eran raras, Djebbar lo hace patente al subrayar cómo los grupos originarios precipitaron el exterminio de la tribu Ouled Riah: “Les Arabes du goum d’El Kaim –eux qui, trois jours auparavant, ont commencé cette tragédie dans l’inconscience, par une fantasia indigne --s’éloignent, circonspects: les cadavres, alignés en tas misérables, semblent les regarder pour les clouer sur la falaise, et cette malédiction les taraude, puisque ces corps ne sont pas enterrés.”<sup>143</sup>

Con la misma sociedad francesa, el ocupante actuaba de modo semejante, aprovechando que ésta se encontraba marcadamente jerarquizada por el origen de sus miembros; así, los llamados peyorativamente *pieds-noirs* formaban una comunidad marginal de colonos, lo que no impedía que tuvieran reiteradas actitudes intolerantes hacia los nativos. De este modo, toda la población en Argelia estaba sistemáticamente fragmentada bajo la consigna de la metrópoli: “*divide and rule*”. Pese a esta ruptura social, Elia Nada señala que, en el curso de su historia, los árabes han acogido a personas y grupos con diferentes religiones, sin que esto haya producido resistencias de importancia, lo que hoy hace difícil comprender el odio histórico de los cristianos hacia el mundo semítico, conformado igualmente por judíos y árabes.

Sin embargo, en el elenco de personajes que procrea este trágico horizonte histórico-social hay una dialéctica, una homeostasis social que permite la formación de un bando oponente con un discurso contrario, obviamente expresado con una base ética distinta y en otro código; de manera que, en el lado opuesto de este campo, la misma guerra comienza a ocurrir ferozmente, pero sin escritura:

Or l’ennemi revient sur l’arrière. Sa guerre à lui apparait muette, sans écriture, sans temps de l’écriture. Les femmes, par leur hululement funèbre, improvisent, en direction de l’autre sexe, comme une étrange parlerie de la guerre. Inhumanité certes de ces cris, stridulation du

---

<sup>143</sup> Los árabes de la tropa *El Kaim* --quienes tres días antes, comenzaron esta tragedia en la inconciencia, por una *fantasia* indigna --se alejan circunspectos: los cadáveres alineados en montones miserables, parecen mirarlos para clavarlos sobre el acantilado, y esta maldición los atormenta, porque esos cuerpos no fueron enterrados, Assia Djebbar, *op. cit.*, p.108.

Durante la ocupación colonial se reclutaban tropas de combatientes entre la población originaria, a estas fuerzas se les denominaba *goum*.

chant qui lancine, hiéroglyphes de la voix collective et sauvage: nos écrivains sont hantés par cette rumeur<sup>144</sup>

Con estas palabras, Djebbar describe el modo en que el “Otro” percibe la respuesta a su escritura, puesto que escucha, pero no entiende ni quiere hacerlo, percibe la voz del subalterno como la emisión de gritos y aullidos estridentes desprovistos de significado y, aunque le obsesionen, decide ignorar bajo el prejuicio de encontrarse ante manifestaciones salvajes y primitivas. De acuerdo con la nota número 143 de esta tesis, para Fromentin como representante de una ideología, el mundo del colonizado era incomprensible, su canto o sus gestos, las causas de la risa, todo lo que no comprendía lo juzgaba desde su centro y lo reducía a la ausencia de humanidad, por tanto, destruirlo era la forma más inmediata de evitar sus revueltas. Como he apuntado en capítulos precedentes, Djebbar documentó la infortunada cotidianidad del colonizado en su película *La Zerda et les chants de l’oubli*<sup>145</sup>, mediante la compilación de archivos videográficos y fotográficos de la colonización en el Magreb, particularmente en Argelia, organizados de manera yuxtapuesta para imponer un dramático ritmo de contraste; su estructura parece ser el modelo que retomó en *L’Amour, la fantasia* para poner al descubierto la depredación colonial:

---

<sup>144</sup> Sin embargo, el enemigo retorna por detrás. Su guerra le parece muda, sin escritura, sin tiempo para la escritura. Las mujeres, con su aullido fúnebre, improvisan, en dirección del otro sexo, como un extraño lenguaje de la guerra. Inhumanidad evidente de esos gritos, estridencia del canto que se aferra, jeroglíficos de la voz colectiva y salvaje: nuestros escritores están obsesionados con ese rumor, Assia Djebbar, *Ibid.*, pp.82-83.

<sup>145</sup> El término *zerda* se refiere a una fiesta o reunión de carácter ceremonial o sagrado, que se celebra en las inmediaciones de un mausoleo o ermita para venerar a algún santo y así, recibir sus beneficios. Algunas veces, la fiesta se acompaña del sacrificio de un animal, sea un toro o un macho cabrío. En otros casos, se realiza una procesión hasta la ermita y se prepara cuscús. El texto que presenta este documental, en contraste con su temática, implica ironía en el uso de la palabra fiesta, que figura entrecomillada; por lo que es oportuno transcribirlo:

Dans un Maghreb totalement soumis et réduit au silence, photographes et cinéastes ont afflué pour nous prendre en images...

La «ZERDA» est cette «fête» moribonde qu’ils prétendaient saisir de nous.

Malgré leurs images, à partir du hors champ de leur regard qui fusille.

Nous avons tenté de faire lever d’autres images, lambeaux d’un quotidien méprisé...

Surtout, derrière le voile de cette réalité exposée, se sont réveillées des voix anonymes, recueillies ou réimaginées, l’âme d’un MAGHREB unifié et de notre passé.

Traducción:

En un Magreb totalmente sometido y reducido al silencio, fotógrafos y cineastas han concurrido para captarnos en imágenes...

La “ZERDA” es esta “fiesta” moribunda que ellos pretendían descubrir en nosotros.

A pesar de sus imágenes, a partir del fuera de cámara de su mirada que asesina.

Nosotros intentamos levantar otras imágenes, jirones de una cotidianidad despreciada...

Por encima de todo, tras el velo de esta realidad expuesta, se despertaron voces anónimas, reunidas o reimaginadas, el alma de un Magreb unificado y de nuestro pasado.

Y avait-il une hiérarchie sociale importante dans cette cité, environnée de montagnes que l'érosion appauvrissait ? Cela comptait peu, en regard de la discrimination établie entre citadins et paysans des environs; ou surtout de la ségrégation qu'installa la société coloniale: réduit en nombre mais puissant, le groupe des Européens, d'origine maltaise, espagnole ou provençale, possédait non seulement le pouvoir, mais contrôlait la seule activité lucrative, la pêche et la jouissance des chalutiers du vieux port<sup>146</sup>

Actualmente, gracias a la institucionalización de un cuerpo teórico de principios y prácticas en torno a los derechos humanos en la mayor parte del mundo, los imperios coloniales son interpelados por la historia, la literatura o la prensa en busca de una transformación de sus políticas y, de ser posible, de un resarcimiento de los daños. En este sentido, citaré como ejemplo, un fragmento de la disertación sobre la virtud pronunciada en 1998 por Jean-François Revel, miembro de la Academia Francesa quien, en la única sesión abierta al público celebrada anualmente por esa institución, en lugar de elaborar un discurso dedicado al elogio de la virtud de alguien o algo, como dicta la tradición, advirtió sobre los riesgos que correría la sociedad del siglo XXI, si seguía indiferente a la práctica de la virtud, en un marco particularmente significativo, tomando en cuenta su situación de enunciación y la trascendencia de las preguntas que formula al régimen en el cual cultivó un pensamiento filosófico libre. Así, aunque el pensador parezca limitarse a reflexionar en torno a las condiciones de la moral en el siglo XX, en realidad describe la esencia de una ética que ha nutrido a Occidente, en lo que concierne a la noción de superioridad con la que realimenta su historia. Elegí el siguiente fragmento, porque también revela hasta qué punto la naturaleza humana es el principal obstáculo para la realización de la filosofía del acto ético concebida por Bajtín:

Notre siècle, bien entendu, mérite un jugement sévère et vaut bien un examen de conscience, fertile qu'il fut en génocides, crimes et injustices. Mais, précisément, ne devons-nous pas nous inquiéter de constater que ces monstruosités furent perpétrées au nom de la morale sous l'impulsion des grands sentiments ou des grandes utopies politiques ? Au nom d'une ferveur patriotique, d'une race ou d'un système prétendus moralement supérieurs ? Et avec la conviction de servir une éthique propice à la félicité ultime de l'espèce humaine ? L'aveuglement idéologique qui permit de prendre le Mal absolu pour le Bien absolu, ce contresens fatal qui dérégla notre époque ne nous incite-t-il pas à tenter de rétablir dans sa vérité et de restaurer dans sa légitimité cet idéal de la vertu, qui, du siècle de

---

<sup>146</sup> ¿Había una jerarquía social importante en esa ciudad, rodeada de montañas que la erosión empobrecía? Eso no contaba demasiado, ante la discriminación establecida entre ciudadanos y campesinos de los alrededores; o sobre todo, ante la segregación que instaló la sociedad colonial: reducida en número y, sin embargo, poderosa, el grupo de europeos de origen maltés, español o provenzal, no sólo poseía el poder, sino controlaba la única actividad lucrativa, la pesca y el aprovechamiento de los barcos pesqueros del viejo puerto, Assia Djebar, *op. cit.*, p. 275.

Périclès à celui de la Révolution française, fut au centre de la méditation morale comme de la construction politique ?<sup>147</sup>

La reflexión de Revel es particularmente significativa, si se considera que su obra literaria y periodística se caracteriza por la defensa a ultranza de las causas de la derecha francesa conservadora, en las que se pronuncia como promotor y simpatizante del liberalismo económico<sup>148</sup>, así como partidario activo del atlantismo<sup>149</sup>.

Tras la muerte de Revel en 2006, *l'Humanité* publicó una extensa semblanza acerca de su posición política, abiertamente contraria a de Gaulle, y años más tarde cercana al poderoso François Mitterrand quien, desde altas posiciones en el gobierno, trató de impedir la independencia de Argelia. Siendo consecuente con estas ideas, Revel criticó tenazmente el comunismo por totalitario, en la mayoría de sus libros y crónicas encontró virtud en la política exterior norteamericana y hasta validó los estragos planetarios que propiciaba. Sin embargo, Jean-François Revel fue un filósofo evolutivo e independiente de escuelas y corrientes, un ejemplo de ello es su participación en el movimiento de intelectuales franceses desarrollado en 1960 para incitar a la desobediencia militar y apoyar la independencia de Argelia. Así pues, como resultado de la crisis política y moral derivada de la guerra con el país colonizado, el grupo daría a conocer a la opinión pública francesa e

---

<sup>147</sup> Nuestro siglo, indudablemente, merece un juicio severo y bien vale un examen de conciencia, fértil como ha sido en genocidios, crímenes e injusticias. Pero, precisamente ¿no debería preocuparnos el constatar que estas monstruosidades hayan sido perpetradas en nombre de la moral y bajo el impulso de grandes sentimientos o grandes utopías políticas? ¿Es en nombre de un fervor patriótico, una raza o un sistema que supuestamente son moralmente superiores? ¿Acaso con la convicción de servir a una ética conducente a la felicidad última de la especie humana? La ceguera ideológica que permitió tomar el Mal absoluto por el Bien absoluto, este sinsentido fatal que perturbó nuestra época ¿no nos incita a tratar de restablecer en su verdad y restaurar en su legitimidad este ideal de virtud que, desde el siglo de Pericles hasta el de la Revolución Francesa, estuvo en el centro de la meditación moral y de la construcción política? Jean-François Revel, “Discours sur la vertu”.

<sup>148</sup> El liberalismo económico es una doctrina que propone un desarrollo favorable a través del libre mercado y la mínima intervención del Estado en asuntos económicos, incentivando la creación de empresas o la inversión en producción. Adam Smith, economista inglés, fue el primero en desarrollar la idea en su libro “La riqueza de las naciones” (1776), donde exponía que el mercado por sí mismo equilibra la economía debido a que el hombre, al buscar sus propios beneficios activa el proceso productivo generando riqueza y progreso para el bien común; por tanto, el papel del Estado se tendría que reducir automáticamente a una mínima intervención y así lograr la libertad de las actividades económicas.

<sup>149</sup> El atlantismo es la política de adhesión a los principios de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) y favorable a su extensión y afianzamiento en Europa. La OTAN se fundó en 1949 durante la Guerra Fría, mediante el Tratado de Washington, para incrementar su poder militar frente a la inminente amenaza de la Unión Soviética y sus aliados socialistas; se trata de una alianza para defender, política y militarmente, a cualquier país atacado por una potencia externa a la OTAN. Actualmente cuenta con 29 miembros colaboradores y tiene su sede en Bruselas, Bélgica.

internacional, la “*Déclaration sur le droit à l’insoumission dans la guerre d’Algérie*”<sup>150</sup>, conocido como el manifiesto de los 121. Este documento fue publicado en medios extranjeros en octubre de 1960, pues en Francia había sido censurado, posteriormente *Le Monde* dio a conocer la lista completa de los firmantes, entre los que se encontraban Simone de Beauvoir, André Breton, Marguerite Duras, Michel Leiris, Claude Simon, por citar algunos nombres. El grupo reprobaba la persecución sufrida por civiles y militares franceses que se negaban a continuar la guerra en Argelia o bien, que apoyaban a los combatientes argelinos, y concluía con estas palabras: “La cause du peuple algérien, qui contribue de façon décisive à ruiner le système colonial, est la cause de tous les hommes libres.”<sup>151</sup>

Como se ha visto, desde el arribo de la armada francesa a Argel, Francia incrementaba las violencias hasta alcanzar un grado de tensión insostenible para ambos países y provocar el estallamiento de la guerra en Argelia el 1º de noviembre de 1954. En este marco se gestaba la narrativa argelina, oral y femenina, que primero fue ignorada y luego sistemáticamente reprimida y castigada, no sólo por el ocupante, sino al interior de su propia cultura. Djebbar da cuenta de ello, a partir de los testimonios de mujeres de su tribu de origen.

#### **4.2.2. Narrativa argelina**

En la tercera parte de *L’Amour, la fantasia* seis mujeres dan cuenta de su experiencia durante la guerra, particularmente adversa por su condición femenina; en sus relatos refieren cómo nació su convicción de unirse al maquis, la esperanza y fraternidad que les permitió soportar torturas, violaciones y atentados por defender sus ideales de independencia y su fe inquebrantable en Dios, hasta las trágicas condiciones de su vida en la posguerra; pese todo esto, ninguna de ellas expresa arrepentimiento. Como se ha visto, en el mundo de la novela, las vivencias femeninas en la primera mitad del siglo XX parecen

---

<sup>150</sup> Declaración sobre el derecho a la insumisión en la guerra de Argelia.

<sup>151</sup> La causa del pueblo argelino, que contribuye de manera decisiva a arruinar el sistema colonial, es la causa de todos los hombres libres, Fabrique de sens, “Déclaration sur le droit à l’insoumission dans la guerre d’Algérie”.



estar determinadas por la escolarización en lengua francesa o la carencia de ésta, como un factor crítico en su destino social, lo que para la propia Djebbar significó un distintivo en la tribu y ulteriormente en el mundo.

Desde esta perspectiva, los testimonios de las campesinas entrevistadas, revelan un horizonte de marginalidad creciente, en la medida en que las lenguas árabe y bereber fueron relegadas, prohibidas y consideradas extranjeras durante el periodo colonial, como parte del exterminio. Asimismo, el analfabetismo, aumentaba y reproducía la brecha social y de género, por la alta posibilidad de que una mujer condenada a la pobreza y la exclusión no tuviese medios para escolarizar a sus descendientes. Desafortunadamente, la humanidad no ha superado esta condición que, de acuerdo con cifras de la ONG Manos Unidas, al 2018 afecta a más de 750 millones de personas, de las cuales casi 500 millones son niñas y mujeres. En el caso de Argelia, con base en cifras del Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), del 2008 al 2012, la tasa de alfabetización entre los varones era de 94.4%, en tanto que para las mujeres era de 89.1%, lo que significa una distancia del 5.3%. En México, la situación es similar, según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), “De acuerdo con la Encuesta Intercensal 2015, 4 de cada 100 hombres y 6 de cada 100 mujeres de 15 años y más no saben leer ni escribir”<sup>152</sup>. Pese a esta realidad, Djebbar deposita en las voces de mujeres la autoridad testimonial, moral y lingüística de la novela, como una pieza fundamental para esclarecer y completar la historia del conflicto franco-argelino.

Ahora bien, para abordar el significado de los testimonios femeninos en su diálogo con la narrativa francesa en la novela, comenzaré por referirme a *¿Qué significa hablar?* (1985), donde Bourdieu analiza los intercambios lingüísticos como modalidades de dominación que, mediante la activación de fuerzas y agentes de capital simbólico, dan lugar al reconocimiento institucional y de la propia competencia lingüística. Es decir, la lengua es un mercado lingüístico, donde las palabras se inscriben en discursos con valor de cambio y definen su valor en competencia por el poder con otras palabras, en un modelo análogo al de la economía, de forma tal que, en las interacciones del hablante, se hace presente toda la

---

<sup>152</sup> Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), Cuéntame, Población, Educación, Analfabetismo. Como apreciación personal, respecto de las cifras de alfabetización en México, la realidad cotidiana, tan sólo en la CDMX, no parece coincidir con un 94.5% de población alfabetizada.

estructura social a la que pertenece, para propiciar la aceptación, la credibilidad o el rechazo por parte del propio grupo o de otros grupos en competencia. Por tanto, el discurso no sólo está destinado a ser comprendido, también es signo de riqueza y autoridad y su finalidad es ser creído y obedecido; así, la competencia lingüística ha sido una suerte de virtud mágica, que abarca tanto el derecho a la palabra como el poder ejercido a través de ésta, como en el caso del uso del latín por los médicos: “Todo aspecto del lenguaje autorizado, de su retórica, sintaxis, léxico, incluso de su pronunciación, no tiene otra razón de ser que recordar la autoridad de su autor y la confianza que exige.”<sup>153</sup>

En este contexto, las voces históricamente denostadas por sus lenguas de expresión, consideradas “bárbaras”<sup>154</sup> y portadoras de un discurso supuestamente desarticulado, toman la palabra para ocupar un espacio social antes negado por la tradición y el ocupante e inscriben su historia en el mundo de la escritura para enfrentar la fuerza real y simbólica del imperio. Así, tanto en la realidad extratextual como en el mundo de la novela, el estar y ser en el mundo de la escritura marca un hito en la vida de las mujeres, como puede confirmarse en numerosos pasajes de *L'Amour, la fantasía*, particularmente en el que la joven Assia recibe una misiva personal que el padre intercepta y destruye, un hecho ante el cual ella afronta la dominación masculina de modo análogo a la contestación que hace ante la narrativa autoritaria del invasor, enfrentándolo con la palabra, puntualizando su experiencia con verdad y responsabilidad, lo que en esencia es el acto ético. En cuanto a los testimonios de las exguerrilleras, reunidos originalmente en *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, por integrar el tejido intertextual de la novela, considero necesario retornar sobre algunos detalles de su argumento, que enseguida explico. Al volver a Tipaza<sup>155</sup>, Lila se entrevista con seis mujeres que nunca han salido de *Chenoua*; tras haber participado en la guerra, ellas le cuentan los recuerdos más significativos de su combate en las montañas y el trágico retroceso sufrido en su vida tras la independencia del país, le refieren su historia con

<sup>153</sup> Pierre Bourdieu *¿Qué significa hablar?*, p.61.

<sup>154</sup> Como mencioné en el capítulo precedente, en “Extranjeros para nosotros mismos”, Kristeva señala que este término proviene de onomatopeyas imitativas, de un farfullar incomprensible (*bla-bla bara-bara*). De manera que bárbaros son todos aquellos cuya pronunciación es pesada y pastosa, y en la antigüedad designaba a los no griegos, a los indígenas de Asia Menor que combatían con los griegos.

<sup>155</sup> Desde su independencia, el territorio de Argelia se divide administrativamente en *wilayas*, palabra que suele traducirse como provincia, pero que no tiene equivalencia exacta con la realidad mexicana, debido a las diferencias organizacionales propias de los países musulmanes. La *wilaya*, a su vez se compone de *dairas* y comunas. La *wilaya* de Tipaza es uno de los centros geográficos más importantes de la novela, pues la montaña *Chenoua* y *Cherchell*, ciudad de nacimiento de Assia Djebar, pertenecen a esta demarcación.

ecuanimidad, en el escenario de su casa o en el campo, en el marco de una narración que no emplea adjetivos ni hace juicios de valor para incrementar el dramatismo de la violencia de Francia contra mujeres en completa desigualdad de fuerzas físicas y de recursos; por el contrario, es sobria pero intensa y feroz por su realidad.

Una de las características del documental, es el entretreído que elabora en torno a la experiencia femenina, pues también presenta elementos que anteceden el trabajo autobiográfico de la novela; en este sentido, Djébar se hace presente con la evocación de su imagen, sugerida en la semejanza física que la actriz principal guarda con la escritora, así como el uso alternativo de la voz de una y otra para ese personaje. De igual forma, las inquietudes de la autora se encuentran reflejadas en la preocupación de Lila por formar una conciencia social moderna, a través de la formulación de preguntas existenciales sobre la huella del colonialismo en Argelia, el desorden del país en la posguerra y la necesidad imperiosa de conocer a los ancestros para transmitir su legado a las generaciones futuras. En fin, como la novelista lo hace en *L'Amour, la fantasia*, Lila entra y sale del entramado de la ficción al de la realidad extratextual.

Así, a la manera de una heroína del romanticismo, en sus largos trayectos carreteros por la región, Lila encuentra la imagen de su mundo interior en el catastrófico horizonte de la posguerra, medita ante sitios históricos y paisajes devastados mientras dialoga con los recuerdos que le han transmitido los excombatientes, se perturba con razón ante la voz de mujeres que le han hablado de la cotidianidad de la guerra, sin rencores y hasta con esperanza. El personaje de Lila, que en árabe significa noche, renueva las cualidades de sus antecesoras guerrilleras y como ellas es una argelina en movimiento, cuya imagen se contrapone al imaginario colonial de la oriental, velada y misteriosa que, en la primera parte de la novela, personifica a la ciudad de Argel. En virtud de esta dinámica continua, treinta años después del rodaje, las mujeres de Chenoua siguieron acompañando a Assia Djébar en su discurso de ingreso a la Academia Francesa el 22 de junio del 2006:

Mais, de mes repérages pour quêter la mémoire des paysannes dans les montagnes du Dahra, en langue arabe ou parfois le berbère fusant au souvenir des douleurs écorchées — j'ai reçu une commotion définitive. Un ressourcement; je dirais même une leçon éthique et esthétique, de la part des femmes de tous âges de ma tribu maternelle: elles se ressouvenant de leur vécu de la guerre d'Algérie, mais aussi évoquant leur quotidien. Leur parole se

libérait avec des images surprenantes, des mini-récits amers ou drôles, laissant toujours affluer une foi âpre ou sereine, comme une source qui lave et efface les rancunes.<sup>156</sup>

Aunque en un pasaje de la película *Lila llame a su país* “Argelia muda”, el silencio no concierne a las mujeres, pues sus voces descubren una formulación distinta y opuesta al discurso colonial para esclarecer la historia desde el modo de concebir lo ético. Por otro lado, es necesario admitir la excepcionalidad de las circunstancias que rodearon ese encuentro, pues en algunas realidades extratextuales, que no son exclusivas de Argelia, para tomar la palabra, una mujer debe interactuar con un exigente entramado social y sus numerosos requerimientos: uno de ellos es la edad, que la mantiene silenciosa durante la mayor parte de su vida, pues sólo hasta alcanzar edades venerables se atribuye algún mérito a su experiencia; a este hecho puede sumarse el estado civil, pues ciertas tradiciones consideran que una mujer soltera se encuentra detenida en la infancia; asimismo, aunque la escolaridad sea un atributo celebrado en el varón, carece de la misma relevancia si se trata de una mujer. A estas situaciones, podría agregarse la de un origen y una lengua que, en el entramado de la novela, denotan la discriminación del bereber y el árabe respecto del francés.

Así, el marco social multilingüe descrito por Bourdieu en su análisis del habla, hay dos escenarios afines al mundo de la novela, en uno se usa la misma lengua por hablantes de diferentes estratos sociales, lo que hace la diferencia en cuanto al propósito y finalidad de lo que escriben hombres y mujeres, en cuyo caso, la intención del varón es perpetuarse en la historia y el arte, mientras que la creación femenina, la de las jóvenes amigas de Assia, debe mantenerse en secreto porque arriesga la vida de sus autoras y, consecuentemente, perpetúa el silencio femenino.

En el segundo caso, el sociólogo francés estudia el bilingüismo y las estrategias de los hablantes dominantes para legitimarse que, el mundo colonial los divide entre el francés y otro conjunto marginal que agrupa las lenguas originarias, con la finalidad de imponer un

---

<sup>156</sup> Sin embargo, de mis descubrimientos para interrogar la memoria de las campesinas en las montañas del Dahra, en lengua árabe o a veces en bereber, estallando con el recuerdo de los dolores descarnados --tuve una conmoción definitiva. Un encuentro con mis raíces; incluso diría una lección ética y estética de parte de mujeres de todas las edades de mi tribu materna: mientras ellas recordaban lo vivido en la guerra de Argelia, pero también evocando su cotidianidad. Su palabra se liberaba con imágenes sorprendentes, mini relatos amargos o graciosos, dejando fluir siempre una fe áspera o serena, como un manantial que lava y borra los rencores, Assia Djebar, “Discurso de recepción de Assia Djebar a la Academia Francesa y respuesta de Pierre-Jean Rémy”.

uso legítimo, regular el mercado lingüístico y dominar a las comunidades mediante una unidad simulada: “La integración de una misma `comunidad lingüística`, que es un producto de la dominación política reproducido sin cesar por instituciones capaces de imponer el reconocimiento universal de la lengua dominante, es la condición de la instauración de relaciones de dominación lingüística.”<sup>157</sup>

Siguiendo a Bourdieu, en *L'Amour, la fantasia*, la dominación lingüística del francés corresponde a un entramado de categorías sociales que expondré separadamente, aunque funcionen de manera transversal, simultánea, con distintos matices y, sobre todo, en una circularidad cerrada. En la primera categoría se encuentran el colonizador y el colonizado, confrontados por narrativas que expresan su noción de lo ético en direcciones contrapuestas, por un lado, a través de la violencia del régimen colonial y, en su contraparte, en la lucha por liberarse de una subordinación injusta que, en el plano lingüístico, incluye la suplantación de las lenguas originarias por el francés, manejado como imposición y ocultamiento para detentar el reconocimiento de la historiografía, en tanto que la lengua tiene el poder de producir una representación colectivamente reconocida, y así da lugar al sueño de poder absoluto.

Ahora bien, estos grupos están vinculados al género masculino y femenino como mundos separados que coexisten, pero no pueden entenderse mutuamente, pues el colonizador masculino escribe en lengua francesa mientras la mayoría femenina toma la palabra en lengua árabe y bereber. En estos términos, el acto de habla que Djebbar reproduce en la novela encarna una estructura social que rompe, en tiempo real, el modelo de comunicación escrito, pensado y corregido una y otra vez, concebido como una acción que produce e impone representaciones -de carácter mental, verbal, gráfico o teatral- del mundo, capaces de transformarlo conforme a sus intereses para constituir un sistema en el que los dominados comparten intereses con el discurso y la consciencia, pues como productos de ese orden, están sujetos al reconocimiento del mismo, es decir, a la sumisión. En este sentido, Bourdieu enfatiza la función del código, en el sentido de guarismo, que rige la lengua escrita y la identifica con la lengua correcta, por oposición a la lengua hablada, implícitamente tenida por inferior. En virtud de estas características, los discursos no sólo son signos destinados a ser comprendidos, también son signos de riqueza

---

<sup>157</sup> Pierre Bourdieu, *id.*, p. 23.

destinados a ser evaluados, apreciados y situados como signos de autoridad para ser creídos y obedecidos, incluso fuera de los usos literarios del lenguaje.

Así, por su análisis sobre la legitimación jerárquica de las lenguas, la perspectiva de Bourdieu sobre la dominación lingüística es afín con el mundo de la novela y con el de esta tesis; sin embargo, hay argumentaciones científicas que depositan en la escritura la única posibilidad de perpetuación de una cultura, como lo apunta *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1982), un trabajo del historiador estadounidense Walter Ong, en el que analiza comparativamente la escritura y la oralidad primaria, propia de individuos sin conocimiento alguno de la escritura, para llegar a la conclusión de que sólo esta última permite la estructuración y transmisión eficaz del pensamiento. Si bien, la escritura marca el hito entre la prehistoria y la historia, y como se ha debatido, el planteamiento de Ong no puede ser universal, en tanto que sugiere dudas esenciales en torno al diseño de un modo único para valorar la trascendencia informativa en culturas que se encuentran fuera del modelo occidental:

En este sentido global de escritura o grafía, las marcas codificadas visibles integran las palabras de manera total, de modo que las estructuras y referencias sutilmente intrincadas que se desarrollan en el oído pueden ser captadas en forma visible exactamente en su complejidad específica y, por ello mismo, pueden producir estructuras y referencias todavía más sutiles, superando con mucho las posibilidades de la articulación oral. En este sentido ordinario, la escritura era y es la más trascendental de todas las invenciones tecnológicas humanas. Puesto que traslada el habla del mundo oral y auditivo a un nuevo mundo sensorio, el de la vista, transforma el habla y también el pensamiento<sup>158</sup>

Ong sostiene, sin comprobarlo, que la escritura es la más trascendental de las invenciones tecnológicas, lo cual forma parte de un entramado de posicionamientos afines con la dinámica de las narraciones dominantes para apropiarse del poder de narrar y así frenar la emergencia de perspectivas ideológicas opuestas o diferentes, como lo ilustraron extensamente dos autores citados con anterioridad, Bourdieu y Said. Ahora bien, si consideráramos a Ong como referente absoluto en materia de escritura, ocurrirían algunos retrocesos en el campo del derecho, por ejemplo, se anularía la legitimidad del juicio oral o bien, tomando como referente la novela, los testimonios recopilados debieran ser ignorados, anulando la existencia y los derechos de las personas que los emitieron, pues su escritura corresponde a una fase secundaria de su divulgación. Como se ve, en el trasfondo de sus

---

<sup>158</sup> Walter Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, p. 146.

formulaciones, Ong promueve la segregación cultural, preconiza la lengua hegemónica y busca una confrontación cultural derivada de la dicotomía escritura-oralidad, es decir, la narrativa del imperio continúa creando espacios ideológicos con fines discriminatorios. En cuanto a Argelia, como nación que dio origen al mundo de la novela, la difusión escrita de la verdad del “Otro” era parte de la guerra y de sus métodos para imponerse, mediante la formación de una barrera entre Europa y lo primitivo, que obviamente se encontraba en África, América y Asia, de manera que la transcripción de Djébar subvierte esta infraestructura histórica para resignificarla desde la realidad extratextual oral. En términos de la historia, la palabra y la escritura son sistemas legítimos para materializar el pensamiento sin menoscabo del valor de la identidad, época o cultura que se sirva de sus herramientas.

Así, a la luz de la posición privilegiada que hoy ocupan las redes sociales, John Hartley actualiza *Oralidad y escritura* en un posfacio donde señala que en el universo de los canales independientes y las plataformas de internet ocurre una revolución y una cultura de vuelta a la oralidad, que Ong llamaría oralidad secundaria, patente en noticias, relatos, crítica literaria, disertaciones filosóficas de alto nivel o documentales, donde cada usuario puede hablar y ser creador de contenidos, lo que permite recuperar casi de manera íntegra, el valor de la oralidad que Bajtín preconizaba hace un siglo, en sus estudios sobre la cultura popular de la Edad Media, particularmente en el ritual carnavalesco y la expresión del blasón y del grito.

Retornando al mundo de la novela, la oralidad impidió que las comunidades se fracturaran totalmente, fortaleciéndolas con estrategias defensivas, por ejemplo, como un código de protección en la cotidianidad del maquis y, sobre todo, en operaciones militares. Citaré como ejemplo, un pasaje en el que Chérifa, combatiente de entonces trece años, rememora la traición y emboscada en su célula guerrillera, a casusa de la filtración del francés:

Quelques mois plus tard, un maquisard trahit. A l'aube, les Français nous encerclèrent. Djedda et moi, nous nous étions levées les premières, pour faire les ablutions de la prière. J'entendis non loin parler français. Je m'étonnai:  
 -Qui parle français?  
 La vieille me dit:  
 -Un maquisard, sans doute!  
 -Non, répondis-je, tu sais bien que c'est défendu maintenant de parler français.

Je me retournai pour épier quand j'aperçus les soldats de la France. J'alertai aussitôt tout le monde:

-Les soldats! les soldats!<sup>159</sup>

En el mundo de la novela, el resguardo de la lengua, sea como parte de la estrategia organizacional del maquis o como signo del conflicto biográfico, tiene tal relevancia, que Djebbar la representa con la poderosa figura de la madre en una constelación simbólica que no sólo da cuenta del origen, sino que determina el destino de un sujeto. Así, el conjunto de narraciones de las campesinas de Chenoua reivindica y preserva la lengua, la oralidad y una visión ética propia, como piezas esenciales de la transmisión cultural, en contraposición con las versiones hegemónicas de la historia. Esta fue la intención que, como cineasta, Djebbar había expresado en una espléndida escena de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, donde se ve a una mujer de edad venerable, cuyo entorno y vestimenta pertenecen al periodo otomano, contando a una niña la historia de su tribu, la de los Ouled Riah. El sonido de esta escena se incrementa gradualmente hasta escucharse un conjunto dispar de voces de mujeres que, al alejarse la cámara para captar todo el cuadro, permite ver la formación de una cadena, quizás infinita, de relatoras rodeadas de niñas que escuchan, mientras se distingue la voz de Lila diciendo que en la Argelia muda, todas las viejas, cada noche cuchicheaban, repitiendo la historia contada.

La intención de esta imagen es el reconocimiento de un legado lingüístico, cuya antigüedad se remonta a más de 40 siglos antes de nuestra era, lo que ciertamente lo coloca como uno de los patrimonios lingüísticos más antiguos que dominan el Norte de África, como lo constata el historiador francés Benjamin Stora: “La Berbérie s’étendait de la mer rouge à l’Atlantique, jusqu’aux îles Canaries, et de la Méditerranée aux confins camerounais. [...] Une langue dont l’existence est la plus anciennement attestée dans

---

<sup>159</sup> Algunos meses más tarde, un guerrillero traicionó. Al alba, los franceses nos acorralaron. Djedda y yo, nos habíamos levantado primero, para hacer las abluciones de la oración.

No lejos de ahí, escuché hablar en francés. Me sorprendí:

-¿Quién habla francés?

La anciana me dijo:

-Un compañero ¡sin duda!

-No, respondí, sabes bien que ahora está prohibido hablar francés.

Me di vuelta para espiar, cuando vi a lo lejos a los soldados de Francia. Enseguida alerté a todo el mundo:

-¡Los soldados! ¡Los soldados! Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 188.



l’Afrique du Nord [...] On peut faire remonter l’histoire des Berbères à plus de 4,000 ans av. J.C. ”<sup>160</sup>

Quizás sea esta ancestralidad lo que explique el sufrimiento de Djebar al no poder escribir su obra literaria en una lengua que la identifique con su pasado original y remoto, tal vez también sea la causa de su culpabilidad, al no poder dar continuidad al modelo de transmisión representado en la cadena de las *diseuses*<sup>161</sup>, que figuran en la escena citada. Con todo, el haber escrito su obra en la lengua del “Otro” y formular los conflictos que de esto se derivan en la autobiografía, es tan comprometido como la elección de Sócrates ante la disyuntiva de ser coherente con sus ideas o perder la vida ante un tribunal de la injusticia.

Ahora bien, a la luz de los datos del “Atlas de lenguas del mundo en peligro” que la UNESCO publica anualmente, casi la mitad de las seis mil lenguas habladas en el mundo se encuentra en peligro de desaparición; así, tanto en el marco de la historia del Magreb como en el mundo de la novela, la sobrevivencia de lenguas en Argelia es un hecho sobresaliente que abordaré, tomando también en consideración los aspectos negativos que contribuyeron a este hecho, pues Elia Nada lo relaciona con el horizonte de precariedad en la vida del colonizado, es decir, además de la resistencia lingüística durante la época colonial, la escolarización en Argelia sufrió un considerable descenso:

In view of the French propaganda about its “mission civilisatrice” in North Africa, it must be emphasized that, although the language of education in schools, with the exception of the medersas, or Islamic schools, was French, various estimates place that illiteracy rate in countries of the Maghreb under French colonialism at 85 to 95 percent of the native populations. The persistent belief that North Africans, *en masse*, learned French is a continuation of the colonialist lie that France actually educated masses of North Africans. [...] General de Gaulle was correct in pointing out that Algeria’s independence signified the death of a French illusion, not of the reality, since the North African country had never become French<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> La Berbería se extendía del mar rojo al Atlántico, hasta las islas Canarias, y del mediterráneo hacia los límites de Camerún. [...] Una lengua cuya existencia es la más antiguamente acreditada en el Norte de África. [...] La historia de los bereberes puede remontarse a más de 4,000 años antes de Cristo, Benjamin Stora, *op. cit.*, p. 13

<sup>161</sup> Relatoras.

<sup>162</sup> En vista de la propaganda francesa acerca de su “misión civilizadora” en el Norte de África, se enfatizó que la lengua de la educación en las escuelas era el francés, con excepción de las escuelas superiores coránicas o las islámicas; aunque varios cálculos indican que la tasa de analfabetismo en los países del Magreb bajo el dominio de Francia, ascendió de 85% a 95% de la totalidad de la población nativa. La persistente creencia de que África del Norte, *en masa*, aprendió el francés es una continuación de la mentira colonialista sobre el hecho de que Francia educó masas de norafricanos. [...] El General de Gaulle señaló correctamente, que la independencia de Argelia significó la muerte de una ilusión de Francia, pues la nación norafricana nunca se volvió francesa, Elia Nada, “The fourth language” en *Trances, Dances, and Vociferations*, p. 15.

Sumado a esto, aunque la lengua formaba parte de una batalla por la dominación en la que no sólo se apostaba por el acto de comunicar, sino de marginar e imponer un discurso de autoridad con su vocabulario político, términos de referencia, metáforas, eufemismos y una particular representación de su mundo social, en la realidad cotidiana era un sistema desprovisto de la sensibilidad inherente a las formas de expresión nativas y carecía de los usos relacionados con intereses locales específicos, de manera que prácticamente estaba vacía de sentido para los usuarios y, por consiguiente, destinada a alguna forma de frustración, si se toma en cuenta que para Djébar esta es la condición que desencadena el entramado de la novela.

De igual modo, la campaña militar francesa agregaba un sistemático acopio de supuestas pruebas que justificaran tal estructura, como el empleo de la imagen para propagar una falsa idea de la sumisión voluntaria del argelino o bien, la representación disminuida de la mujer, limitada al símbolo de la odalisca. En oposición, Djébar elabora un perfil de mujeres que actúan y participan en una revolución de gran complejidad en cuanto a la articulación de sus operaciones, sobre todo, por la enorme ventaja técnica y organizacional del oponente. Ciertamente, en algunos casos las mujeres se mantuvieron dentro de los roles tradicionales, pero progresivamente se integraron a los cuerpos militares del maquis y combatieron con el mismo compromiso y valor que el resto de los soldados. Asimismo, un considerable número emprendió operaciones de logística, estrategia y en la realización de misiones que implicaban la transportación de mensajes, armas o bombas, como *Les porteuses de feu*<sup>163</sup>, un grupo compuesto por mujeres activistas de la guerrilla urbana, adscrito al Frente de Liberación Nacional (FLN), conocido con este nombre, porque en 1957 transportó y activó explosivos en puntos estratégicos de la capital de manera sincrónica, atentado que desestabilizó la concentración de fuerzas del ejército francés en el maquis y marcó el inicio de la célebre batalla de Argel. *L'Amour, la fantasia* no integra a las “portadoras de fuego” entre sus personajes, pero todas las combatientes, incluyendo las de origen francés, están representadas en el texto y en el intertexto,

---

<sup>163</sup> *Les porteuses de feu* (Las portadoras de fuego) también es el título de una película documental en la que Faouzia Fekiri entrevista y reconstruye la historia de cuatro mujeres, Fatima o Luiza, Fadhila, Fatouma y Zohra, sobrevivientes del atentado en el “Milk Bar” en Argel, Faouzia Fekiri, “Les porteuses de feu”.

particularmente Zoulikha, protagonista de *La femme sans sepulture*, a quien Djebbar dedica su documental sobre las mujeres de Chenoua.

Para abundar en este mundo femenino, comenzaré por remontar mi explicación a 1834, en el cuarto año de la ocupación francesa, cuando el pintor orientalista Eugène Delacroix expone una obra titulada *Femmes d'Alger dans leur appartement* que, según el posfacio del conjunto de relatos breves que Djebbar tituló con el mismo nombre, fue inspirada tras una visita del artista, primero a Marruecos y después a Argelia; en su primer destino, Delacroix estuvo en contacto con un mundo masculino y guerrero, asistiendo a espectáculos exteriores como *fantasias* o desfiles a caballo. En Argelia, gracias a M. Poirel, quien contaba entre su personal a un *chaouch*<sup>164</sup>, pudo entrar a la casa de este funcionario. Siguiendo a Djebbar, Delacroix, acompañado del anfitrión y de Poirel, atraviesa un corredor oscuro al cabo del cual se abre el harem, ahí descubre un mundo que visualmente lo arrebató. El artista deseaba saber todo, preguntando al propietario y haciendo bocetos gráficos y escritos de diversas actitudes de las mujeres sentadas:

-Il inscrit ce qui lui paraît le plus important à ne pas oublier: la précision des couleurs (noir lignes d'or, violet laqué, rouge d'Inde foncé', etc.) avec le détail des costumes, rapport multiple et étrange qui déroutent ses yeux" [...]

Et comme si cet éclat trop neuf devait en brouiller la réalité, Delacroix se force à noter sur ses croquis chaque nom et prénom de femme. Aquarelles armoriées aux noms de Bayah, Mouni et Zora ben Soltane, Zora et Kadoudja Tarboridji. Corps crayonnés sortant de l'anonymat de l'exotisme<sup>165</sup>

La pintura retrata a cuatro mujeres en un escenario que, en sus claroscuros, refleja las luces y sombras de un mundo con marcados contrastes sociales; así, la joven de la extrema izquierda se encuentra recostada sobre cojines, su rostro y cuerpo están iluminados por la luz de un sol matinal que proviene de una ventana alta, al centro de la composición, dos de ellas están cómodamente sentadas sin sandalias, denotando así un estado de despreocupación al que se agrega el hecho de que una de las mujeres sostenga el tubo de un

<sup>164</sup> Chaouch designa a un funcionario judicial en el Magreb árabe y el Medio Oriente. El término tiene a menudo una connotación negativa, en este mismo texto, el matiz que lo distingue es el de la traición al secreto del gineceo.

<sup>165</sup> -Anota lo que considera importante no olvidar: la precisión de los colores (delimitación negra en el oro, violeta laqueado, rojo de India intenso', etc.) con el detalle de los vestidos, relación múltiple y extraña que desconcierta sus ojos [...]

Y como si ese resplandor demasiado nuevo debiese perturbar la realidad, Delacroix se obliga a anotar en sus bocetos cada nombre y apellido de mujer. Acuarelas blasonadas con los nombres de Bayah, Mouni y Zora ben Soltane, Zora y Kadoudja Tarboridji. Cuerpos dibujados saliendo del anonimato del exotismo, Assia Djebbar, *Id.*, pp. 239-240.

narguile; las tres reposan sobre alfombras que, como las paredes y la decoración general, son lujosos al igual que sus joyas, las prendas finas y ligeras que portan, brocadas, coloridas y de diseño oriental y rebuscado.

A la derecha y en oposición al grupo, destaca la figura de una mujer negra que se afana y denota movimiento total, es la única de pie y su cabeza gira en dirección a las mujeres que reposan, el gesto de su mano en alto parece corroborar indicaciones, en tanto que sus pies dan la impresión de avanzar, se trata de la empleada doméstica o, más bien, de la esclava. Al fondo y frente a esta imagen hay un cuadro con signos que sugieren la escritura árabe, esto confirma el origen geográfico del conjunto de las mujeres blancas que, en suma, presume ocio y riqueza como horizonte total, en contraste con el mundo del esclavismo representado por la mujer negra.

Esta pintura de Delacroix ha tenido un largo alcance a través de los siglos y más allá del campo de la pintura, pues la imagen dio paso a un intenso diálogo entre formas artísticas, épocas y sobre todo, ideologías, como ocurrió con la creación literaria de Assia Djebar, quien más de 150 años después, al iniciarse el siglo XXI, escribe *Femmes d'Alger dans leur appartement*, una serie de relatos cortos que dan continuidad al avance del pintor francés al dar a conocer el nombre de las mujeres argelinas que retrató. Aunque cada una de las narraciones de Djebar ocurre en Argelia, están formuladas de tal manera que puede tratarse de la realidad afrontada por cualquier mujer en el mundo, por ejemplo, en la novela breve que lleva el mismo título del libro, Djebar recurre a la imagen de las “portadoras de fuego”, como una metáfora del mundo femenino en evolución, en contraste con el cuadro de las mujeres confinadas en su aposento:

-Où êtes-vous les porteuses de bombes? Elles forment cortège, des grenades dans les paumes qui s'épanouissent en flammes, les faces illuminées de leurs vertes...Où êtes-vous, les porteuses de feu, vous mes sœurs qui aurez dû libérer la ville... Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles, mais ils ornent les fenêtres, les balcons, toutes les issues vers l'espace...

On photographiait dans les rues vos corps dévêtus, vos bras vengeurs, devant les chars...On souffrait pour vos jambes écartelées par les soldats violeurs

[...]

On devrait faire des gros plans à chaque journée triomphante de la femme: voilà des doigts ordinairement teints de henné, habituellement mains actives des mères préservées (visage

en feu pour faire le pain et pour se brûler), les mêmes doigts sans henné mais avec des ongles faits, qui portent des bombes comme des oranges<sup>166</sup>

En la descripción de Djebbar, los colores que iluminan el rostro de las mujeres se transforman con los mismos tonos de la pintura de Delacroix, sólo que en este caso, la luz no proviene de una ventana, sino de los distintos matices del fuego, cuyas llamas, cuando comienza a arder, son intensamente rojas como el interior de la granada, para tornarse después en los intensos resplandores verdes de la lumbre cuando está por alcanzar su máxima potencia destructiva y, tras esta etapa, se vuelve amarilla como las naranjas, en flamas que arden permanentemente. Djebbar pinta a las mujeres argelinas bajo el resplandor de una imagen tornasolada en el trágico discurrir de la guerra, donde se afanan para mantener su propósito a pesar de las adversidades que les impuso la revolución, bien tras la muerte de la familia completa, al haber callado una violación o, en la paciente reconstrucción de sus viviendas, cada vez que “Francia” las incendiaba.

*L'Amour, la fantasia* hace patente su ruptura con el imaginario de exotismo y atraso propagado durante siglos en torno al Oriente; mientras se ignoraba la fuerza de trabajo explotada o miserablemente retribuida por una metrópoli saqueadora de enorme riqueza, así como distinguida con victorias militares a costa del alistamiento de soldados argelinos en las dos guerras mundiales en las que Francia participó. Describir una imagen distinta de las protagonistas de la historia argelina es dar continuidad y consistencia al combate:

Les cartes postales, très nombreuses, donnent à voir un portrait du colonisé où tout c'est qui n'est pas folklore, exotisme reste dans le contre-champ de l'image. Sur ce support de grande diffusion, apparaissent des représentations d'hommes aux visages durs, vêtus de leur burnous brun qui se confond avec le djebel ; des portraits de femmes dévoilées, légendés de manière évocatrice : « Mauresque fumant le narguilé », « chanteuse fellah »... Dans la

---

<sup>166</sup> -¿Dónde están ustedes las portadoras de bombas? Ellas forman un cortejo, con granadas en las palmas que se abren en llamas, los rostros iluminados por resplandores verdes...Dónde están ustedes, las portadoras de fuego, ustedes mis hermanas que habrán de liberar la ciudad... Los alambres de púas ya no bloquean los callejones, pero adornan las ventanas, los balcones, todas las salidas hacia el espacio ...

En las calles se fotografiaban sus cuerpos desvestidos, sus brazos vengadores, ante los tanques...Sufriamos por sus piernas separadas por los soldados violadores.

[...]

Se deberían hacer primeros planos por cada día triunfante de la mujer: estos son unos dedos ordinariamente teñidos con alheña, manos habitualmente activas de las madres protegidas (rostro al fuego para hacer el pan y para arder), los mismos dedos sin alheña pero con las uñas arregladas, que llevan bombas como naranjas, Assia Djebbar, *ibid*, pp. 118-119.

littérature coloniale, très prolixie elle aussi, des indigènes étonnamment « calmes » existent comme éléments muets d'un paysage familier dont ils porteraient les couleurs<sup>167</sup>

Como se ve, la representación de Delacroix, antes de ser impugnada fue reinterpretada en nuevas realidades, al grado que otros pintores, viajeros e ideólogos coloniales la han homenajeado, perpetuado y, como Assia Djebar, renovado; cito como ejemplo, la serie de 15 cuadros con el tema de *Femmes d'Alger*, que pintó Pablo Picasso en 1955, cuya inspiración despojó a las mujeres de sus velos. Así, la versión "O" de dicha serie ha sido el cuadro más altamente cotizado, hasta el 2015, de que se tenga noticia en las subastas de la firma británica Christie's.

En el mismo sentido, retornaré al año 1859, cuando Eugène Fromentin, la segunda figura paterna de Djebar y el pintor estrechamente vinculado con la temática y el trasfondo humano de *L'Amour, la fantasia*, pondera el arte de su compatriota Delacroix en su relato de viaje *Une année dans le Sahel* y, entre otras misiones de su recorrido por Argelia, aspira a confirmar la exactitud de la imagen de las mujeres argelinas como odaliscas confinadas en su aposento y consagradas al placer: "Il est dix heures du matin, mon ami, et dans deux heures j'irai voir si l'appartement d'Haoûa ressemble à l'admirable tableau de Delacroix: Les femmes d'Alger."<sup>168</sup>

El amigo al que Fromentin dirige estas palabras es Vandell, un científico que lo introduce en la cotidianidad de Blida, una de las ciudades en las que Fromentin se detiene como paisajista, viajero estudioso y, tras una serie de experiencias límite, como escritor. En aquella ciudad conoce a Haoûa, una mujer que vive sola, acompañada únicamente de una empleada doméstica y que parece ser, ante todo, una mujer libre. Ella se convertirá en una admirada amiga del pintor y en la musa cuya muerte inspirará uno de los pasajes más trágicos del citado diario de viaje y del desenlace de *L'Amour, la fantasia*. Así pues, Fromentin describe su llegada a la casa de Haoûa y, en un claro juego de alusión y

---

<sup>167</sup> Las tarjetas postales, muy numerosas, ofrecen un retrato del colonizado donde todo lo que no es folclore, exotismo se queda en el plano contrario a la imagen. En este medio de gran difusión, aparecen representaciones de hombres con rostros duros, ataviados con su albornoz color café que se confunde con la montaña; retratos de mujeres sin velo, a los que se añaden de manera evocadora, subtítulos como: "Morisca fumando narguile", "cantante campesina"... En la literatura colonial, también muy prolífica, los indígenas sorprendentemente "calmados" existen como elementos mudos de un paisaje familiar en el que ellos aportarían los colores, Benjamin Stora, *op. cit.*, p. 43.

<sup>168</sup> Son las diez de la mañana, amigo mío, y dentro de dos horas iré a ver si el aposento de Haoûa es semejante al admirable cuadro de Delacroix: Les femmes d'Alger, Eugène Fromentin, *Id*, p.175.

veneración a Delacroix, cuenta cómo es Assra, la empleada, de quien refiere un gesto y atuendo igual al de la servidora pintada por su compatriota, mientras la mujer que se convertirá en su amiga, tiene una actitud relajada y displicente análoga a las amas del célebre retrato:

L'étage était en galerie; j'en fis le tour avec Assra, qui me précédait, traînant ses talons nus sur les carreaux de faïence, les reins pris, comme par un sarrau, dans son étroit fouta d'étoffe orange et bleue. Arrivée devant la chambre de sa maîtresse, la noire servante tourna la tête à demi de mon côté, et fit exactement le geste que tu peux voir dans le tableau de Delacroix, pour écarter le rideau de mousseline à fleurs. Je vis, en entrant, Haoûa qui m'attendait, couchée de côté sur un long divan bas et large, au milieu d'une quantité de petits coussins, dont l'arrangement prouvait qu'elle avait dormi<sup>169</sup>

Descrita en estos términos, Haoûa no parece tener ningún desasosiego; sin embargo, en la sociedad de su tiempo atraviesa una situación peligrosa por haber decidido prescindir del amparo masculino, lo que provocará su muerte, ejecutada por el marido desairado. Así, el desenlace de *L'Amour, la fantasia* recupera al personaje histórico de Haoûa y su feminicidio y, de manera simétrica al relato de Fromentin, abre y cierra un círculo de violencia contra las mujeres; como si de este modo, insistiera en la repetición del sacrificio femenino como una forma de conjurar o alejar el olvido y redimir, una y otra vez, a cada mujer que muera como consecuencia de la violencia masculina: “Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser! Oui, malgré le tumulte des miens alentour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia”<sup>170</sup>

Así, en la exposición de las narrativas que construyen el diálogo de *L'Amour, la fantasia* son patentes las dos condiciones primarias de la filosofía del acto ético, la primera radica en la responsabilidad de la novelista en el tratamiento de la historia y, como

<sup>169</sup> El apartamento se disponía en galería; lo recorrí con Assra, que me precedía, arrastrando sus talones desnudos sobre las baldosas de cerámica, la espalda baja cubierta con una prenda como un blusón y su falda estrecha de tela naranja y azul. Una vez que llegó ante la recámara de su ama, la negra sirvienta giró a la mitad la cabeza de mi lado, e hizo exactamente el gesto que puedes ver en el cuadro de Delacroix, para abrir la cortina de muselina floreada. Al entrar, vi a Haoûa que me esperaba, acostada de lado sobre un diván largo y amplio, en medio de cantidad de pequeños cojines, cuya disposición probaba que había dormido, *Ibid.*, p.177.

<sup>170</sup> En el haz de rumores dispersos, espero, presiento el instante inevitable en que una patada en el rostro derribará a toda mujer que se levante libre ¡a toda vida que surja al sol para danzar! Sí, a pesar del tumulto de los míos alrededor, ya puedo oír, incluso antes de que se eleve y perfore el cielo duro, escucho el grito de la muerte en la *fantasia*, Assia Djebar, *op. cit.*, p. 314.

consecuencia de ésta, del diálogo que se entabla en condiciones de fidelidad con la verdad. De manera que el encuentro entre mujeres argelinas de la posguerra y los primeros invasores en el espacio de la novela, permite mirar la parte antes soterrada de la colonización y dar un nuevo sentido a la historia del país y al conflicto autobiográfico de la novelista, en un marco de dialogismo, que recupera la ética socrática:

El procedimiento que describe es precisamente el que, como vemos tanto por Jenofonte como por Platón, llamaba *dialéctico*, nombre que significa propiamente el método de “conversación”. El pensamiento que explica el uso de este nombre es que la verdad tiene que ser alcanzada por la fuerza del diálogo, o debate, que puede ser llevado a cabo entre dos investigadores, o también dentro del corazón de un solo investigador, cuando su alma se pregunta a sí misma y responde a sus propias interrogaciones. La verdad que no puede ser descubierta por la mera observación de los “hechos”, puede hacerse surgir en la confrontación crítica de las interpretaciones rivales de ellos. Se logra, cuando se logra, como conclusión de un debate<sup>171</sup>

Para terminar con el ciclo de la filosofía del acto ético, el quinto y último capítulo de esta tesis está consagrado a la fase “yo-para-otro”, donde abordo la situación de las mujeres tras la independencia de Argelia, pese a su participación para liberar al país.

---

<sup>171</sup> A. E. Taylor, *El pensamiento de Sócrates*, pp. 130-131.



## Capítulo 5

---

### **El retrato femenino múltiple y único: “yo para otro”**

Chérifa

---

En 1982, para conmemorar los primeros 20 años de la Independencia argelina, el presidente Chadli Bendjedid inauguró el Monumento a los mártires en una colina al norte de Argel. Se trata de un minarete de 92 metros de altura, que figura como centro de un conjunto escultórico compuesto por tres enormes hojas de palmera, así como por las estatuas de tres soldados que honran los períodos de la resistencia, el combate del Ejército Nacional de Liberación y el del Ejército Nacional Popular. Por su ubicación, dimensión y forma, el monumento domina casi todos los puntos de la capital del país y parece vigilar las costas por las que ingresó la armada francesa en 1830. Sin embargo, en el homenaje dedicado a la guerra y sus mártires no hay un signo que recuerde la participación de las mujeres.

Se podría decir que, para enmendar ese olvido, Assia Djebar publica en 1985 *L'Amour, la fantasia*, novela en la que reescribe una serie de testimonios femeninos documentados en *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1977); a pesar del tiempo transcurrido, ambas obras continúan interrogando al Estado independiente sobre el reconocimiento de la igualdad y las libertades ciudadanas, así como por la restauración de la democracia y soberanía nacionales, dos premisas olvidadas tras la guerra, pues la inmovilidad y la regresión continuaban subyugando la vida de las mujeres de Chenoua.

En este escenario de precariedad social, las veteranas evocaron ante la cámara de Assia Djebar su infancia, primera juventud y madurez en un mundo acosado desde el interior de la familia y por el círculo estrecho de las propias mujeres, así como su intensa y trágica participación en la guerra, las torturas sufridas, la prisión, el despojo y las violencias del ejército francés, su continuo huir entre el fuego y las balas como una metáfora que resumía su existencia y, aunque el riesgo constante de perder la vida era su cotidianidad, ninguna de ellas refiere haber sentido miedo; al contrario, resistieron, reconstruyeron,

curaron y persistieron hasta recuperar la independencia ¿por qué entonces Djebbar las llama voces enterradas?

En contraste con su trabajo durante la revolución, veinte años después Djebbar encuentra a las *moudjahidate*<sup>172</sup> en situaciones marginales, aún muy jóvenes pero con la salud seriamente deteriorada o bien, bajo la tutela de un varón que no les permite obtener un trabajo remunerado y, por consiguiente, empobrecidas, sin una vivienda segura y sin esperanza de acceder a mejores condiciones sociales y económicas. Inexplicablemente, su participación en la resistencia, el combate y la liberación de Argelia no mereció reconocimiento alguno, no figura en los memoriales y ha tenido una opaca presencia en la historia universal, cuando la ha tenido; en suma, se trata de mujeres excluidas del contrato social de la recuperada República independiente, una condición histórica prevalente alrededor del mundo, pues las mujeres son los miembros más vulnerables en cualquier sociedad, aun en las avanzadas.

Como parte del mundo femenino, Djebbar recorre más de cien años de guerra en Argelia, viaja por los cuatro puntos de su región de origen y confirma que su propia biografía tampoco escapa a la genética social ni a los atavismos que marginan a las mujeres. En este sentido, la metáfora de la lengua madre, creada por Assia para representar las heridas y contradicciones que dejó en su vida un ciclo colonial completo, puede ser una forma de comprender a las mujeres de Chenoua, cuyas lenguas originales son extrañas en su tierra y han sido silenciadas en prisiones reales. En este marco, la novela no busca perpetuar el resentimiento, sino transmitir una experiencia femenina que ilumine nuevos comienzos para las futuras generaciones. Aunque lejanas en circunstancias, tiempo y geografía, cada narración es un espejo de humanidad y un hilo que funde al lector con aquellas mujeres.

---

<sup>172</sup> *Moudjahid (a)* es una transliteración de la voz árabe que designa al revolucionario o veterano de la guerra de liberación nacional o miembro del ejército de liberación nacional. En masculino singular la palabra es *moudjahid*, en plural, *moudjahidine*. Para el femenino singular es *moudjahida*, y en plural, *moudjahidate*.

### 5.1. Un retrato femenino múltiple y único

En el capítulo tres he abordado la trayectoria autobiográfica de Assia Djebar, que progresa en forma paralela a la historia de Argelia, de sus compañeras de infancia y juventud y de las mujeres de su tribu de origen; se trata de una galería de retratos femeninos reunidos para dar cuenta de sus distintas posiciones ante un orden social perturbado por la incursión extranjera y la guerra. En este sentido, Djebar dedicó 50 años de escritura y obra cinematográfica al mundo femenino en Argelia; citaré como ejemplos, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), en cuya obertura, la novelista señala que la organización y sentido de sus ocho relatos breves, escritos entre 1958 y 2001, provienen de una atenta escucha de la voz femenina en lengua árabe; de igual manera, *Loin de Médine* (1991) está consagrado a las mujeres que vivieron alrededor del profeta *Mohammed*, fundador del islam; en *Vaste est la prison* (1995) obra autobiográfica y parte del *Quatuor algérien*, la novelista reflexiona en torno al legado de la princesa Tin Hinan, emancipada hacia el siglo V de nuestra era; en *La femme sans sépulture* (2002), Djebar narra la muerte sin sepultura y el combate de Zoulikha y sus hijas, por mencionar algunas obras de entre 16 títulos publicados, sin contar ensayos, piezas teatrales, poesía, artículos y sus célebres discursos, como el de Fráncfort, que pronunció en 2000 al recibir el Premio de la Paz, otorgado por los Editores y librerías alemanes o su discurso de recepción a la Academia Francesa en 2005, entre otros.

Ahora bien, dado que *L'Amour, la fantasia* se mantiene en los márgenes de una continuidad cronológica afín con la realidad, los testimonios recuperados por Djebar muestran claramente una curva de evolución del retrato femenino y su trágico descenso tras la recuperación de la independencia. Por tal motivo, para integrar esta galería, comenzaré por referirme a la ciudad blanca de Argel que, en su primera imagen, se encuentra personificada como una mujer inmovilizada ante la flota del invasor, pues aquella mañana de 1830, en el fantástico paisaje de junio, la escritora enfatiza el contraste de un delicado cuerpo femenino entregado al abandono ante el invasor dinámico y osado en travesías y conquistas, atributos supuestamente masculinos que se trasladan a los integrantes de la armada invasora; por esto, en la recreación del reporte del oficial Amable Matterer, la ciudad de Argel no será más que un pequeño triangulo blanco sobre la pendiente de una

montaña: “Premier face à face. La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d’Orientale immobilisée en son mystère.”<sup>173</sup>

Construida desde la perspectiva del “Otro”, la narrativa de este primer encuentro entre un oficial francés y la personificación de la capital argelina, subraya la desproporción intencionada y crítica de los adversarios que, para dar la impresión de una reciprocidad de miradas, representa la ciudad de Argel asociada con lo pasivo y disminuida por la debilidad que se atribuye a lo femenino. Este retrato de los oponentes esboza el primer mapa de una marcada dicotomía del espacio que, en esencia, divide el mundo exterior, reservado al hombre en términos de riesgo y fortuna, y la prisión destinada a las mujeres, como características de las culturas que habrían de confrontarse.

En este sentido, en *La condición de la mujer en el área mediterránea* (1966), Germaine Tillion explica que la desigualdad en la riqueza de ambientes y en la adquisición de aprendizajes, que más tarde colocará a las mujeres en posiciones de desventaja en el mundo del exterior y socialmente ha sido asignado como terreno exclusivo de los varones, tiene su origen en la división de los espacios físicos que, desde la infancia, conforma conductas e ideologías diferenciadas, se trata de una circunstancia espacial distinta para la niña Assia, pues en un escenario de tales discrepancias, ella es tan privilegiada como un varón, aunque las condiciones del mundo colonial fisuren su entorno infantil. Como ejemplo de la ruptura entre su vivencia cotidiana y la escolar, la novelista recuerda que en su infancia no conseguía encontrar ni una sola correspondencia entre los aprendizajes impartidos en la escuela y su mundo familiar, donde la convivencia ordinaria separaba a hombres y mujeres, en contraste con las dinámicas europeas que, desde su perspectiva, los unían fraternal y amorosamente; de igual modo, le era imposible identificar en la naturaleza de su ciudad natal los glosarios de árboles, plantas, animales y flores, que conocería diez años después de haber aprendido estos abstractos planteamientos en la escuela.

Djebar cuenta con minucia cómo se forja su interior, compuesto por elementos opuestos y roto en cada una de sus capas, porque al imponer su realidad, el “Otro” intenta apropiarse de los cuerpos y sus mentes, pero sólo consigue contrariarlos. A esta ruptura, se suma la del mundo femenino, del que ha sido expulsada y en el que forma su conciencia

---

<sup>173</sup> Primer encuentro cara a cara. La ciudad, paisaje de encajes y colores delicados, surge en su papel de Oriental inmovilizada en su misterio, Assia Djebar, *op. cit.*, p. 14.

crítica, condenado a experimentar tan sólo las emociones que puedan ocurrir en los estrechos límites de la casa, a la dolorosa imposición del silencio y al condicionamiento del habla a los murmullos, los cuchicheos, las alusiones o las convulsiones corporales, como una prohibición que, por ahogar la palabra, también deprime el pensamiento. En contraste, en el otro extremo está el territorio de los varones, un mundo abierto a la exploración, al derecho a la palabra, a hacer y a ser, que conlleva un complicado juego de claroscuros entre los sexos, particularmente cruel, con una mujer que sale a conocer el espacio masculino.

Como observadora y participante, pero ajena a tales condicionamientos, Assia tiene acceso al espacio físico, social e intelectual reservado a los hombres en el exterior, así como al atlas del mundo femenino, cercado y replegado en el aislamiento del gineceo, pues desde la infancia y juventud, la niña tiene libre movilidad tanto en los interiores de las casas familiares como en sus estudios en el exterior del país, domina el árabe y el francés, aunque viva con culpa ambas experiencias culturales. Por ejemplo: al transgredir a la tribu en la libertad de su práctica deportiva, al aire libre y con vestuario occidental, que para ella es una emoción más pura que la convulsionada danza de su tradición ancestral en medio de otros cuerpos femeninos encerrados, o como apunta, enterrados en la vertical. Assia participa de una naturaleza múltiple y dual, es mujer y hombre, es argelina y también es el “Otro”, si se considera el mundo de Janine, su vecina francesa de la infancia:

Janine allait et venait, toute la semaine, dans la maison arabe; n'était son prénom, on aurait pu la prendre pour la quatrième fille de la famille... Mais il y avait ceci d'extraordinaire: elle entraît et sortait à son gré –des chambres à la cour, de la cour à la rue-- comme un garçon. Puis les choses reprenaient leur cours dans ce flux du temps d'une journée immobilisée dans des intérieurs de maison, toujours des intérieurs naturellement<sup>174</sup>

Al recordar la cotidianidad de su mundo infantil, Djebbar descubre el funcionamiento de una sociedad donde las niñas aprenden a ceñirse a la dimensión de las paredes de la casa, para luego asimilar la renuncia a cualquier rasgo de su singularidad interior y a la posibilidad de la dicha; sin embargo, contra el fluir de la inercia social, la revolución abrió una vía que permitió a sus compatriotas y quizás también a ella misma, la

---

<sup>174</sup> Janine iba y venía, toda la semana, en la casa árabe; si no hubiese sido por su nombre, se le habría podido tomar por la cuarta hija de la familia... Pero había algo extraordinario: entraba y salía a su voluntad –de las habitaciones al patio, del patio a la calle – como un muchacho. Luego las cosas retomaban su curso en ese flujo del tiempo de una jornada inmovilizada en los interiores de la casa, siempre en los interiores, naturalmente, Assia Djebbar, *ibid.*, p. 35.

posibilidad de actuar, de ser, de desarrollar sus talentos e inteligencia en libertad, de dirigir su voluntad hacia un cambio radical en su historia personal y, como consecuencia, en la de Argelia, como una doble emancipación femenina.

Para las campesinas contemporáneas de Assia, la guerra significó una decisión de vida o muerte para reivindicar su “yo” a través de la defensa de sus ideas y de su fe, de contribuir con el proyecto social que recuperaría la independencia del país y, de forma igualmente importante, la oportunidad de salir a forjar un conocimiento del mundo y de sí mismas, de conocer y moverse en el exterior reservado al hombre. Algunas de esas mujeres encontrarían la muerte en la guerra y al resto de ellas les esperaría el retorno al aislamiento tras haber obtenido una victoria, que sólo fue aparente para ellas. En cuanto a Assia, en apoyo a la movilización revolucionaria, dejó sus estudios para consagrarse a la escritura de *La soif*, su primera novela.

Como se verá, el coro de voces enterradas conforma, desde la oralidad, una historia de la mujer sin nacionalidad ni lengua que la separe del resto del género. Así, en la Argelia independiente de los años setenta del siglo XX, cuando Assia Djébar rodaba con las mujeres de Chenoua los relatos de su trágico retorno al pasado y la derrota en su mundo privado, la experiencia colectiva dio al grupo la oportunidad de reconstruirse en el discurso polifónico y de consumir un acto ético, al interrogarse y revelar para sí mismas el sentido de aquella experiencia colectiva.

Comenzaré por situar a las mujeres de Chenoua en su contexto histórico social, su sitio en las culturas originarias y el complicado mapa lingüístico de Argelia, lo que guarda estrecha relación con el problema lingüístico de Djébar, pues implica la lucha por la apropiación de la palabra; la revisión de estos aspectos, permitirá comprender el derrumbamiento de las aspiraciones que hizo a las veteranas tomar la palabra y traspasar los límites de su mundo y su cultura.

## **5.2. La lucha con la palabra del otro**

La novela parte del desasosiego de Assia Djébar para asumir el francés, un idioma que llegó a suplantar la diversidad de lenguas vivas en Argelia, como la lengua de su mundo

interior y de su creación literaria, pues este hecho colonial precipitó una pronunciada desigualdad social ligada a la condición lingüística, por tanto, Assia y los personajes que la circundan cifran en la palabra y la escritura su redención y sentido existencial. Así, la palabra que se pronuncia o se escribe es de la mayor relevancia, sea que ocurra en el ritual privado de la escritura de un diario, de una misiva personal, de un reporte administrativo, de una obra impresa destinada al gran público o como testimonio oral, pues en el mundo de la novela, todo acto narrativo o encuentro dialógico está marcado con la impronta del “Otro”. De modo análogo, algunos ejemplos relevantes en la novela, como el del oficial Aimable Péliissier quien, tras haber exterminado a los Ouled Riah, transgrede los límites de la ideología colonial al hacer de un informe militar un acto de contrición y un palimpsesto sobre el que Djébar, a su vez, traspasará las fronteras de su tiempo y linaje para transmitir la historia argelina. Asimismo, en el plano de la comunicación personal, Saint-Arnaud mantiene una intensa correspondencia con su hermano, a quien confiesa una apasionada admiración por los sitios que incendia y destruye. En cuanto a la escritura femenina, tres jóvenes mujeres enclaustradas encuentran en el intercambio epistolar con hombres desconocidos, una forma de oponerse a un oscuro destino; en fin, a través de la reescritura de las perturbadoras confidencias de las mujeres de Chenoua, repudiadas y huérfanas del porvenir, como Djébar las nombra, se confronta la verdad en la historia de Argelia y de las relaciones franco-argelinas.

La palabra es sujeto y objeto del relato, de ahí la convicción de Djébar, de que es el único medio fiable para representar el mundo, y sostiene, a la manera de Fromentin, que sólo la escritura ilumina y reproduce el mundo con nitidez: “Le mot est torche; le brandir devant le mur de la séparation ou du retrait...Décrire le visage de l’autre, pour maintenir son image; persister à croire en sa présence, en son miracle. Refuser la photographie, ou toute autre trace visuelle. Le mot seul, une fois écrit, nous arme d’une attention grave.”<sup>175</sup> De igual forma, la palabra marca los estratos y fronteras que dividen a una sociedad de dominantes y dominados, sirve para situar a los individuos en sitios de validez o marginalidad y forma parte de las condiciones de reconocimiento del devenir de su historia

---

<sup>175</sup> La palabra es antorcha; alzarla ante el muro de la separación o de la retirada...Describir el rostro del otro, para conservar su imagen; persistir en creer en su presencia, en su milagro. Rechazar la fotografía, o cualquier otro rastro visual. Sólo la palabra, una vez escrita, nos arma de una atención grave, *ibid.*, p. 92.

individual y colectiva; por tanto, no sólo tiene la virtud de crear y recrear el mundo, de liberar, redimir y transmitir, refleja el mapa exacto de la realidad colonial y poscolonial, de ahí proviene la urgencia de la novelista por explicar y comprender la elección de su lengua de expresión literaria como un dilema en el que, fundadamente, reconoce un carácter moral. Para resolverlo, como he señalado, emprende un recorrido personal e histórico-social, que se inicia con la travesía de las embarcaciones invasoras que habrían de ocupar Argel desde junio de 1830 y, paralelamente, describe el comienzo de su propio viaje, como la caminata de una niña del Sahel argelino rumbo a la escuela francesa; al reunir estos extremos temporales, describe una sociedad dividida ante la incursión colonial.

En tal sentido, en *El hablante en la novela*, Bajtín apunta que “El género de la novela no se caracteriza por la representación de la persona misma sino, precisamente, por la *representación de su lenguaje*. No obstante, para ser una representación artística el lenguaje tiene que convertirse en habla en boca de los hablantes, asociada a la imagen del hablante.”<sup>176</sup> Esto significa que, en la novela, los hablantes portan vestimentas sociales e históricas determinadas por su lengua de expresión, sea el árabe, el francés o alguna de las lenguas bereberes, cada una de ellas con una historia que puede definir el destino de su hablante. Así, tanto en la ficción como en la realidad extratextual, estas condiciones apuntan a una fragmentación lingüística extensa y explican el mundo fisurado referido por Djebar.

Para sostener esta idea, en *Las fronteras del discurso*, el crítico ruso analiza el género novelístico como un enunciado extenso en el que participan los hablantes (o escribientes), mediante lenguajes particulares con los que expresan su ideología y su punto de vista acerca del mundo. Así, *L'Amour, la fantasia* es un cruce de contenidos ideológicos que, a través del francés, sitúa a los personajes en capas de la sociedad diferenciadas, unas relacionadas con la autoridad y la dominación y otras con la sumisión, lo que conforma un complejo entramado lingüístico, donde el francés, por haber sido impuesto con violencia, carece de autoridad legítima en su fondo; así, para tener un acercamiento al mundo interior de los personajes y su relación con la palabra, comenzaré por abordar el modo en que la palabra ajena se vuelva palabra de autoridad.

---

<sup>176</sup> Mijaíl Bajtín, *El hablante en la novela*, p.74.



### 5.2.1. Palabra ajena y de autoridad en un escenario multilingüe

En sus trabajos sociológicos, Pierre Bourdieu había delimitado un horizonte social determinado por la lengua, donde observó cierta unidad en las condiciones culturales del país, relacionada con la celebración de pactos matrimoniales para resguardar el patrimonio familiar; posteriormente, en *La condición de la mujer en el área mediterránea*, Germaine Tillion aborda la historia femenina en la cuenca mediterránea, incluyendo el Magreb árabe y los territorios ubicados en Europa, principalmente en Francia y España. Su aportación más relevante es haber encontrado un denominador común en cuanto a la sujeción de las mujeres, que había sido erróneamente atribuido a la práctica del islam. Tillion demostró que el “envilecimiento femenino” se practicaba desde periodos históricos previos al arribo de esta religión al África del norte y en realidad era resultado de una organización social endogámica, que privilegiaba el matrimonio entre primos de la línea paterna para preservar el capital de la familia. Aunque es posible que, tras más de cincuenta años de haberse publicado su estudio, haya nuevos datos o controversias respecto de la tesis de Tillion, su obra se encuentra debidamente sustentada en la historia, aporta datos contrastables sobre la sacralización del espacio femenino y contribuye a derrumbar, fundadamente, los prejuicios sobre la condición femenina relacionados con el mundo islámico, pues Tillion muestra un amplio conocimiento de la implantación histórica del islam en las regiones de Oriente, así como de *El Corán*.

Comenzaré por referirme a la lengua bereber o *tamazight*<sup>177</sup> que tiene alrededor de diez millones de hablantes, es decir, aproximadamente la cuarta parte de una población nacional que asciende a un poco más de cuarenta y tres millones de habitantes, esta proporción podría ser similar al número de hablantes en la época de la novela. El *tamazight* está distribuido en espacios geográficos distantes, pues incluye a población del norte, cuya cultura se desarrolla en las montañas y está fundada en la agricultura y el pastoreo, en contraste con la de pueblos nómadas y semi-nómadas del sur del país, en el desierto del Sahara; dada esta situación geográfica, la lengua comprende cuatro variantes dialectales principales, distribuidas en puntos separados del Magreb y, en el caso que me ocupa, del

---

<sup>177</sup> *Tamazight* se llama a la lengua bereber, *amazigh*, que significa hombre libre, es el nombre que se da a los bereberes.

territorio argelino, estas variaciones son: el *chaoui* (shauí) gentilicio y nombre de la lengua de los habitantes de la región de Aurès, situada al noreste del país en la frontera con Túnez; el *kabyle* (cabil), localizado en la región centro norte de Argelia y al oeste de Aurès; el *mozabite* (mozabita), lengua de los pueblos originarios del *M'zab*, región ubicada a 600 kilómetros al sur de Argel, en el desierto del Sahara y, finalmente el *touareg* (targuí), situado en el Sahara central. La Constitución de la República Argelina reconoce el *tamazight* como componente de la unidad nacional, con el mismo rango que la identidad árabe y musulmana del país; sin embargo, algunos la consideran un dialecto, lo que continúa siendo motivo de batallas políticas interiores. De igual modo, persiste una controversia en torno a la uniformidad de su transcripción, pues sus caracteres pueden ser bereberes para conservar su autenticidad, latinos para darle un carácter universal o bien, árabes para denotar la identidad islámica del país.

Ahora bien, en este devenir lingüístico hay dos acontecimientos históricos de ruptura relevantes; el primero se ubica en el siglo VII con el arribo de pueblos provenientes de la península arábiga al Norte de África, que integraron la lengua árabe y la religión musulmana como un patrimonio intrínseco al origen e identidad cultural de Argelia; el segundo hecho destacado ocurrió en el siglo XIX, con la incursión de 1830, cuando se pretendió imponer el francés y desplazar el árabe a la categoría de lengua extranjera, lo que fue técnica y prácticamente imposible tras doce siglos de arraigo, tanto de la lengua como del islam, sumado a la inconsistencia en las políticas de escolarización, en las que Djébar inscribe también su conflicto lingüístico y visión fisurada del mundo.

En el campo de las letras, que concierne a esta tesis, el horizonte no es menos intrincado, pues aun cuando un autor se encontrara comprometido con la resistencia anticolonial, como en el caso de Djébar, no estaba a su alcance crear una literatura en lengua árabe, pues no había sido escolarizado en dicha lengua o bien, su dominio había sido adquirido en las escuelas confesionales, orientadas a la enseñanza del Corán, con un enfoque centrado en la recitación y reproducción de su contenido, situación que describe la escritora en la primera de la serie de entrevistas que concedió a Laure Adler en 2006:

Peut-être dans mes premiers romans il y avait un désir d'écrire tout de suite ce qu'on entendait de plus profond, mais à ce moment-là, il y avait un deuxième problème : c'est que je n'écrivais pas en arabe, j'ai appris à lire en arabe, j'ai appris à apprendre par cœur les sourates du Coran, j'ai appris à écrire mais sur la planche avec un roseau et très tôt l'enfant

que j'étais, était liée à un arrière, à quelque chose qui n'était pas le monde de l'école et le monde de mon père aussi. C'est ma mère qui avait demandé que j'aie chez le maître d'école coranique, école de garçons ; alors c'était ce monde de l'écriture arabe, mais surtout des chants coraniques arabes liés à la poésie de ma mère. Je crois que presque au début de mon adolescence, je me suis rendu compte que j'étais dans un monde dual, dans un monde fissuré. J'étais interne et ma première blessure a été de dire quelle langue étrangère je voulais choisir. [...] j'ai dit naturellement l'arabe, j'ai agi comme ça parce que ma différence avec les autres fillettes de l'école c'était que je voulais une autre langue dont on disait officiellement qu'elle était étrangère, mais qui était la plus profonde en moi...<sup>178</sup>

En el fragmento seleccionado, Djebar explica un escenario de contradicciones lingüísticas, donde el sistema educativo, el entorno familiar y la religión obstaculizan mutuamente sus propósitos formativos, como un conjunto de circunstancias que predispondría a la mayoría de los escritores de su generación y posteriores a convertirse en autores de expresión francesa y señalados como eternos colonizados, sin considerar la carga de culpa por su relación con la lengua del antiguo ocupante. Uno de estos casos es el de Rachid Boudjedra, quien tras haber creado una considerable obra en francés, comenzó a escribir en árabe para reivindicar su lengua, lo que al cabo del tiempo le obligó a traducir su trabajo al idioma colonial por motivos de difusión cultural, sumado a la dificultad que conlleva la existencia de variedades dialectales de la lengua árabe en Argelia, así como en todo país usuario de este idioma, pues aunque haya una unidad en el árabe clásico, éste no es usual en la comunicación cotidiana y, en el campo de las lenguas originarias existen estratos, arquetipos regionales, antipatías y espacios de lucha social complejos.

Así, los problemas lingüísticos en Argelia, históricamente vigentes, se extienden a todas las esferas sociales como una dificultad real y simbólica para comunicarse y, por este medio, alcanzar el progreso en una democracia real. Este escenario se agudiza con la instauración de políticas lingüísticas coloniales, cuya prioridad era dividir a la población, no escolarizarla; tal situación se agravó tras la recuperación de la independencia, al decretar

---

<sup>178</sup> Quizás en mis primeras novelas había un deseo inmediato de escribir lo que oía en lo más profundo de mí, pero en aquel momento había un segundo problema: que yo no escribía en árabe, aprendí a leer en árabe, aprendí a memorizar las suras del Corán, aprendí a escribir, pero sobre la plancha con una caña, y muy temprano, la niña que yo era estaba ligada a un sustrato que no era el mundo de la escuela ni el de mi padre. Es mi madre quien había pedido que fuera con el maestro de la escuela coránica, escuela de niños; entonces, ese era el mundo de la escritura árabe, pero, sobre todo, de los cantos coránicos árabes, que estaba unido a la poesía de mi madre. Creo que al inicio de mi adolescencia me di cuenta de que estaba en un mundo dual, en un mundo fisurado. Estaba internada y mi primera herida fue al elegir una lengua extranjera [...] naturalmente dije que el árabe, actué así, porque mi diferencia con las otras chiquillas de la escuela era que yo quería otra lengua, que oficialmente era extranjera, pero que era la más profunda en mí... Laura Adler, *op. cit.*

que el árabe sería la lengua oficial, sin reconocer el uso histórico del francés en un sistema económico-administrativo que tiene a Francia entre sus principales socios comerciales, lo que hace de dicha lengua un disimulado idioma de promoción social.

En estas condiciones, el mundo de la novela entreteje una doble cadena de conflicto que enlaza, en paralelo, la variedad de lenguas originarias con las ideologías en lucha dentro del territorio argelino; por tal motivo, el francés parece ser el único ropaje posible para transcribir una realidad de personajes que pertenecen a puntos geográficos distantes y cuyo ritmo vital se refleja en distintos modos lingüísticos. De ahí la inquietud de Djebbar porque su testimonio, expresado en un idioma impuesto con violencia y sin autoridad real, en su fondo, sea genuino, aunque finalmente, su expresión es parte del intrincado contenido multilingüe y multi-ideológico, donde la voz de los personajes está vinculada con capas sociales representativas de la autoridad, la dominación o la sumisión.

### **5.2.2. Palabras en lucha contra la dominación**

A la luz de su filosofía del lenguaje, Bajtín analiza las sociedades desde la perspectiva de la representación diferenciada de sus lenguas, en las que distingue dos categorías, a saber, la palabra ajena y la de autoridad. Comenzaré por citar la definición de la palabra ajena, pues en torno a la palabra de autoridad, propondré directamente algunos ejemplos para ilustrarla:

Uno de los aspectos más importantes del habla humana concierne a la transmisión y el análisis de los discursos ajenos y de la palabra ajena.

En todas las esferas de la vida y de la creación nuestra habla está colmada de palabras ajenas, transmitidas con distinto grado de precisión e imparcialidad. Cuanto más intensa, diversa y elevada es la vida social del colectivo hablante, mayor peso entre los elementos del habla tendrá la palabra ajena, el enunciado ajeno, como objeto de transmisión, de interpretación, de análisis, de refutación, de sustento, de posterior evolución<sup>179</sup>

Así, desde la infancia, Assia distingue el árabe y el bereber, como las lenguas de expresión de los dominados que sostienen a la sociedad de colonizadores y, sin embargo, se encuentran marginadas, lo que fisura su mundo interior pues reconoce el mismo nivel de derechos en los hablantes de unas y otras lenguas. Por tanto, *L'Amour, la fantasia* aspira a integrar en un mismo espacio, en un acto colectivo análogo al que concibe Bajtín en la

---

<sup>179</sup> Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 75.

filosofía del acto ético, la palabra de dominantes y dominados, lo que Djebbar ilustra con las imágenes de la escritura elaborada por manos, antes enemigas, enlazadas o sobrepuestas, como la mano de una argelina anónima que Djebbar, por intermediación de Fromentin, hará portar el *qalam* para escribir en francés.

Ahora bien, como nota introductoria y necesaria para el desarrollo del siguiente apartado, conviene recuperar algunos datos en torno al uso de las lenguas en el mundo de la novela; en principio, el ancestral líbico-bereber y el árabe son empleados por mujeres socialmente vulnerables y en su mayoría analfabetas. En cuanto al francés es la lengua de los varones, de las mujeres escolarizadas de manera básica o, como en el caso de Djebbar, altamente ilustrada. A pesar de las diferencias en las trayectorias biográficas de los personajes que hablan una u otra lengua, sus preocupaciones existenciales tienen un trasfondo íntimo semejante: el desarraigo.

La novelista dirige el contenido de su discurso a las posiciones de las lenguas de expresión de los hablantes que, en el caso del francés, es la lengua ajena, dominante y vinculada a la violencia del “Otro” y, sin embargo, representa la palabra de los maestros y el medio con el que ella se integra a la experiencia política y literaria, pero no está legitimada en su mundo interior porque el conflicto no es sólo de autoridad, sino de pertenencia al grupo de origen, lo que de alguna manera une su propia voz al coro de voces enterradas.

Ahora bien, en su trayecto hacia la legitimidad de su confesión literaria, Djebbar subvierte la palabra de autoridad del “Otro”, reubicando el linaje ancestral de la palabra bereber y del árabe, al evocar a San Agustín e Ibn Jaldún respectivamente; como se ha visto en capítulos precedentes, ambas lenguas subyacen en su creación, pues contienen la reflexión y la poesía, que la joven Assia encontró en los cuadernos de su madre, así como en *El Corán*.

### **5.3. Escritura femenina en la lengua del “Otro”**

La correspondencia de las tres amigas enclaustradas de la joven Assia, de su madre y de ella misma, converge en un trasfondo histórico y psicológico que desafía todas las formas

del amor previstas en la tradición argelina de la época y, sobre todo, la posición silenciosa reservada a las mujeres. Al escribir, ellas tomaron como instrumento la palabra ajena y, desde su dominio, evolucionaron en sus modos de ser y hacer para forjar un campo de autoridad y poder que trascendió su reclusión física. Por sus cartas, las jóvenes amigas de Assia no sólo afrontaban el riesgo de expresar quiénes eran y a qué aspiraban, sino el peligro de perder la vida. Para comprender hasta qué punto desafiaban la norma, conviene mencionar algunos pormenores sobre el cortejo y el matrimonio, aún vigentes en algunas regiones de Argelia. En la primera fase de la pareja, la separación de los sexos es obligatoria hasta concretar una unión legal, previa convención entre las familias de los futuros contrayentes; de manera que todo encuentro o contacto con este fin, sin atender los pactos sociales, tiene un carácter clandestino y violenta seriamente el honor. En cuanto al matrimonio, como describe Djébar, el contacto físico o las manifestaciones de familiaridad entre esposos están reservadas a la privacidad, lo que aún es vigente en la mayor parte del territorio argelino, bajo riesgo de arrestos y multas. En este sentido y como ya he señalado, Germaine Tillion explica que la tradición de preservar celosamente la virginidad de las contrayentes, como garantía de la continuidad y pureza del linaje, tiene su origen en una organización social fundada en “la República de los primos”, donde se tenía como regla pactar uniones endogámicas para que los matrimonios se celebraran entre miembros de la misma línea paterna y conservar el patrimonio en las arcas familiares.

En contraste con la práctica que refiere Tillion, los padres de la novelista provenían de parentelas distintas y estratos sociales diferenciados, pero eran de origen progresista; pese a estas condiciones, cuando Assia adolescente recibió la misiva de un joven vecino, con quien no tenía contacto personal, el hecho provocó la cólera del padre. La transgresión no radicaba en pertenecer o no al mismo linaje, sino por el peligro del rapto y el derrumbe del honor familiar. A pesar de esto, la escritura no alejó a la joven del corresponsal, sino que atizó su deseo de entrar en la historia de amor y continuar un intercambio secreto de cartas en francés, con las que se iniciaría un proceso de cambio íntimo y social, que la apartaría de la tribu y afirmaría su independencia del padre, para luego interrogar al poder colonial.

De forma análoga, sus jóvenes amigas enclaustradas al escribir retaban el orden social y la dócil jerarquía del padre, un hombre que carecía de los medios para saber qué

clase de correspondencia entablaban las adolescentes: “Ces sœurs qui habitaient le hameau avaient été les seules musulmanes à fréquenter l’école primaire. Or leur père – un campagnard robuste et pieux, le meilleur connaisseur de la région en cultures maraîchères – ne savait ni lire, ni écrire le français. Chaque année, il consultait l’une ou l’autre de ses filles, qui vérifiait les factures à envoyer au comptable.”<sup>180</sup> Con la misma inocencia del padre, el entorno social de las jóvenes, dominado por una alta tasa de analfabetismo femenino, no advirtió el peligro de una revista para elaborar vestidos y batas, en la que obtuvieron los contactos de sus correspondientes masculinos. Así, lo que se inició como una escritura anodina, significó un cambio esencial en el modo de relacionarse de estas mujeres consigo mismas, de situarse ante su entorno familiar de manera desafiante, aunque oculta, de reformular las posibilidades de su existencia y, de algún modo, de impugnar un proyecto social sobre su destino, en el cual no tenían derecho a participar, al grado de arriesgar la vida por hacerlo:

Nous en évoquions les terribles dangers. Il y avait eu dans nos villes, pour moins que cela, de nombreux pères ou frères devenus “justiciers”; le sang d’une vierge, fille ou sœur, avait été versé pour un billet glissé, pour un mot soupiré derrière les persiennes, pour une médisance... Dans cette maison, désormais une révolte s’était infiltrée. Nous la vivions avec une insolence de gamines<sup>181</sup>

Esta escritura rebelde no sólo trastocaba el orden familiar, sino los límites de las rígidas tradiciones de la sociedad argelina descritas por Bourdieu en *Sociologie de l’Algérie* quien, como predecesor de Tillion, documentó la afinidad del matrimonio como sistema que creaba alianzas familiares, no individuales, con la finalidad de salvaguardar la productividad, la economía y la posición social donde el papel de la mujer era fundamental para sostener la cohesión de todos los elementos del grupo.

Así, tomando como marco una nación fundada en la tribu y el clan, comenzaré por citar la descripción del mundo femenino en el grupo *kabyle* (cabil): “Il n’est pas étonnant non plus que le mariage ne modifie en rien la famille. Célibataire ou marié, l’individu

---

<sup>180</sup> Aquellas hermanas que vivían en la aldea habían sido las únicas musulmanas que asistieron a la escuela primaria. Sin embargo, su padre –un campesino robusto y devoto, el más conocedor de la región en materia de cultivo de huertos– no sabía leer ni escribir en francés. Cada año consultaba a una u otra de sus hijas, quien examinaba las facturas para enviar al contador, Assia Djébar, *op. cit.*, p. 21.

<sup>181</sup> Evocábamos los terribles peligros. En nuestras ciudades, por menos que eso, numerosos padres o hermanos se habían convertido en “justicieros”; la sangre de una virgen, hija o hermana, había sido derramada por una nota deslizada, por una palabra suspirada detrás de las persianas, por una calumnia... En esa casa, la revuelta se había infiltrado desde entonces. La vivíamos con una insolencia de chiquillas, Assia Djébar, *ibid.*, p. 22.

demeure lié au groupe agnatique et soumis à la même autorité paternelle; la femme, elle, est considérée comme moyen d'accroître la famille et d'en resserrer les liens. Tel est le contexte véritable dans lequel *le mariage et la dot* doivent être interprétés”<sup>182</sup>

En cuanto a la mujer *chaoui* (shauí), Bourdieu explica que su crianza estaba a cargo de la madre, quien la iniciaba en el intenso trabajo doméstico y matrimonial, por la sumisión total que debía a su marido, quien tenía “derecho de corrección” sobre ella; una formación igualmente necesaria, era el aprender a convivir en una sociedad femenina de secretos, intrigas y trampas, para cohesionarse con su grupo en contra del hombre, su “adversario común”, con quien contraía nupcias en estos términos: “Selon un proverbe chaouïa, `pour une fille, il n'y a que le mariage ou la tombe'. La femme chaouïa, comme la femme kabyle, est mariée très jeune et son père dispose du droit de contrainte.”<sup>183</sup>

En una sociedad basada en la cohesión familiar y religiosa, el matrimonio *mozabite* (mozabita), tradicionalmente sitúa a la mujer como responsable de salvaguardar al grupo y la compromete a evitar la dispersión de la comunidad, resultante de la ineludible práctica de la migración entre sus miembros: “La femme, sauvegarde du groupe, constitue la racine de la société des émigrés comme on le voit dans la règle fondamentale, véritable `loi de salut public', qui interdit à toute femme de quitter le Mzab, et où s'affirme la volonté résolue de sauvegarder la communauté, en empêchant tout exode définitif.”<sup>184</sup>

En cuanto a las zonas pobladas por hablantes del árabe, Bourdieu señala que se trata del grupo que más sufrió el choque de la colonización y donde la alteración de las antiguas estructuras fue más profunda en el área de las relaciones sociales: “La *famille étendue*, unité sociale de base, groupe plusieurs familles conjugales fondées par les descendants mâles en ligne directe du même ancêtre. La structure patrilinéaire et le système patriarcal

---

<sup>182</sup> Tampoco es de sorprender que el matrimonio no modifique en nada a la familia. Soltero o casado, el individuo permanece ligado al grupo agnado y sometido a la misma autoridad paternal; la mujer es considerada como un medio de ampliar la familia y de estrechar sus lazos. Tal es el verdadero contexto en el que *el matrimonio y la dote* deben ser interpretados, Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 17.

En una definición general, el término agnado se refiere a un pariente por consanguinidad en relación con otro y en línea descendente de un tronco común y de varón en varón. No se considera vínculo agnaticio el que se establece por alianza, llamado parentesco político.

<sup>183</sup> Según un proverbio *chaoui*, “para una joven, no hay más que el matrimonio o la tumba”. La mujer *chaoui*, como la mujer *kabyle*, es desposada muy joven y su padre tiene el derecho de forzarla, *Ibid.*, p. 32.

<sup>184</sup> La mujer, salvaguarda del grupo, constituye la raíz de la sociedad de los emigrantes, como se le concibe en la regla fundamental, verdadera “ley de salvaguarda pública”, que prohíbe a toda mujer abandonar el *Mzab*, y en la cual se afirma la voluntad determinada de proteger a la comunidad, impidiendo todo éxodo definitivo, *Ibid.*, p. 53.



impliquent à la fois le rôle du `père´ et la prépondérance absolue accordée aux hommes, la femme étant soumise à la prépotence des agnats.”<sup>185</sup> Como se ha visto, en los cuatro grupos descritos y en el horizonte de oportunidades de la época, aunque el matrimonio estaba sujeto a numerosas restricciones y a condiciones muy duras, era la opción que permitía a una mujer fundar una familia propia y, de algún modo, emanciparse, en comparación con la soltería, que la condenaba a vivir bajo la tutela y control de los padres o de algún hermano, que, junto con su esposa, le imponían una esclavitud de por vida.

En medio de este desalentador proyecto social para las mujeres, Djébar cuenta cómo, en condiciones de alta clandestinidad, sus jóvenes amigas trastocaron la tradición desde la escritura, considerada como un dominio exclusivo del “Otro”, en un combate tan arriesgado como el de las guerrilleras en el maquis, acciones que significaron la apertura gradual de otro tipo de oportunidades para las mujeres de generaciones subsecuentes. Desde esta perspectiva, la participación en política, la escritura, el pronunciamiento de la opinión personal o de los sentimientos, entre otros modos de hacerse presente, fueron rutas irreversibles de transformación ideológica y social, que prepararon el rechazo de las jóvenes al único destino que les procuraba la sociedad de su tiempo; Assia por ejemplo, reacciona intensamente cuando la mayor de las hermanas, quizás para halagarla, le pronostica la proximidad del matrimonio:

L’ainée des sœurs rappelle à tout propos, qu’à ma première sortie dans une cérémonie en ville, alors que je portais le voile, une bourgeoise est venue tourner comme une abeille autour de moi :  
 --Son fils a dû tomber amoureux de ta silhouette et de tes yeux! Ta première demande en mariage ne va pas tarder!  
 Je trépigne, je bats du pied, un malaise ambigu exagère ma colère puérile. Je boude l’ainée, des jours entiers<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> La *familia extendida*, unidad social básica, agrupa a varias familias conyugales fundadas por los descendientes machos en línea directa del mismo ancestro. La estructura patrilineal y el sistema patriarcal implican a la vez el rol del “padre” y la preponderancia absoluta concedida a los hombres, en tanto que la mujer está sometida a la autoridad de los agnados, *Ibid.*, p. 84.

<sup>186</sup> La hermana mayor recuerda en cada oportunidad, que durante mi primera salida a una ceremonia en la ciudad, cuando portaba el velo, una mujer daba vueltas a mi alrededor como una abeja:

--¡Su hijo seguro se ha enamorado de tu silueta y de tus ojos! ¡Tu primera solicitud de matrimonio no va a tardar!

Yo pataleo, golpeo con el pie, un malestar ambiguo exagera mi cólera pueril. Ignoro a la mayor durante días enteros, Assia Djébar, *op. cit.*, p. 20.

Así, a pesar de reclusión física que afrontan sus amigas, el intercambio epistolar les permite redefinir, independientemente de la tutela de un varón, su proyecto de elección de pareja, sin importar si esto es viable o no en su contexto social, pues lo será para las generaciones por venir, porque la escritura y la reflexión que ésta conlleva, integra en sus diálogos, nociones entonces inusitadas sobre la soberanía personal, la apropiación del cuerpo, el derecho a la libertad de ideas, la igualdad de género, y por encima de todo esto, la defensa de su individualidad, como un concepto excepcional en el mundo del harem, concebido como una colectividad sin diferenciación de sus miembros: “-- Jamais, jamais, je ne me laisserai marier un jour à un inconnu qui, en une nuit, aurait le droit de me toucher! C’est pour cela que j’écris! Quelqu’un viendra dans ce trou perdu pour me prendre: Il sera un inconnu pour mon père ou mon frère, certainement pas pour moi!”<sup>187</sup>

Djebar concibe esas experiencias juveniles como un auténtico combate, por eso añade al subtítulo de *Trois jeunes filles cloîtrées...*, unos puntos suspensivos que ponen en duda la continuidad de una tradición resquebrajada, gracias a la toma de la escritura por jóvenes mujeres que preparan una crisis del aislamiento femenino, en el que se funda la estructura de la sociedad tradicional: “Chaque nuit, la voix véhémement déroulait la même promesse puérile. Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes.”<sup>188</sup>

Así pues, en *LA PRISE DE LA VILLE ou l’amour s’écrit*, donde se ubican estos pasajes, Djebar deja ver que la toma de Argel no es un acontecimiento terminado ni realizado sólo por el ocupante, sino un proceso amplio de la sociedad argelina, que subvierte la trayectoria colonial a través de la apropiación de la palabra ajena, puesta al servicio de la insurrección y como parte del combate del país que puede dar lugar a un nuevo proyecto de vida nacional. Por tanto, esta parte de la novela es una apología de la escritura y su poder para remover y transformar a la sociedad y a las mujeres, también en su relación con los varones, desde el inadvertido silencio femenino. Para ilustrarlo, en “*Mon père écrit à ma mère*”, Djebar describe la relación de sus padres y el trato impersonal que

---

<sup>187</sup> -- ¡Nunca, nunca me dejaré casar con un desconocido que, en una noche, tendría el derecho de tocarme ! ¡Por eso escribo! Alguien llegará a este agujero perdido para llevarme: Será un desconocido para mi padre o mi hermano ¡ciertamente no lo será para mí! *Ibid.*, p. 24.

<sup>188</sup> Cada noche, la voz vehemente pronunciaba la misma promesa pueril. Yo presentía que, detrás del letargo de la aldea, se preparaba, insospechado, un extraño combate de mujeres, *Ibid.*, p. 24.

se procuraban, marcado por el uso del pronombre “*lui*”, cuando su madre se dirigía o evocaba a su marido, un formulismo que se podía cambiar por la palabra “*Hadj*”<sup>189</sup>, si el familiar varón había cumplido con su peregrinaje a la Meca. A través de la pareja parental, la novelista sigue la evolución de su madre, quien como toda mujer en el mundo de la novela y sin importar su estado civil, estaba obligada a interponer una distancia de subordinación en sus relaciones con un hombre. En este contexto y como la familia de Assia habitaba un inmueble exclusivo para profesores de francés, su madre se iniciaba en una inmersión en la lengua y su cultura y, además, integraba cambios en sus relaciones familiares; por ejemplo, como respuesta al renovado trato marital, durante un viaje, su padre escribió una tarjeta postal que dirigió directamente a su esposa, llamándola con su nombre de casada y agregando una fórmula afectuosa que incluía a los hijos. Ese gesto de amor, expresado en la escritura, transformó en ternura la frialdad de un matrimonio tradicional y le permitió a Assia imaginar que la felicidad era posible entre un hombre y una mujer.

Como se ha visto, las “*Imperceptibles révolutions de ces conversations de harem*”<sup>190</sup> provocadas por la escritura femenina en lengua francesa, instalan gradualmente para Assia un nuevo orden en la familia y el gineceo, como una manera de participar de forma análoga a la de sus contemporáneas que, en el maquis, osaron compartir el mundo exterior y masculino y enfrentaron la sujeción con actos clandestinos, mujeres que, a pesar del valor demostrado en una revolución apremiante, son llamadas voces enterradas en la novela.

Así, gracias a sus testimonios orales, Djébar traza un perfil femenino fundamental en la independencia de Argelia, el de las campesinas combatientes que, tras dos décadas del triunfo revolucionario, toman la palabra, recuperan su nombre y se identifican con la victoria a través de la historia de su cuerpo torturado porque: “Ser quiere decir comunicarse. La muerte absoluta (el no ser) es permanecer sin ser escuchado, sin ser reconocido, sin ser recordado (como Hipólito)<sup>1</sup>. Ser significa ser para otro y a través del otro, para sí mismo.”<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Título que se atribuye a todo musulmán que, en cumplimiento a uno de los cinco pilares de la religión, ha hecho un peregrinaje a la Meca y a Medina (lugares santos del islam).

<sup>190</sup> *Imperceptibles révolutions de ces conversations de harem*, Assia Djébar, *op. cit.*, p. 56.

<sup>191</sup> Mijaíl Bajtín, “La cultura. Nosotros y los otros” en *Yo también soy*, p. 163.

(1) Referencia a un personaje de *El idiota* de Dostoievski.

#### 5.4. Voces enterradas

*Les voix ensevelies* se inicia con el grito y la huida de Assia, como expresiones femeninas inusitadas y prohibidas por convenciones sociales, que imponen a la mujer el cuchicheo, el murmullo o el silencio; esta conducta coincide con el comienzo y el fin de una historia de amor en la que la joven mujer, a los diecisiete años, por un desencuentro amoroso mezclado a la desolación de estar en la ciudad de los “Otros”, se echa a correr, a volar por la calle, hasta lanzarse al mar o, mejor dicho, hacia las ruedas del tranvía. El conductor consigue frenar y Assia fracasa en su tentativa de suicidio, pero a la luz de los símbolos de la rueda y el mar, la joven necesitaba destruir ese mundo, volar para retornar a la fuente de la vida: “volver al mar es como retornar a la madre, morir.”<sup>192</sup> Con el tiempo, reconstruyó en la escritura su relación sentimental y sublimó su impotencia ante lo insoportable del mundo colonial. Luego, en retrospectiva, Djébar confiesa haber obedecido a un impulso indescriptible, sin razonamiento o explicación, de lo que sólo recuerda las palabras del conductor francés, el timbre de su vocecilla alarmada y sorprendida por haber conseguido frenar el vehículo a tiempo.

El segundo evento ocurre años más tarde, en un pasaje que se remonta a un amor terminado durante su primera madurez y exilio en París; la autora describe sus gritos lastimosos durante una caminata por la calle Richelieu pero, sobre todo, recuerda al hombre que la persigue para pedirle que no grite así. En ambos casos, la voz en su forma elemental reemplaza el sonido articulado y reflexivo, de manera semejante al movimiento febril y convulsionado de su abuela materna que, regularmente, protagonizaba un performance de música y danza con otras mujeres de su generación y con la voluntad oculta de decir con la danza lo que quizás no podía o no tenía derecho a expresar en ninguna de las lenguas de las mujeres, que son el francés para la escritura secreta, el árabe para llamar a Dios, el líbico-bereber para encontrarse con sus ancestros maternos y la danza convulsa para decir, quizás, lo inexplicable.

Así pues, el grito y el movimiento son esenciales en la construcción de los testimonios de Chenoua, cuyas guerrilleras pertenecían a familias de extracción obrera y campesina y a las que el analfabetismo situaba en una temporalidad históricamente

---

<sup>192</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 298.

regresiva; sin embargo, aunque se hallaban muy distantes de la burguesía a la que Assia pertenecía y donde las mujeres dominaban la escritura, su formación política y horizonte social era superior al de sus contemporáneas escolarizadas, que generalmente vivían limitadas a una salida semanal al *hammam*<sup>193</sup>.

### 5.5. El mundo femenino en el espacio interior

Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien.

Villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles. Dès le premier jour ou la fillette « sort » pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fonda immanquablement sur eux<sup>194</sup>

Desde la primera página de *L'Amour, la fantasia*, un recuerdo infantil revela el origen del conflicto autobiográfico de Assia y reconstituye las condiciones sociales e ideológicas de Argelia en los años cuarenta del siglo pasado. En estas líneas, Djebbar consigue representar la ancestral naturaleza híbrida de su cultura y las complicadas relaciones de dominación y subalternidad en las que es patente la presencia de dos civilizaciones antagónicas y, sobre todo, el trasfondo de desigualdad de género concebido por la sociedad endogámica y materializado en el submundo del harem.

Con el recuerdo de su primer trayecto hacia la escuela francesa y con cada elemento del paisaje, Assia muestra el origen del dilema de su escritura y de la intensa angustia que la persigue hasta la edad adulta. Uno de estos elementos es la vestimenta del padre, quien

---

<sup>193</sup> Voz de origen árabe y turco que significa baño. En este caso, el concepto se refiere a un establecimiento de baños, sobre todo en Oriente.

<sup>194</sup> Chiquilla árabe que va por primera vez a la escuela, una mañana de otoño, de la mano del padre. Éste, con un fez sobre la cabeza, la silueta alta y erguida en su traje europeo, lleva un portafolios, es profesor de la escuela francesa. Niña árabe en un pueblo del Sahel argelino.

Ciudades y pueblos de callejuelas blancas, de casas ciegas. Desde el primer día en que una niña “sale” para aprender el alfabeto, los vecinos toman la mirada desconfiada de los que se compadecen, diez o quince años antes: sobre el padre audaz, sobre el hermano inconsecuente. La desdicha se abatirá inevitablemente sobre ellos, Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 11.

viste un traje europeo y va tocado con fez<sup>195</sup>, una mezcla de estilos que denota su espíritu cosmopolita y evidencia la aceptación natural de su origen multicultural, en el que Assia inscribe su ascendencia. En esta imagen, la novelista se mira avanzando entre pueblos inanimados y casas ciegas, como la metáfora que representa a las mujeres de su aldea, pues la casa es la realidad y el símbolo que marca la dicotomía del espacio en el relato, el mundo interior de la mujer en contraposición con el exterior del hombre y al que ella también pertenece.

Así, a partir de la cita con la que se inicia este apartado y a la luz de la teoría de la interpretación de los sueños desarrollada por Sigmund Freud, abordaré el símbolo de la casa como elemento central de la confinación del mundo femenino. Ciertamente hay controversias en torno a la vigencia de dicha teoría pues, según la cultura, la época y la tradición, un mismo objeto puede tener representaciones diferenciadas de un individuo a otro; sin embargo, Freud recupera símbolos culturales y religiosos universales, que ya habían sido utilizados en la antigüedad clásica, la mayoría de las veces de manera acertada, para explicar el “yo” en Occidente; asimismo, sentó las bases de la actual interpretación psicoanalítica:

La relación simbólica parece ser un resto y un signo de antigua identidad. Puede asimismo observarse que la comunidad de símbolos traspasa en muchos casos la comunidad del idioma, como ya lo afirmó Schubert en 1814. Algunos símbolos son tan antiguos como el idioma; otros, en cambio, son de creación actual (por ejemplo, el dirigible, el zepelín).

El sueño utiliza, como ya indicamos, este simbolismo para la representación disfrazada de sus ideas latentes. Entre los símbolos así utilizados hay, ciertamente, muchos que entrañan siempre, o casi siempre, la misma significación<sup>196</sup>

En este marco, la fantasía onírica representa el cuerpo humano con la imagen de una casa, y sus órganos como partes de la misma; de igual manera, el *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot confirma que para los místicos, el elemento femenino del universo es el arca, la casa y, a veces, el muro; de modo análogo al psicoanálisis, considera que, por su carácter de vivienda y de interior, esta imagen produce una identificación entre el cuerpo y los pensamientos humanos. Finalmente apunta que, de acuerdo con Ania Teillard, en los sueños nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique, en cuyo caso, la fachada significa el lado manifiesto del hombre, su personalidad y máscara.

<sup>195</sup> (Del fr. *fez*, y este del turco *fes*). 1. m. Gorro de fieltro rojo y de forma de cubilete, usado especialmente por los moros, y hasta 1925 por los turcos, DRAE.

<sup>196</sup> Sigmund Freud, “*La interpretación de los sueños*” en *Obras completas*, tomo 2, pp. 559-560.

Ahora bien, aunque la cita de Djebbar no menciona la palabra ojo, sí se refiere a la ceguera como carencia de claridad o privación de la razón, pues las mujeres que observan a la niña son personajes ciegos, pero no por esto son sabias o clarividentes, como una condición de sabiduría interior tradicionalmente evocada desde la antigüedad clásica por Sófocles en su Edipo, quien horrorizado ante cumplimiento de una profecía del ciego Tiresias, se arranca él mismo los ojos y accede así al conocimiento. En este caso, la ceguera de las mujeres es sólo una discapacidad en la que están inmóviles y enraizadas, como una casa lo está a la tierra, por eso profetizan la desdicha de una niña que “sale”; evidentemente, el fondo de su crítica revela su temor ante el inevitable derrumbamiento de la reclusión femenina, mantenida por algunas mujeres como estructura defensiva para tomar el control de las generaciones más jóvenes y frenar sus expresiones de singularidad, mediante el miedo al castigo social y divino.

Así, el mundo fisurado de Djebbar se inicia en la casa, como continente y contenido del cuerpo femenino y el lugar que moldea el paisaje acústico de su infancia, entrañable aunque segmentado por el murmullo difuso del habla de las mujeres, en cuya contrapartida está el silencio, en el que Assia forjaría su escritura en francés:

En pays méditerranéens l'univers est plein de paroles, mais je pense que la naissance de l'écriture, le désir d'écrire, c'est d'abord quand on est seul, dans la solitude, ou bien quand on est à l'intérieur; dans mon univers d'enfant, au milieu de femmes où il y avait aussi beaucoup de bruit, de chuchotements ou de cris qui explosaient. Dans ce domaine de la voix, il faut s'en extraire au départ pour entrer dans ce que j'appellerais au fond une parole silencieuse, l'écriture serait une parole de silence<sup>197</sup>

En ese mundo dual de bullicio y silencio, desde la primera infancia de Assia hasta el comienzo de su adolescencia en el internado, el sonido, sea expresado con palabras, gritos o murmullos, marca la ruptura entre el espacio interior y el externo, pues en el Magreb, la casa es el harem, que en árabe significa *haram*, literalmente lo prohibido para los hombres que no son de la familia, pero sobre todo, ese lugar marca la diferencia con respecto al exterior, como el mayor interdicto para las mujeres. Así, la exclusividad de la casa, inmersa en el resonar de las lenguas árabe y bereber, conforma el sustrato de la afectividad de la

---

<sup>197</sup> En los países mediterráneos el universo está lleno de palabras, pero creo que el nacimiento de la escritura, el deseo de escribir, se inicia cuando se está solo, en la soledad, o bien cuando se está al interior; en mi universo de niña, en medio de mujeres también había mucho ruido, cuchicheos o gritos que explotaban. En este espacio de la voz, de algún modo es preciso apartarse para entrar en lo que llamaría en el fondo una palabra silenciosa, la escritura sería una palabra de silencio, Laura Adler, *op. cit.*

novelista, aunque este sea es el sitio donde comprende que las formas de comunicación furtivas, como el murmullo y el cuchicheo, están irremediabilmente asociadas a la identidad femenina.

De igual manera, la división acústica del espacio, permite a Assia percatarse de ser ajena y “Otra” donde quiera que se encuentre; pues por un lado, sus padres le procuran los medios para salir del harem, pero en el medio académico también es extraña entre compañeras y profesoras de origen europeo, donde es vista como una niña musulmana y diferente:

Le vrai problème devient, que vous étiez dans un domaine maternel avec des bruits de voix maternelle et donc avec une certaine musique de l'arabe, et même dans l'arabe, le dialecte et l'arabe de la prière, c'est des rythmes et des bruits différents. Quand j'allais à la campagne toute enfant ou à la montagne, même à la zaouïa de la grand-mère, il y avait les bruits berbères aussi, donc c'est aussi différents bruits. Or quand vous écrivez, disons à la fin de votre cursus scolaire, que dans mon cas était l'école française. Cette langue que vous écrivez, que vous entendez tout de même qui est l'autre, la langue des autres, elle est quand même très éloignée...<sup>198</sup>

Esta experiencia divide a la joven Assia y a otros personajes en circunstancias semejantes, en tanto que son seres sociales e históricamente determinados por la palabra, en dominantes y dominados, como apunta Bajtín en *Las fronteras del discurso*, y como lo muestra el mundo femenino de la novela, donde Assia se encuentra al centro de ambos mundos sin pertenecer profundamente a ninguno.

## 5.6. Voces desenterradas por la reescritura

Comment une femme pourrait parler haut, même en langue arabe, autrement que dans l'attente du grand âge ? Comment dire « je », puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ?...Comment entreprendre de regarder son enfance, même si elle se déroule différente ? La différence, à

---

<sup>198</sup> El verdadero problema es que uno estaba en un dominio materno con el ruido de la voz maternal y una cierta música del árabe, porque el árabe dialectal y el de la oración tienen ritmos y ruidos diferentes. Cuando de pequeña iba al campo o a la montaña, incluso en la zaouïa de la abuela, también había ruido bereber, que es diferente. Ahora bien, cuando uno escribe, digamos al final del ciclo escolar, que en mi caso se trataba de la escuela francesa. Esa lengua que uno escribe, que uno oye, que es el otro, la lengua de los otros, esa lengua también es muy lejana... *Ibid.*



force de la taire, disparaît. [...] Quant au bonheur, trop court toujours, mais dense et pulpeux, concentrer ses forces à en jouir, yeux fermés, voix en dedans...<sup>199</sup>

Durante la guerra y tras la independencia en los años setenta, cuando Djébar rodó *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, el perfil medio de ocupación de las mujeres se concentraba en actividades de carácter doméstico y religioso dentro de una casa parental que amparaba a las familias de los hijos varones con sus esposas, un espacio físico confinado y exclusivo. En tal micro sociedad, una o algunas mujeres controlaban al grupo y garantizaban la reproducción del modelo socio-arquitectónico, con salidas periódicas al *hammam* o, en el caso de las tres hermanas amigas de la protagonista, a la escuela francesa durante su educación primaria. Sin embargo, en las antípodas de la sociedad, la resistencia anticolonial provocaba la movilización femenina tanto en la clase campesina como en la intelectual, así que las mujeres formaban parte de grupos guerrilleros instalados en las montañas del norte, como las mujeres de Chenoua o bien, como en el caso de la escritora, se integraban a la minoría del activismo académico.

Las mujeres que decidieron unirse al maquis eran jóvenes, algunas de ellas niñas con historiales de baja o nula escolaridad y, por consiguiente, con grandes dificultades sociales y económicas para apartarse de los duros roles femeninos que la tradición les asignaba, por lo que su participación en la resistencia y la guerra argelina marca un hito en la historia mundial moderna.

Así, en un horizonte de tradiciones tan estrictas para la mujer, pese a la solidez de sus convicciones y a su valor para encarar el orden social, no se puede borrar el hecho de que la tasa de analfabetismo en Argelia ascendió al 95% durante el periodo colonial, indicador nunca antes alcanzado, lo que ciertamente, en algunos casos, era parte de una resistencia a la escolarización en la lengua del ocupante; por ejemplo, en *Des femmes dans la guerre d'Algérie*, Danièle Djamila Amrane Minne, ex combatiente del *Front de Libération National* (FLN) recopila ochenta y ocho entrevistas con excombatientes, que Michèle Perrot describe así en el prefacio:

---

<sup>199</sup> ¿Cómo podría una mujer hablar alto en lengua árabe, si no es a la espera de la edad madura? ¿Cómo decir “yo”? ¿eso sería desdeñar los formulismos que mantienen la trayectoria individual en la resignación colectiva?... ¿Cómo empezar a mirar la infancia, aunque ésta haya sido diferente? La diferencia, a fuerza de callarla, desaparece. [...] En cuanto a la felicidad, siempre muy corta, pero densa y pulposa, concentrar sus fuerzas en gozar de ella, ojos cerrados, voz por dentro..., Assia Djébar, *op. cit.*, p. 223.

Mais la plupart sont des anonymes, souvent illettrés, dont il a fallu traduire les propos de l'arabe dialectal. 80% des militantes recensées par le fichier du FLN étaient des *moussebilates* (service civil) recrutées parmi les villageoises et les ménagères des casbahs, qui nourrissent, hébergent, soignent et cachent, étonnement habiles à user des espaces secrets de leur maison ou de la protection de leur voile et des gestes quotidiens<sup>200</sup>

Dado que la recuperación de la independencia de Argelia es un acontecimiento relativamente reciente, el padrón de veteranos sigue activo y ha sido posible continuar documentando sus trayectorias históricas, así como sus condiciones de sobrevivencia. Esto ha revelado la catastrófica respuesta del Estado, que no retribuyó en modo alguno la vida entregada o el servicio prestado a la patria por las combatientes; sumado a esto, la sociedad y sus familias las obligaron a retornar a sus roles tradicionales y a la reclusión, pues les negaron el permiso para tener un empleo, en ocasiones las ocultaron, como si hubiese sido un deshonor el que hubieran salido y tenido una vida en libertad, asimismo, en su mayoría quedaron excluidas de la posibilidad de contraer matrimonio. Ciertamente, otras excombatientes, como Djébar o la propia Djamila Amrane, obtuvieron altas distinciones internacionales y grados académicos, pero se trata de una minoría:

D'où, aux lendemains de la guerre, un déracinement, une solitude accrue. Au contraire de leurs frères de combat, les femmes n'ont connu aucune promotion sociale ; tout juste retrouvent-elles leur statut antérieur. La mentalité des hommes n'a guère changé. Fatma Baichi, combattante de la Casbah, a connu la torture, la prison, les camps d'internement. Qu'importe : à la libération on la marie contre son gré à un voisin qui lui refuse le droit de travailler. « C'est fini, maintenant, dit son frère qu'elle avait si souvent caché, il ne faut pas la laisser sortir, c'est plus comme avant ». Elle devra attendre d'avoir cinquante ans pour que son mari, enfin –mais trop tard- l'autorise à sortir et à travailler<sup>201</sup>

El trágico destino de las excombatientes, marginadas por ser mujeres, analfabetas y hablantes de lengua árabe y bereber, olvidadas por el Estado y sin que ningún esfuerzo por

---

<sup>200</sup> Pero en su mayoría son anónimas, generalmente iletradas, por lo que fue necesario traducir las palabras del árabe dialectal. 80% de las militantes censadas en el registro del FLN eran *moussebilate* (servicio ciudadano) reclutadas entre las aldeanas y las domésticas de las casbahs, quienes alimentan, dan alojamiento, cuidan y esconden, sorprendentemente hábiles para usar espacios secretos en sus casas o con la protección de su velo y de sus movimientos cotidianos, Danièle Djamila Amrane Minne, *Des femmes dans la guerre d'Algérie*, p. 10. El término *moussabilate* se refiere a una combatiente del ejército de liberación nacional que se sacrifica voluntariamente por la causa común.

<sup>201</sup> De allí, que al día siguiente de la guerra, creciera un desarraigo y una soledad. Al contrario de sus hermanos de combate, las mujeres no conocieron ninguna promoción social; tan solo retornaron a su estatus anterior. La mentalidad de los hombres apenas cambió. Fatma Baichi, combatiente de la *Casbah*, conoció la tortura, la prisión, los campos de concentración. Qué importa: tras la liberación la casan contra su voluntad con un vecino que le niega el derecho a trabajar. “Se acabó, ahora, dijo su hermano a quien ella había escondido con frecuencia, ya no hay que dejarla salir, ya no es como antes”. Ella tendrá que esperar hasta tener cincuenta años para que su marido, por fin –pero muy tarde– le autorice salir a trabajar, *Ibid.*, p. 12.

reivindicar su estatus haya podido materializarse, es compartido en alguna forma por Assia, quien retoma su propia voz y reescribe los relatos de las mujeres de Chenoua.

### 5.7. Reconstrucción interior en la escritura y la intertextualidad

A dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit; par inconscience ou par audace, il l'a fait ouvertement. Le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire; il la jette au panier [...] L'adolescente sortie de la pension, est cloîtrée l'été dans l'appartement qui surplombe la cour de l'école, au village; à l'heure de la sieste, elle a reconstitué la lettre qui a suscité la colère paternelle [...] Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction de l'amour<sup>202</sup>

En las páginas iniciales del relato, Djébar da cuenta de su primer enfrentamiento con el padre quien, enfurecido, destruye ante sus ojos la misiva de un joven que deseaba iniciar una correspondencia amistosa con la adolescente. Este episodio, en apariencia anodino, marca el carácter y la escritura de la novelista, pues Assia, que hasta entonces se concebía libre, descubre su propio enclaustramiento y toma conciencia del secuestro virtual que la tradición le impone. La joven mujer experimenta una prohibición total del amor, que por supuesto también toca a su escritura; sin embargo, lejos de aplastarse a sí misma en una obediencia irreflexiva o en una rebeldía insensata, decide reconstituir la nota recibida a escondidas e iniciar una escritura secreta en francés con el joven que se la envió. El hecho toma un gran sentido, porque en su calidad de objeto y signo, la misiva personifica el “yo” de la adolescente, le descubre su imagen femenina sexualizada y su deslumbrante presencia en el mundo, lo que también significa, la desconcertante terminación de la infancia. Por esto, en un furioso intento por retroceder al pasado, el padre rompe la carta como si se tratara de la propia joven, ante lo que Assia, a pesar de su juventud, responde con firmeza y le da continuidad a una escritura, con la que gradualmente se emancipa.

---

<sup>202</sup>A los diecisiete años, entro en la historia de amor por una carta. Un desconocido me escribió; por inconciencia o por audacia, lo hizo abiertamente. El padre, alterado por una rabia sin arrebatos, destruyó delante de mí la misiva. Sin dármela a leer; la tira a la basura [...]

La adolescente fuera de la pensión, está encerrada en el verano en el departamento que domina el patio de la escuela, en el pueblo; a la hora de la siesta, reconstituyó la carta que suscitó la cólera paterna [...] Los meses, los años siguientes, me sumergí en la historia de amor, o más bien, en la prohibición del amor, Assia Djébar, *op. cit.*, p. 12.

Tras el altercado, Assia se encuentra literalmente en el centro de una batalla, donde la mirada del otro, la del padre que prohíbe y la del joven varón que le ha escrito, redefine su mundo interior y su ser social, no sin confusión y dolor, como una emoción afín a la que detalla Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*: “toda fragmentación física es símbolo de ruptura y disgregación espiritual. Sin embargo, hay casos en que la rotura puede tener carácter positivo, por simbolizar una posibilidad de liberación.”<sup>203</sup>

En el ciclo de ruptura y reconstrucción que provoca el desencuentro con el padre, la imagen de la joven se replica en el tiempo en dos direcciones, primero hacia el pasado, cuando restablece a hurtadillas su carta destrozada para recomponer la figura del “yo” destruido por el progenitor; luego, propulsada al futuro, la novelista toma la historia de su Argelia, igualmente quebrantada, para reconstruirla y fundirla con su propio pasado. De este modo, las piezas que no forman parte de la nota original, las que provienen de trazos de otra escritura, pero se hallan en el mismo recipiente, se unen a la trama y dan forma al intertexto, como en la novela. Las consecuencias de este acontecimiento no sólo afectarían su mundo juvenil privado e interior, pues con el tiempo, al empuñar como un arma la escritura en lengua francesa, Assia invierte el poder del padre para marcar el punto de partida de una creación literaria compleja, intertextual y contestataria con la que luego subvertirá la dominación del antiguo ocupante en igualdad lingüística. Así, por la vía de la intertextualidad, el relato se abre a una galería de mujeres que, a lo largo de todo el ciclo colonial, como en este episodio, libran batallas por recomponerse una y otra vez en medio de una cotidianidad de inmensa adversidad, y desde el fondo de sus mundos, también restauran la historia de su Argelia.

Para comenzar seguiré el recorrido del linaje femenino propuesto por la autora que, como apunté antes, se inicia con la personificación de la ciudad de Argel y sigue una evolución ascendente hasta *Les voix ensevelies*, tercera parte de la novela donde Djebbar presenta a las mujeres de Chenoua hasta su retorno a la sombra.

En este linaje de retratos femeninos se encuentran seis personajes que Djebbar retoma de los diarios de viaje de Eugène Fromentin; son heroínas sin voz que fueron asesinadas, abusadas sexualmente y despojadas de sus propiedades por criminales anónimos o por absurdas venganzas personales. En capítulos precedentes, me he referido a

---

<sup>203</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 392.

las naylettes sacrificadas en su casa, así como a los tres cuerpos de mujer que el pintor encontró en Laghouat, también me he referido a Haoûa, la mujer que muere en el desenlace de la novela por un ataque masculino intencional, y en cuya muerte Assia Djébar vislumbra el retorno de la guerra. En suma, la mujer no se reconoce a través de su vida, sino por su muerte. En este sentido, quizás la novelista entrevea una amenaza real o, desde la perspectiva simbólica de numerosas cosmogonías, la muerte por sacrificio signifique el inicio de un nuevo ciclo vital, como lo explica Cirlot: “Los signos físicos negativos: mutilación, castigo, humillación, grandes penalidades o trabajos, simbolizan así las posibilidades contrarias en el orden espiritual.”<sup>204</sup>

Ciertamente los hechos que Djébar retoma de la obra de Fromentin, revelan el malestar del pintor ante la extrema violencia francesa contra las mujeres, con excepción de Haoûa, y confirma que existe una correlación entre la cultura masculina y la imperialista, instaurada como un sistema que asigna posiciones de agresor y víctima a hombres y mujeres respectivamente, y retorna en el desenlace de la novela con brutal realismo, para advertir la necesidad urgente de modificación de condiciones para las mujeres, pues son los miembros más vulnerables de la sociedad y los de menores recursos para oponerse o responder a la injusticia y a la maldad, con lo cual el progreso es imposible, tomando en cuenta que representan un número considerable en toda sociedad. A partir de este contexto, en el siguiente apartado, abordaré la trayectoria de Chérifa Amroune, una representación múltiple de la combatiente argelina.

### **5.8. Chérifa Amroune: “yo para otro”**

Para representar la paradójica condición de vulnerabilidad y fuerza femenina y dar cuenta de lo singular y múltiple de su trayectoria, Djébar coloca al centro de los relatos de *Les voix ensevelies*, la voz de Chérifa Amroune, una niña de trece años que personifica la culminación del acto ético, al mostrar las vicisitudes de su relación entre el *yo* y el *otro*. A través del personaje real y literario, como ella misma, Djébar reúne la verdad que sostuvo la lucha revolucionaria resumida en el “yo-para-otro”, una unificación real del mundo de la

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 395.

vida con el mundo de la cultura en un acto ético completo. Chérifa integra la imagen física y moral única y múltiple de las guerrilleras de Chenoua y, por extensión, de las de todo el país. Las memorias de Chérifa, entregadas con austeridad y sin egoísmo, son el emblema de las virtudes de la revolucionaria argelina que, en términos de la filosofía del acto ético, conforman la esencia del “yo-para-otro”. En este sentido, Djebbar inscribe en una sola historia los numerosos nombres de sus heroínas.

### 5.8.1. Chérifa: portadora de fuego

“Les longs cheveux jaunâtres de la fillette ont dû virer d’un coup au rouge flamboyant, autrefois. Les commères soupçonneuses avaient qualifié ses yeux verts de `yeux de chatte rôdeuse´. Grandes yeux verts aux prunelles tachetées d’or... Comme la mère avait été fière de celle qui lui était venue après trois garçons!”<sup>205</sup>

Descrita en estos términos, la cabeza de la Chérifa evoca una antorcha, una imagen derivada del fuego, como un elemento empleado por Djebbar para representar tanto la claridad que proyectan las palabras, como los martirios de la guerra y su propio sufrimiento asociado a la escritura en lengua francesa. Los colores de la cabellera resplandeciente de la niña y los destellos de oro de sus ojos, funden el amarillo, el rojo y el verde en un conjunto tornasolado que alude a los explosivos de las “porteuses du feu”, heroínas de la guerra argelina que detonaron la batalla de Argel, mencionadas en “Femmes d’Alger dans leur appartement”, relato referido en el capítulo precedente.

Sumado a la lucidez del fuego atribuido a la palabra, la cabeza humana es símbolo del mundo y sus cabellos son fuerza vital, alegría de vivir y voluntad de triunfo; en cuanto al oro en los ojos de Chérifa, éste revela cualidades de inteligencia y espíritu, porque según Cirlot, el oro es “el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema”<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Los largos cabellos amarillentos de la niña, de pronto, debieron tornarse al rojo resplandeciente de antaño. Las chismosas suspicaces habían calificado sus ojos verdes de `ojos de gata vagabunda´. Grandes ojos verdes con pupilas salpicadas de oro... ¡Cuán orgullosa estaba la madre de la que llegó luego de tres varones! Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 175.

<sup>206</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *op.cit.*, p. 344.

La descripción de Chérifa refleja el interior del personaje y da un punto de vista sobre las combatientes, semejante a la palabra que ilumina y con la cual concluye *La nouba des femmes du Mont Chenoua*, cuando mujeres de todas las edades entran a las grutas de la montaña Chenoua portando antorchas para bailar. Sin embargo, algunas veces, lo que para el género masculino es una cualidad, en una mujer es defecto; por ejemplo, Chérifa, como Assia, traspone las barreras de la casa en términos de peligro, no de fortuna como ocurre con los varones.

### 5.8.2. Chérifa: una niña que “sale”

“C’est elle, la bergère de treize ans, la première fille des Amroune, elle que les cousins, les voisins, les alliés, les oncles paternels accusent de se prendre pour un quatrième mâle, en fuyant le douar et les soldats français, au lieu de se terrer comme les autres femelles ! Elle a donc erré, elle s’est accrochée aux arbres durant la poursuite interminable.”<sup>207</sup>

En las citas precedentes hay dos rasgos en el carácter de Chérifa que la señalan: el primero es el ser una niña que “sale”, lo que para una mujer es inapropiado según el juicio de sus maliciosas vecinas, que la descalifican, llamándola “chatte rôdeuse” o vagabunda; el segundo elemento toca a los hombres que la acusan de invadir su mundo y de sentirse un macho, como ellos. Así, la vitalidad que debiera celebrarse, se vuelve un estigma para impedir el progreso del carácter singular y aguerrido de la niña que guía un rebaño, en lugar de enterrarse como las otras hembras, pues Chérifa como Assia, incursiona en el exterior reservado a los hombres y aun cuando sabe que su atrevimiento tendrá un alto costo en la edad adulta, pone por encima de las marcas sociales sus ideales y su fe, como Antígona, con quien Djebbar la compara.

---

<sup>207</sup> Es ella, la pastora de trece años, la primera hija de los Amroune, ella a quien los primos, los vecinos, los aliados, los tíos paternos acusan de tomarse por un cuarto macho, huyendo de la aldea y de los soldados franceses ¡en lugar de enterrarse como las otras hembras! Así que vagó, se aferró a los árboles durante la persecución interminable, Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 175.

### 5.8.3. Nouvelle Antigone

“La voici orpheline du frère tombé, dans cette aube de l’été immobile; nouvelle Antigone pour l’adolescent étendu sur l’herbe...”<sup>208</sup> Buscar al hermano y resguardar su cuerpo, no son las únicas acciones que acercan a Chérifa y Antígona, ese empeño es la mínima parte visible de una virtud que Djebbar quiere hacer patente en la analogía con la trágica heroína griega. Para esclarecerla, comenzaré por explicar sumariamente la situación inicial de la tragedia: Antígona es hija de Edipo y Yocasta junto con Ismene, Polinices y Eteocles; tras la muerte de sus padres, y aunque sus hermanos varones tenían un pacto para gobernar Tebas alternadamente, llega el día en que se enfrentan y ambos mueren: “Ismene. — A mí, Antígona, ninguna noticia de los nuestros, ni agradable ni penosa, me ha llegado desde que ambas hemos sido privadas de nuestros hermanos, muertos los dos en un solo día por una acción recíproca.”<sup>209</sup> Al quedar vacío el trono de Tebas, Creonte, hermano de Yocasta y tío de los jóvenes, toma el poder y ordena que Eteocles sea enterrado con honor, en tanto que prohíbe tocar el cuerpo de Polinices y hasta llorarlo, bajo amenaza de muerte; el joven sería abandonado a su suerte y a las aves rapaces.

La obra se inicia cuando Antígona pide ayuda a su hermana Ismene para honrar a Polinices; sin embargo, Ismene decide no apoyarla e incluso intenta disuadirla, arguyendo que son mujeres y no están hechas para luchar contra los hombres, mucho menos contra Creonte, rey de Tebas: “nos mandan los que tienen más poder, de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas aún más dolorosas que éstas”<sup>210</sup> El dilema en la intención disímbola de las hermanas no es menor y precipitará la tragedia, pues en tanto que Antígona decide honrar a su hermano a costa de la desobediencia y de su propia vida, Ismene prefiere amoldarse a las costumbres y someterse al desatinado gobierno de Creonte.

La esencia moral de Chérifa, análoga a la de Antígona no puede seguir el camino marcado por otros, sino el que ella ha decidido trazarse; así, Djebbar relata cómo, a los 13 años, la pastora rehúsa casarse con un maquis, soporta la prisión, el ayuno, los interrogatorios, las torturas y no cede ante la injusticia, arriesgando la vida como su

---

<sup>208</sup> Aquí está, huérfana del hermano caído, en este amanecer del verano inmóvil; nueva Antígona para el adolescente tendido en el pasto, *Ibid.*, p. 175.

<sup>209</sup> Sófocles, *Antígona*, p. 77.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p.79.



antecesora griega: “Je m’étais dit: `S’il revient, je vais le frapper avec le fer, puis je l’achèverai avec le couteau!’ Je me sentais tout à fait décidée!... Certes, à l’époque, j’étais éclatante de santé! La France, quand elle m’avait arrêtée dans les montagnes, était étonnée! A la vue seulement de mes poignets, on voyait ma force...”<sup>211</sup>

En este contexto y tomando en consideración diferencias de época y cultura, la situación política de Tebas es semejante a la de Argelia, pues en ambas sociedades prevalecen los hombres confrontados por un territorio y las mujeres que rivalizan por controlar al grupo o se conforman con seguir las órdenes de otros. De manera contraria a este orden social, Antígona y Chérifa encaran e interrogan la legitimidad del poder y su voluntad caprichosa, personificados por Creonte en la tragedia y por el ocupante en la novela. La joven griega, como la argelina, no teme debatir y poner en duda la autoridad de su encumbrado tío: “Antígona. —No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes escritas e inquebrantables de los dioses. Éstas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron.”<sup>212</sup>

Siguiendo la analogía de Djébar, la posición histórica de las mujeres se encuentra inmovilizada en la intersección de dos situaciones críticas que la evolución humana no ha conseguido resolver, sea el año 442 a.C., ó 1977, años de estreno de *Antígona* y de *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* respectivamente, o bien el siglo XXI. Como lo entiende Antígona y lo reclama a Creonte: “En efecto, a la tiranía le va bien en otras muchas cosas, y sobre todo le es posible obrar y decir lo que quiere”<sup>213</sup>. Sobre esta base, el poder para apropiarse del destino de una mujer, lo tiene el más común de los hombres y alcanza todos los micro escenarios ideológicos de la sociedad global, tanto en sus horizontes de subdesarrollo como en las grandes potencias, donde el destino femenino suele ser castigado si sale de las normas, como se aprecia en el siguiente apartado en el que detallo el castigo social que alcanza a ambas mujeres.

---

<sup>211</sup> Yo me había dicho: `Si él regresa, voy a golpearlo con el fierro ¡después lo aniquilaré con el puñal!’ ¡Estaba completamente decidida! Por supuesto ¡en aquella época estaba radiante de salud! Francia, cuando me había detenido en las montañas ¡estaba sorprendida! Con sólo ver mis puños, se veía mi fuerza..., Assia Djébar, *op. cit.*, p. 198.

<sup>212</sup> Sófocles, *Id.*, p. 93.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 95.

#### 5.8.4. Heroínas femeninas: castigo social o predestinación

Sólo dos décadas después de haber participado en el maquis y tras la recuperación de la independencia, Djébar narra haber encontrado a Chérifa en una vivienda oscura, envejecida y en mal estado de salud, casada con un viudo taciturno y a cargo de los cinco hijos de él; ahora tiene que desafiar la vigilante autoridad de su suegra, quien la interrumpe constantemente, al dar su testimonio a la cineasta-novelistas.

En el relato de Chérifa, el elemento esencial es la ansiedad, sea por huir de una lluvia de balas, por la amenaza constante del ataque enemigo o por su carrera sin rumbo, sin proyecto ni destino cierto, lo que al cabo de unos años la lleva de regreso a la sujeción diseñada socialmente. Es una ruta que se repite para numerosas mujeres y, por tanto, funciona como una metáfora de las experiencias y problemáticas femeninas: Chérifa vieillie, à la santé déclinante, est immobilisée. Libérant pour moi sa voix, elle se libère à nouveau; de quelle nostalgie son accent fléchira-t-il tout à l'heure?<sup>214</sup>

En cuanto a la joven griega, por órdenes de su tío Creonte, deberá encerrarse viva en una caverna con el alimento justo para que sirva de expiación y luego muera, pero antes de que eso ocurra la muchacha se suicida y al ser encontrada por su prometido y único hijo de Creonte, el joven Hemón decide morir con ella.

En este punto, conviene insistir en los estudios de Germaine Tillion sobre los matrimonios endogámicos en el área de la cuenca mediterránea, ligados al resguardo de las arcas familiares y el control del grupo, lo que estaba sustentado en un dominio total de las mujeres y la concepción que el mundo masculino creó en torno a ellas, como los imperios lo hicieron con las naciones que subordinaron; cito como ejemplo un parlamento de Creonte, que no es el único en ese tenor a lo largo de la obra: “Y así, hay que ayudar a los que dan las órdenes y en modo alguno dejarse vencer por una mujer. Mejor sería, si fuera necesario, caer ante un hombre y no seríamos considerados inferiores a una mujer.”<sup>215</sup> Estas palabras ilustran cómo el modelo económico endogámico condujo al “envilecimiento femenino”, llamado así por Tillion.

---

<sup>214</sup> Chérifa envejecida, con la salud declinante, está inmovilizada. Liberando su voz para mí, se libera de nuevo ¿por qué nostalgia su acento cederá de un momento a otro? Assia Djébar, *op. cit.*, p. 202.

<sup>215</sup> Sófocles, *Id.*, p. 102.

En ambas obras literarias, la toma de la palabra femenina es un asunto que trasciende lo cotidiano, porque Antígona y Chérifa tienen principios morales que honran y perspectivas sociales propias que hacen valer ante cualquier interlocutor; así pues, aun cuando en su mundo la mujer que grita y disiente representa una seria desviación de la norma, ambas tienen un lenguaje para su corazón, dicen lo que sienten y también gritan.

### 5.8.5. Antígona y Chérifa: mujeres que gritan

“Elle a entonné un long premier cri, la fillette. Son corps se relève, tache plus claire dans la clarté aveugle; la voix jaillit, hésitante aux premières notes, une voile à peine dépliée qui frémirait, au bas d’un mât de misaine.”<sup>216</sup>

A lo largo de la novela, el grito es un elemento auditivo persistente, en contraposición a las modalidades de la voz enterrada, sea en murmullos y cuchicheos, o bien en los conciliábulos donde se debe menguar el volumen de la voz y suplantar las palabras reales con otras que nieguen la verdad femenina. Djebbar describe una cultura que condena el grito como parte de un diseño conductual para negar una emoción que desborde los límites del cuerpo, asignado, a su vez, en un espacio infranqueable y bajo una norma no escrita ni prescrita.

En este marco, comenzaré por elaborar un breve recorrido por la expresión del grito en la novela; desde la segunda parte, *Les cris de la fantasia* y el texto de transición que la precede, subyacen los gritos de las batallas que condujeron a la invasión definitiva en Argelia, los de las víctimas de la montaña Dahara y de otros genocidios mencionados por la autora. Posteriormente, *Les voix ensevelies*, se inicia con un pasaje en el que Assia Djebbar se narra a sí misma gritando por la calle Richelieu, explica su desesperación y elabora un inventario minucioso de la sensación física y la emoción que precede a la salida del grito, en el que no reconoce su voz, pero identifica un flujo de escorias del pasado hasta acercarse

---

<sup>216</sup> Ella entonó un largo primer grito, la niña. Su cuerpo se eleva, mácula más luminosa en la claridad ciega; la voz sale impetuosa, titubeante en las primeras notas, una vela apenas desplegada que temblaría, en el fondo de un mástil de proa, Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 176.

a la imagen de la herida: “Peut-être faut-il lever le bras, mettre la main devant la face, suspendre ainsi la perte de ce sang invisible?”<sup>217</sup>

De igual manera, al evocar las reuniones familiares de su infancia, entre mujeres, Assia recuerda el grito ancestral del coro femenino y los clamores que la destrozaban, aunque fuesen una invitación al ritual de acoplamiento: “Fêtes nocturnes [...] avec son ténor vénérable. Celui-ci trônait au milieu des hommes parés de leurs atours et qui se savaient observés par les femmes plongées dans le noir. Elles rythmaient la rencontre par leurs clameurs vrillées qui s’élançaient en gerbes. Ce cri ancestral de déchirement...”<sup>218</sup>

En otro pasaje, Djébar alude al grito de impotencia y nostalgia, al evocar un sueño en el que revive la muerte de su abuela paterna: “Je crie; c’est pourquoi, dans ce rêve accompagnant le défilé de mes ans, elle revient en absence tenace et ma course de fillette tente désespérément de lui redonner voix.”<sup>219</sup>

Asimismo, desde su memoria infantil, Assia reflexiona sobre el significado del grito, observa y se contrasta a sí misma en las reuniones femeninas, en las que jóvenes casadas o viudas, apenas pueden hablar y sólo murmuran lo esencial, mientras las mujeres de mayor edad dominan la palabra; Assia recuerda especialmente a su abuela, condenando a una de sus hermanas por haber expresado su tristeza con exceso, pues era preciso estar a la altura de la desdicha impuesta.

Dans le langage quotidien, me revient une condamnation que la gravité rendait définitive : plus que la femme pauvre (la richesse et le luxe se vivaient relatifs dans cet espace social restreint), plus que la femme répudiée ou veuve, destin que Dieu seul lui réserve, la seule réellement coupable, la seule que l’on pouvait mépriser légèrement, à propos de laquelle se manifestait une condescendance ostensible, était « la femme qui crie »<sup>220</sup>

---

<sup>217</sup> ¿Tal vez hay que levantar el brazo, poner la mano delante de la cara, suspender así la pérdida de esta sangre invisible? *Ibid.*, p. 164.

<sup>218</sup> Fiestas nocturnas [...] con su tenor venerable. Éste, dominaba en medio de los hombres ataviados con sus mejores galas, sabiéndose observados por las mujeres sumergidas en la sombra. Ellas marcaban el ritmo del encuentro con sus clamores que revoloteaban en ramos. Este grito ancestral del sufrimiento, *Ibid.*, p. 182.

<sup>219</sup> Grito; por eso en este sueño que acompaña al desfile de mis años, ella regresa en ausencia tenaz y mi trayecto de niña intenta desesperadamente devolverle la voz, *Ibid.*, p. 272.

<sup>220</sup> En el lenguaje cotidiano, vuelve a aparecer una condena cuya gravedad volvía definitiva: más que la mujer pobre (la riqueza y el lujo se vivían en términos relativos en ese espacio social restringido), más que la mujer repudiada o viuda, destino que sólo Dios le reserva, la única realmente culpable, la única que podía ser ligeramente despreciada, de quien se manifestaba una condescendencia ostensible, era “la mujer que grita”, *Ibid.*, p. 284.

Este no es el único pasaje en el que Djebbar advierte el riesgo de indecencia y disidencia que representaba el grito en el grupo femenino, porque según la tradición, si una sola mujer gritaba, era suficiente para hacer perder el misterio de su silencio y revelaba la verdad de su prisión inexorable. De igual manera, es significativo que Djebbar concluya la novela con un clamor, al evocar a Haoûa, la amiga de Fromentin muerta por el ataque de su ex marido desairado, representando su grito como una continuidad del golpe que sigue derribando a toda mujer que quiera reubicar su posición socialmente subalterna y dominada.

A pesar de este horizonte de obstáculos para la expresión verbal y ante la recurrente advertencia de la doble marginación de la voz y el cuerpo, Djebbar encuentra en la escritura un medio para disentir y pronunciarse, alternativo a la danza convulsiva o a la voz inarticulada: “Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues.<sup>221</sup>” En fin, la novelista reitera en un juego de palabras, que “«L’amour, ses cris» («s’écrit»)<sup>222</sup>”, un pronunciamiento en el que su escritura sustituye al grito de cada mujer que escribe en el mundo de la novela.

Una vez concluidos estos puntos en torno a la analogía entre Antígona y Chérifa, es oportuno citar el propio grito de la joven griega, cuya semejanza con el de Chérifa insiste en una relación intertextual significativa, no sólo con el dramaturgo griego sino con el mundo heleno en su exploración de los claroscuros humanos: “cuando cesó, un largo rato después, se pudo ver a la muchacha. Lanzaba gritos penetrantes como un pájaro desconsolado cuando distingue el lecho vacío del nido huérfano de sus crías.”<sup>223</sup>

### 5.8.6. Chérifa aprisionada en un árbol

Como explica James Frazer en *La rama dorada*, los árboles se encuentran estrechamente ligados con mitos y símbolos que acompañaron desde la antigüedad a los primeros

---

<sup>221</sup> Escribir no mata la voz, sino la despierta, ante todo para resucitar a tantas hermanas desaparecidas, *Ibid.*, p. 285.

<sup>222</sup> “El amor, sus gritos” (“se escribe”). Una consonancia fonética lograda en francés pero difícil de equipar en español, *Ibid.*, p. 299.

<sup>223</sup> Sófocles, *Id.*, p. 92.

pobladores del mundo; se les han dedicado fiestas por considerarse deidades protectoras, fueron personificados y hasta contraen matrimonio en algunas tradiciones. El árbol está ligado al nacimiento y a la muerte y se encuentra en el origen de las devociones místicas, antes de que los bosques fueran templos y centros ceremoniales.

La tradición simbólica del árbol es muy antigua y rica en representaciones y significados, por tanto, me limitaré sólo a dos de ellas, comenzaré por referirme al árbol de mayo “arbre de mai”. En un extenso artículo titulado “*L’arbre de la liberté*”, Erik Fechner apunta que desde el siglo XIII, esta especie arbórea se plantaba en Francia; en las fiestas de renovación agrícola se decoraba con listones y ramas de laurel, más tarde fue retomado como emblema de la Revolución Francesa, llevando en su copa un gorro frigio, símbolo de la libertad. Al árbol se le atribuía una vocación universal, signo de la unión entre los pueblos libres que debía extenderse a todos los países. Sin embargo, sin importar el significado de esa tradición de fraternidad francesa, es precisamente entre las ramas de un árbol donde, de manera trágica e irónica, Chérifa, de sólo 13 años, tiene una experiencia límite, como parte de la serie de pruebas que le impuso el ocupante durante la guerra:

Chérifa ! Je désirais recréer ta course : dans le champ isolé, l’arbre se dresse tragiquement devant toi qui crains les chacals. Tu traverses ensuite les villages, entre des gardes, amenée jusqu’au camp de prisonniers qui grossit chaque année... Ta voix s’est prise au piège ; mon parler français la déguise sans l’habiller. A peine si je frôle l’ombre de ton pas ! [...] Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices ; d’elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m’expatrie<sup>224</sup>

Por otro lado, en una reinterpretación ancestral, Cirlot apunta que el árbol es símbolo del bien y el mal y, por su esencia vertical y elevada, se considera un eje que lleva la vida del subsuelo hasta el cielo, como el encadenamiento de la gruta con la montaña. El árbol se asimila también con la escalera para significar la unión entre tres mundos, el inferior o caótico e infernal, el central o terrestre y la manifestación superior o celeste, en cuyo caso, en una sola noche la niña conduce la totalidad de la energía de la guerra en su cuerpo infantil y maltratado, como si fuese un poste de tortura.

---

<sup>224</sup> ¡Chérifa! Desearía recrear tu trayecto: en el campo apartado, el árbol se alza trágicamente ante ti, que temes a los chacales. Enseguida atraviesas los pueblos, entre guardias, llevada hasta el campo de prisioneros que se engrosa cada año... Tu voz se atascó en una trampa; mi hablar francés la disfrazó sin vestirla. ¡Apenas si rozó la sombra de tu paso! [...]

Palabras antorcha que iluminan a mis compañeras, a mis cómplices; las palabras me separan definitivamente de ellas. Y bajo su peso, me expatrio, Assia Djebar, *op. cit.*, pp. 202-203.

En este último capítulo, he abordado la culminación del acto ético, el “yo-para-otro”, a través de un retrato femenino múltiple y único que Djébar formula en *Les voix ensevelies* y del que ella misma forma parte. Contrario a la enunciación de la biografía en primera persona, la figura principal no es Assia, sino las mujeres combatientes, entre las que domina la presencia de Chérifa Amroune, una guerrillera de trece años cuya historia reivindica el ignorado mundo de *el moudjahidate*<sup>225</sup>, pues a través de su historia, la novelista da cuenta de la subversión del mundo femenino que, desde una posición ancestralmente disminuida, confronta todas las capas de dominación histórica, prioritariamente masculina. Son mujeres “que salen”, incursionan en el exterior y desafían la autoridad del “Otro”, y aunque la mayoría de ellas son analfabetas, tienen claridad en el sentido de su lucha y reconstruyen su yo a través del acto colectivo, de la acción y de la palabra que se arrebató porque nunca se concede. En este marco, el “yo-para-otro” es un cruce de espacios de mujeres, que Djébar conforma a través de la lengua francesa, la única con la que consigue reinterpretar la experiencia del amor y la guerra en la realidad argelina.

---

<sup>225</sup> Las revolucionarias.

---

## Conclusión

---

“Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser! Oui, malgré le tumulte des miens alentour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia”<sup>226</sup>

Con estas palabras termina *L'Amour, la fantasia*, un desenlace que alude al feminicidio de Haoûa. Y aunque la muerte marque el término de cualquier esperanza, la tragedia no es el horizonte filosófico de la novela, sino una llamada a la reflexión, una advertencia sobre el destino simbólico de una Argelia que fallece, no a manos del extraño, sino entre los suyos. El llamado de Assia es una autocrítica certera fundada en su conocimiento de la historia.

En este sentido, al formular su biografía en el marco del devenir social, la novelista se define como ser histórico y ésta es la vía que muestra para comprender su problema ético-lingüístico, experimentado como una tensión ante los dogmas de la palabra, dominantes en la Argelia colonial e independiente. El más poderoso de ellos, es el de la palabra ajena y opresora, el de la escritura en lengua francesa, manejada discrecionalmente por el “Otro”, elevada al orden de incontestable y, por tanto, estigmatizada en el discurso patriótico independentista. En cuanto a su mundo originario, Djébar detalla un repertorio de los modos de comunicación de las mujeres, relacionados con la exclusión y la subalternidad. En este marco, y a pesar de las fórmulas sociales que subyugaban su entorno, la joven aprende a vivir sin certezas, a desconfiar sobre la naturaleza de su alianza con el “Otro y, al recrear más de cien años de historia, *L'Amour, la fantasia* se interroga y explica, que la interculturalidad en Argelia se gestó en pactos lingüísticos con invasores ancestrales.

---

<sup>226</sup> En el haz de rumores dispersos, espero, presiento el instante inevitable en que una patada en el rostro derribará a toda mujer que se levante libre ¡a toda vida que surja al sol para danzar! Sí, a pesar del tumulto de los míos alrededor, ya puedo oír, incluso antes de que se eleve y perfore el cielo duro, escucho el grito de la muerte en la *fantasia*, Assia Djébar, *op. cit.*, p. 314.



Así pues, Assia se declara abiertamente dividida, lo que expresa en las dos diégesis de la novela, la personal y la histórica, en las que su voz es, de forma alterna, presente y ausente.

Por lo anterior, consideré que la perspectiva formulada por Mijaíl Bajtín en *Hacia una filosofía del acto ético* me permitiría una reconstrucción de la unidad del personaje y de la novela. Comencé por situar a Assia en el mundo tribal que reivindica, lo que después me permitió interpretar sus acciones de ruptura con sus figuras ancestrales más significativas, para finalmente arribar a la resolución del conflicto, mediante la unión orgánica de las condiciones interiores e histórico-sociales de su biografía.

Siguiendo las tres ópticas propuestas por Bajtín en la filosofía del acto ético, el “yo-para-mí” en el mundo de la novela, se inicia con la incertidumbre de Assia sobre la autenticidad de su testimonio, el primer paso hacia la realización del inventario moral, desde el cual impugna la jerarquía lingüística, representada por la dominación de la palabra ajena en su propia obra, para después reconocer el origen de la condena social de su escritura y proceder a explicar cómo, lo que pareciera una elección personal, se encuentra definido por la historia del país. De este modo, procederá a la apropiación y reconocimiento del linaje del “Otro” en su escritura.

Posteriormente, procedí analizar la noción “otro-para-mí”, fase en la cual, la ética clásica me procuró la base para delimitar la formación de las narrativas éticas del conflicto franco-argelino. Por un lado, la ética del imperio francés no sólo significaba la toma del territorio y bienes materiales, sino la ubicación de su palabra en un sitio preponderante para controlar la política interior, mediante el asedio y el exterminio, y conducir la exterior con base en un manejo incierto de la verdad. En la contraparte, se encontraba la ética argelina, proveniente de voces marginadas, a cargo de mujeres que no dominaban la escritura ni el idioma importado, veteranas de guerra cuya ética era diametralmente opuesta a la francesa. El conjunto de sus voces dio lugar a la biografía oral múltiple, que por intermediación de la novelista se inscribe en el exclusivo campo del relato escrito en la lengua del “Otro”.

La última fase del acto ético, ligada a la resolución del conflicto, se encuentra en el “yo-para-otro”, que ocurre poco más de una década después de la guerra, cuando Djebbar recupera las biografías de las mujeres de Chenoua, incluida la de ella misma. El recorrido integra sus atrevidas acciones en combate y la no menos audaz toma de la palabra en primera persona para relatar sus vidas en un retrato femenino múltiple y único, no en torno

a Assia, sino al símbolo de la combatiente, como una sola biografía que se cuenta a través de los numerosos nombres de sus heroínas.

Por la importancia de estas voces, consideré oportuno abordar la literatura argelina desde el legado de las lenguas originarias, pues *Ma prière*, un poema tuareg y *Vaste est la prison*, un canto cabil, también se encuentran ligados a la novela por las reivindicaciones ideológicas, temáticas e intertextuales de Assia. En ambas obras poéticas, se refleja su identidad plural, forjada entre mundos diferenciados y marcada, como Argelia, por un destino heterogéneo, desde épocas anteriores a la colonización. En cuanto a la literatura del “Otro”, que sin duda es parte de la cultura del país, principalmente por su lengua de expresión, consideré apropiado elaborar una comparación entre textos, como muestra del poder de la palabra para crear y difundir una realidad paralela. Asimismo, me acerqué a las batallas independentistas desde el ámbito de las letras y a partir de los debates encabezados por Kateb Yacine y Albert Camus en los años cincuenta.

Desde la perspectiva del acto ético, Assia restaura la unión y reconoce en sí misma una naturaleza híbrida; sin embargo, mediante la jerarquización reflejada en las lenguas de vivas, insiste en la precariedad que deben afrontar las mujeres, pues además de la muerte de Haoûa, el árbol en el que Chérifa se resguarda es un símbolo, menos evidente, de los modos en que las mujeres enfrentan el peligro y las dificultades. En tales condiciones, la combatiente de trece años debe pasar una noche entre las ramas de un árbol, amenazada por las balas de los soldados franceses, los chacales, el frío, y por su propia fragilidad infantil, como metáforas de los desafíos de la existencia. A la manera de numerosas mujeres, la niña se aferra con dificultad a las ramas y siempre está en riesgo; por eso, Djebbar hace evidente el miedo de Chérifa e insiste en transcribir realidades marginales que, de otra forma, volverían a olvidarse.

En resumen, Djebbar elabora un mapa completo de las posiciones de cada miembro de la sociedad colonial de su infancia y juventud en la ciudad de los “Otros”, continúa su reflexión hasta llegar a responder con certeza dos preguntas esenciales en torno a su identidad: ¿quién soy yo? y ¿quién es el otro? los delimita con exactitud histórica, evocando a figuras como San Agustín e Ibn Jaldún, precursores de la literatura confesional escrita en latín y árabe, alguna vez lenguas invasoras en Argelia. De igual manera, reconoce en Eugène Fromentin una paternidad escritural y establece los límites de su filiación como

estrictamente literaria, respondiendo de alguna forma al ideal que enunciara Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* en cuanto a la resignificación que el colonizado le atribuye a la lengua colonial: “El negro quiere ser como el blanco: Para el negro no hay sino un destino. Y es blanco. Ya hace mucho tiempo que el negro ha admitido la superioridad indiscutible del blanco, y todos sus esfuerzos se dirigen a realizar una existencia blanca.”<sup>227</sup>, en otras palabras, para Assia, la apropiación de la lengua del “Otro”, no responde a una necesidad de imitar o de enmascararse, su sentido real es ser sí mismo sin aspirar a una vida distinta, sin experimentarse como superior o subalterno entre los otros, contra la noción de la existencia “blanca”. Assia se define así, portadora de dos naturalezas distantes y enemigas que se unen sin mezclarse, aspira a un mestizaje cultural y no de sangre, por su defensa de la voz dual y divergente, patente en su genealogía escritural ramificada en dos estirpes, magrebí y francesa.

Antes de concluir, conviene hacer una observación en torno a las numerosas posibilidades de estudio de la obra de Assia Djébar; considero que la primera de ellas es la intertextualidad, como un campo de investigación inagotable; en cuanto al ámbito de la intermedialidad se puede plantear un enriquecimiento transversal en torno a la novela y las disciplinas artísticas y sociales con las que se encuentra relacionada y, conviene destacar que, como helenista, Assia alude al mundo de los mitos, apenas esbozado en esta tesis, pero con presencia importante en la novela, por lo que una interpretación desde su contenido simbólico, contribuiría con una nueva luz a su significado.

En fin, este trabajo es un primer acercamiento al estudio de *L'Amour, la fantasia*, una obra de enorme relevancia en el campo de la literatura de expresión francesa, abierta al pensamiento crítico, a la meditación sobre la naturaleza y repercusión del acto colectivo en la experiencia humana y a la posibilidad de reformular nuestra existencia, de reescribirla en limpio, en presencia del otro, de una vez y para siempre.

Ciudad de México, diciembre del 2020.

---

<sup>227</sup> Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, p. 188.

---

## Bibliografía

---

### Básica

- Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, 9ª edición, Albin Michel, París, 2014, Colección Le livre de poche, no. 15127.
- , *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, París, 2002, Colección Le livre de poche, no.30047.
- , *La femme sans sépulture*, Albin Michel, París, 2002, Colección Le livre de poche, no. 30104.
- , *Ombre sultane*, Hibr Ediciones, Blida, 2014.
- , *Vaste est la prison*, Albin Michel, París, 1995, Colección Le livre de poche, no.15222.

### General

- Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo, De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, Colección Estudios críticos de literatura no. 30.
- Amrane Minne, Djamila Danièle, *Des femmes dans la guerre d'Algérie (Entretiens)*, Ed. barzakh, Argel, 2014.
- Amrouche, Jean, *Chants berbères de Kabylie*, Textos reunidos, transcritos, presentados y anotados por Tassadit Yacine, Edición bilingüe bereber-francés, Prefacio de Mouloud Mammeri, L'Harmattan, París, 2012, Colección Poésie Points, no. P. 2795.
- Bajtín, Mijaíl, "El hablante en la novela" en *Las fronteras del discurso*, Trad. de Luisa Borovsky, Ed. Las Cuarenta, Buenos Aires, 2011, Colección Mitma.
- , "Hacia una filosofía del acto ético", en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Traducción de Tatiana Bubnova, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Anthropos Editorial, Barcelona, 1997, Colección Serie Estudios Culturales, Análisis crítico de la cultura no. 100.

- , *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Traducción de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial Mexicana, Ciudad de México, 1990.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, Traducción del ruso e índices Tatiana Bubnova, Editorial Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2017, Colección Breviarios no. 417.
- , “La cultura. Nosotros y los otros” en *Yo también soy*, Selección, traducción, comentarios, prólogo de Tatiana Bubnova, Editorial Taurus, México, D. F., 2000, Colección La huella del otro.
- Belaid, Mohamed-Ben Ali (Compilador), *Cantos de los Oasis del Hoggar*, Prólogo y notas de Vera Yamuni Tabush, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), México, D.F., 1997, Colección Cien del Mundo.
- Beristáin, Helena, *Alusión, referencia, intertextualidad*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, D.F., 1996, Colección Bitácora de retórica.
- Bourdieu, Pierre, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, 3ª ed. en español, Traducción de Esperanza Martínez Pérez, Editorial Akal Universitaria, Madrid, 2008, Colección Serie Antropología y Sociología.
- , *Sociologie de l'Algérie*, QUADRIGE / PUF, París, 2010, Colección Grands Textes.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2001, Colección Biblioteca de psicología, psiquiatría y psicoanálisis, dirigida por Ramón de la Fuente.
- Cheurfi, Achour, *L'Anthologie Algérienne*, Casbah Ediciones, Argel, 2007.
- Chikhi Beïda, *Les romans d'Assia Djebar, entre histoire et fantaisie*, Office de Publications Universitaires (OPU), Argel, 2002.
- Dérrecagaix, Général, *Le Maréchal Pélissier, duc de Malakoff*, Imprimeur-Éditeurs Librairie Militaire R. Chapelot et Cie., París, 1911.  
Biblioteca Nacional de Francia (BnF), Gallica,  
URL:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k14120943/f11.item.r=Aimable%20P%C3%A9lissier%20duc%20de%20Malakoff>  
[Consultado en enero-febrero del 2019].
- Eurípides, *Medea*, Traducción de Alberto Medina González, Editorial Gredos, Madrid, 2010, Biblioteca Básica Gredos.

- Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, Traducción de Ana Useros Martín, Ed. Akal, Madrid, 2016, Colección Cuestiones de antagonismo, no.55.
- Frazer, James George, *La rama dorada, Magia y religión*, Traducción de Óscar Figueroa Castro, Ed. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2016, Colección Antropología.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Traducción de Ramón Rey Ardid, Alianza Editorial, Madrid, 1999, Biblioteca Freud, BA0630.
- , *La interpretación de los sueños*, tomo 2, (1899-1900) en *Obras Completas*, Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, edición especial para Colofón, S.A. de C.V. (México).
- , *Psicoanálisis del arte*, Traducción de Luis López Ballesteros y de Torre, Alianza Editorial, Madrid, 2000, Biblioteca Freud, BA635.
- Fromentin, Eugène, *Un été dans le Sahara*, Alphonse Lemerre, Editor 27 – 29, París, M DCCC LXXIV (1874).  
Biblioteca Nacional de Francia (BnF), Gallica,  
URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62097924>  
[Consultado de 2016 a 2020].
- , *Une année dans le Sahel*, Michel Lévy Frères, Libreros-Editores, París, 1859.  
Biblioteca Nacional de Francia (BnF) Gallica,  
URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10495246/f7.item>  
[Consultado de 2016 a 2020].
- Genette, Gérard, *Ficción y dicción*, Traducción de Carlos Manzano, Ed. Lumen, Barcelona, 1993, Colección Lenguaje y lenguas.
- , *Figures III*, Éditions de Seuil, París, 1972, Colección Poétique Seuil.
- , *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Traducción de Celia Fernández Prieto, Editorial Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., Madrid, 1989, Colección Persiles, no. 195, Serie Teoría y crítica literaria, dirigida por Darío Villanueva.
- Grandin, Commandant, *Le maréchal Pélissier, Duc de Malakoff, 1794-1864*. Impresor-Editor Abbeville, C. Paillart, 1898.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97523098/f72.item.r=Dahra.texteImage>  
[Consultado en febrero del 2019].
- Graves, Robert, *Los mitos griegos, I*, Traducción de Luis Echávarri, revisión de Lucía Graves, Alianza Editorial, Madrid, El libro de bolsillo, 1985, Colección religión y mitología.

- , Robert, *Los mitos griegos, 2*, Traducción de Esther Gómez Parro, Alianza Editorial, Madrid, El libro de bolsillo, 1996, Colección religión y mitología.
- Kassoul Aïcha, et all, *L'Algérie en français dans le texte, Essai d'histoire littéraire algérienne 1830-1990*, Éditions ANEP, Argel, 2002.
- Khemri, Hocine, *Le roman arabe et la modernité (Structures temporelles et forme romanesque)*, 3ª edición, Editorial Elalmaia, Argel, 2011.
- Kristeva, Julia, “Los griegos, entre bárbaros, suplicantes y metecos”, en *Extranjeros para nosotros mismos*, Traducción de Xavier Gispert, Plaza & Janés Editores S.A., Barcelona, 1991.
- , *Semiótica 1*, segunda edición, Traducción de José Martín Arancibia, Editorial Fundamentos, Madrid, 1981, Colección Espiral, dirigida por Julián Ríos.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique, Nouvelle édition augmentée*, Éditions du Seuil, France, 1996, Colección Essais, Points no. 326.
- Martinval de, E., *Bou-Maza, Scheriff des Ouled-Yonnes, prisonnier des français: notice biographique et intéressante*, Imp. de E. Bautruche, París, 1847,  
Biblioteca Nacional de Francia (BnF), Gallica,  
URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56678802/f10.image.r=Bou%20Maza>  
[Consultado en abril del 2019].
- Ministère de la guerre, *Tableau de la situation des établissements français dans l'Algérie. 1843-1844*, Imprimerie Royal, París, 1845,  
URL:  
<https://books.google.com.mx/books?id=5c1BAQAAMAAJ&pg=PA105&lpg=PA105&dq=cherchell+algeria+1842&source=bl&ots=l7A6p7hBC8&sig=pNS5KYx6GTkOnpx8-TPgnhmZkP0&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjHgoDskILSAhVV5GMKHUfgA7wQ6AEIKjAC#v=onepage&q=cherchell%20algeria%201842&f=false>  
[Consultado el 8 de febrero de 2017].
- Moura, Jean Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Editorial, Presses Universitaires de France, París, 1999, Colección Écritures francophones.
- Nada, Elia, “The fourth language, Subaltern Expression in Assia Djebar’s *Fantasia: An Algerian Cavalcade* and A Sister to Scheherazade” in *Trances, dances and vociferations*, Garland Publishing, Inc. New York & London, Nueva York, 2001, Agency and resistance in African women’s narratives.

- Ong, Walter, J., *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Traducción de Angélica Scherp, Traducción de prefacio y posfacio de Alejandra Ortiz Hernández, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2016, Colección Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, siglo veintiuno editores, s.a. de c.v., en coedición con la facultad de filosofía y letras, unam, México, D. F. 2002.
- Platón, *Apología de Sócrates*, Presentación, traducción y notas de Julio Calonge, Introducción Francisco Lisi, Ed. Gredos, Madrid, 2010, Biblioteca Básica Gredos, no. 37.
- , *El Banquete*, 2º edición de bolsillo, Traducción, introducción y notas de Marcos Martínez Hernández, Biblioteca Clásica Gredos, Barcelona, 2007, Colección Bolsillo no. 93.
- Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, 4ª edición, Traducción de Nora Catelli, Editorial Anagrama, Barcelona, 1993, Colección Argumentos no. 187.
- , *Orientalismo*, Traducción de María Luisa Fuentes, Debolsillo, Barcelona, 2004, Colección Ensayo – Historia no. 53.
- Saint-Beuve, M, *Lettres du maréchal de Saint Arnaud, 1832-1854*, Michel Lévy Hermanos, Libreros Editores, París, 1864,  
Biblioteca Nacional de Francia (BnF), Gallica,  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6358384h/f7.item.r=Aissa%20Ben%20Djinn>,  
[Consultado en abril del 2019].
- San Agustín, *La ciudad de Dios*, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), Madrid, 2009, Colección BAC Selecciones.
- , *Las confesiones*, Traducción y notas de P. Ángel Custodio Vega, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), Madrid, 1955.
- Sófocles, *Edipo Rey en Las Siete Tragedias*, versión directa del griego e introducción de Angel Ma. Garibay K., Ed. Porrúa, México, D. F., 1988. Colección Sepan Cuántos... no. 14.
- , *Antígona en Tragedias*, Biblioteca Básica Gredos,  
URL: <https://www.pieresko.net.ar/libros/Gredos/S%C3%B3focles%20-%20Antigona.pdf>  
[Consultado el 26 de julio del 2020.].
- Stamm, Anne, *L'Afrique de la colonisation à l'indépendance*, Presses Universitaires de France (PUF), París, 1998, Collection Encyclopédique, Que sais-je ? no. 3317.



Stora, Benjamin, *Histoire de l'Algérie contemporaine, 1830-1988*, Casbah Ediciones, Argel, 2004.

Taylor, A. E., “*El pensamiento de Sócrates*” en *El pensamiento de Sócrates*, Traducción de Mateo Hernández, Revisión de Elsa Celia Frost, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1961, Colección Breviarios, no. 161.

Tillion, Germaine, *La condición de la mujer en el área mediterránea*, Traducción de Agustina Fort y Carmen Huera, Ediciones Península, Barcelona, 1993, Colección “Historia/Ciencia/Sociedad”.

Valles, Alejandro, *El geómetra de la razón, René Descartes*, Pangea Editores, S. A. de C.V. México, D.F., 1996, Colección Viajeros del conocimiento.

### Documentales

Djebar Assia, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*,  
Información tomada en notas del año 2015, su entonces dirección de internet fue retirada por el *Institut National de l'audiovisuel* como medida de protección a los derechos de autor.

URL: <https://www.dailymotion.com/video/x16676u> (sólo disponibles los primeros 50 minutos).

[Consultado en mayo del 2020].

-----, “*La Zerda et les chants de l'oubli*”,  
<https://www.dailymotion.com/video/x54fged>  
[Consultado de 2018 a 2020].

González Valenzuela, Juliana, “*Ética y naturaleza humana*” en *Condición ética y naturaleza humana*, de la serie Grandes Maestros, UNAM, México, 2013.

URL: <http://www.grandesmaestros.unam.mx/curso-disponible/etica-y-naturaleza-humana/>

[Consultado de septiembre del 2018 a enero del 2019].

Faouzia Fekiri, “*Les porteuses de feu*”,

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aLnVOjfmQrM>

[Consultado en diciembre del 2018].

Kamal Dehane, *Femmes d'Alger*, 1992,

Archives numériques du cinéma algérien

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zjy8Rk2k4qs>

[Consultado en 2017].

## Entrevistas

Adler, Laure, Serie de Entrevistas a Assia Djébar, emisión radiofónica “À voix nue”, Radio Francia Internacional (RFI), 2006.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OUIJDaxDADQ>

[Consultado del 2017 al 2020].

France Culture, “Assia Djébar (1936-2015) Une vie entre deux rives: Une vie, une œuvre”

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/assia-djébar-une-vie-entre-deux-rives-1936-2015>, o

<https://www.youtube.com/watch?v=QFRkpPTjRoA&t=1975s>

[Consultados en abril del 2020].

Mohammed, Dib, entrevista sobre “Qui se souvient de la mer? ”

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IAN6Brw2AuA>

[Consultado en febrero del 2019].

Vautier, René, Entrevista a Kateb Yacine sobre Albert Camus y Argelia,

<https://www.youtube.com/watch?v=1YLZ92sbB4o>

[Consultado el 16 de abril del 2019].

Wassyla, Tamzali, sobre Albert Camus,

<https://www.youtube.com/watch?v=4CmIrDtRIdo>

[Consultado en diciembre del 2018].

O’Farril Roberto, Entrevista a Alfredo Jalife Rahme y José Alberto Villasana, El verdadero origen del nuevo orden mundial.

<https://www.youtube.com/watch?v=W4cSu4O-4yE>

[Consultado el 27 de febrero del 2020].

## Tesis de doctorado

Ávila Figueroa, María de los Ángeles Adriana, *Procesos retóricos y estilístico-estructurales en ‘Trilce’*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2004, p. 308.

URL: [132.248.9.195/ppt2004/0327950/Index.html](http://132.248.9.195/ppt2004/0327950/Index.html)

[Consultado en 2019].

## Tesis de maestría

Kethiri, Brahim, *Les emprunts dans le français en usage en Algérie : Étude lexicologique et sociolinguistique, Présenté pour l’obtention du diplôme de magister en linguistique générale et français*, Université de Constantine, Constantine, 2003-2004, p. 388.

URL: <https://bu.umc.edu.dz/theses/francais/KET100023.pdf>

[Consultado del 2016 al 2020].

### Artículos en línea

- Africultures.com, “Harraga, de Antonio Lozano”, *Africultures*, crítica literaria, Artículo núm. 8696, 2009,  
<http://africultures.com/harraga-8696/>  
 [Consultado en abril del 2019].
- Benot, Yves, “Mai 1945: `Les événements de Sétif ´analysés par Albert Camus”, *Histoire colonial et anticolonial*, publicado el 28 de marzo del 2005 (modificado el 9 de abril del 2019).  
 URL: <https://histoirecoloniale.net/mai-1945-les-evenements-de-Setif.html>  
 [Consultado en julio del 2019].
- Bonn, Charles, “Littérature algérienne et conscience nationale après l'indépendance”, *Littératures Nationales*, 3. *Histoire et identité*, Revue du livre Afrique Noire, Maghreb, Caraïbes, Océan Indien, vol. No. 85 pp. 29-38, Octobre-décembre 1986, Biblioteca Nacional de Francia (BnF), Gallica,  
 URL :  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6490775s/f1.item.r=histoire%20litt%C3%A9raire%20alg%C3%A9rienne.texteImage>  
 [Consultado en enero del 2019].
- Brévot-Dromzée, Claude, “La séance publique annuelle à l’Académie française”, *Communication et langages*, no. 118, pp. 107-112, 4º trimestre 1998,  
 DOI : <https://doi.org/10.3406/colan.1998.2891>  
[www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1998\\_num\\_118\\_1\\_2891](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1998_num_118_1_2891)  
 [Consultado el 30 de mayo del 2020].
- Bubnova, Tatiana, “El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín” en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Número 15-16, pp. 259-273, enero-diciembre de 1997.  
 URL:  
[http://cmas.siu.buap.mx/portal\\_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/36/1/259-273.pdf](http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/36/1/259-273.pdf)  
 [Consultado en octubre del 2018.]
- , “Voz, sentido y diálogo en Bajtín” en *Acta poética*, Revista semestral, Centro Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, vol. 27, no. 1, pp. 97-114, Primavera 2006,  
<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/191>  
 [Consultado 2018-2019].
- Bustamante, Guillermo, “Los tres principios de la lógica aristotélica: ¿son del mundo o del hablar?”, *FOLIOS*, Segunda época, no. 27, pp. 24-30, Primer semestre de 2008,

<http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n27/n27a03.pdf>  
[Consultado en febrero del 2020].

Bekri, Tahar, “Mohammed DIB, Les Terrasses d'Orsol, roman”, *DIALOGUE MAGHREB/AFRIQUE NOIRE*, no. 96, pp. 80-81, enero-marzo 1989, Biblioteca Nacional de Francia (BnF), Gallica,  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6493309b/f82.item.r=Les%20terrasses%20d'Orsol.texteImage>  
[Consultado en enero del 2019].

Casajus, Dominique, “Islam et noblesse chez les Touaregs”, *L'Homme*, tomo 30, no.115, pp. 7-30, 1990,  
DOI : <https://doi.org/10.3406/hom.1990.369279>  
[www.persee.fr/doc/hom\\_0439-4216\\_1990\\_num\\_30\\_115\\_369279](http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1990_num_30_115_369279)  
[Consultado en enero del 2019].

Contat, Michel, “Serge Doubrovsky au stade ultime de l'autofiction”, *Le monde.fr*, 3 de febrero del 2011,  
URL:[http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/serge-doubrovsky-au-stade-ultime-de-l-autofiction\\_1474358\\_3260.html#b6OJg01yfB0KdPmh.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/serge-doubrovsky-au-stade-ultime-de-l-autofiction_1474358_3260.html#b6OJg01yfB0KdPmh.99)  
[Consultado en noviembre del 2017].

Covo, Jacqueline, “La construction du personnage historique, (A. Roa Bastos, M.A Asturias, M. Vargas Llosa)”, *América: Cahiers du CRICCAL*, Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain, no. 12, pp. 27-39, 1993,  
DOI : <https://doi.org/10.3406/ameri.1993.1115>  
[www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1993\\_num\\_12\\_1\\_1115](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1993_num_12_1_1115)  
[Consultado en julio del 2019].

Crom, Nathalie, “*L'autofiction existait avant moi. Simplement, je lui ai donné un nom*”, *Telerama.fr*, Agosto 26 del 2014,  
URL : <http://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-l-autofiction-existait-avant-moi-simplement-je-lui-ai-donne-un-nom,116115.php>  
[Consultado el 26 de octubre del 2017].

Chenntouf Tayeb, “Structures sociales et choix matrimoniaux de l'aristocratie locale dans la région de Tlemcen au milieu du XIXe siècle”, *Cahiers de la Méditerranée*, no. 6, pp. 51-70, 1982,  
DOI : <https://doi.org/10.3406/camed.1982.1565>  
[www.persee.fr/doc/camed\\_0395-9317\\_1982\\_hos\\_6\\_1\\_1565](http://www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1982_hos_6_1_1565)  
[Consultado el 21 de mayo del 2019].

Degoy, Lucien, “Disparition de Jean-François Revel” *l'Humanité*, 2006,  
<https://www.humanite.fr/node/349297>  
[Consultado en abril del 2020].

- Djebar, Assia, “Discurso de recepción y respuesta de Pierre-Jean Rémy”, *Academia Francesa*, 2006,  
<http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy>  
 [Consultado en agosto del 2018].
- Djebar, Assia, “Le discours de Francfort”, *CAIRN.INFO*, MATIÈRES À RÉFLEXION, 2001/9 Tome 395 | pages 235 à 246,  
 ISSN 0014-1941  
 URL: <https://www.cairn.info/revue-etudes-2001-9-page-235.htm>  
 [Consultado en noviembre del 2017].
- Fechner, Erik, “L’arbre de la liberté: objet, symbole, signe linguistique”, *Mots*, no. 15, pp. 23-42, Octubre 1987,  
 DOI : <https://doi.org/10.3406/mots.1987.1350>  
[www.persee.fr/doc/mots\\_0243-6450\\_1987\\_num\\_15\\_1\\_1350](http://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1987_num_15_1_1350)  
 [Consultado el 28 de julio del 2020].
- Ferhati, Barkahoum, “La danseuse prostituée dite ‘Ouled Naïl’, entre mythe et réalité (1830-1962), Des rapports sociaux et des pratiques concrètes”, *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, 2006,  
 URL: <https://journals.openedition.org/cliio/584#quotation>  
 [Consultado el 23 de abril del 2019],
- Gontard, Marc, Qu’est-ce qu’une littérature arabe francophone? L’exemple du Maghreb, *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, no. 52, pp. 37-47, 2005,  
 DOI : <https://doi.org/10.3406/horma.2005.2262>  
[www.persee.fr/doc/horma\\_0984-2616\\_2005\\_num\\_52\\_1\\_2262](http://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2005_num_52_1_2262)  
 [Consultado en enero del 2019].
- H. L. Ocaña-Servín, *et all*, “Los sacrificios humanos entre los aztecas. Un contexto de poder, mito y religión”, *Revista de medicina e investigación*, Universidad Autónoma del Estado de México, vol. 4, no. 1, enero-junio 2015,  
<https://www.elsevier.es/es-revista-revista-medicina-e-investigacion-353-articulo-los-sacrificios-humanos-entre-los-S2214310615000424>  
 [Consultado el 4 de enero del 2019].
- Keenan, Jeremy H, “The tuareg veil (Le voile chez les Touareg)”, *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, no. 17, pp. 107-118, 1974,  
 DOI : <https://doi.org/10.3406/remmm.1974.1266>  
 URL: [www.persee.fr/doc/remmm\\_0035-1474\\_1974\\_num\\_17\\_1\\_1266](http://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1974_num_17_1_1266)  
 [Consultado en enero del 2019].

- Leclaire, Alain et Querré Guirec, “Étude des terres, enduits et mortiers provenant de l’île de Failaka”, *Failaka, fouilles françaises 1986-1988*, pp. 155-166, 1990,  
[www.persee.fr/doc/mom\\_0766-0510\\_1990\\_rpm\\_18\\_1\\_1760](http://www.persee.fr/doc/mom_0766-0510_1990_rpm_18_1_1760)  
 [Consultado en abril del 2019].
- Lejeune Philippe. “Vallès et la voix narrative”, *Littérature*, no. 23, pp. 3-20, 1976,  
 DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1976.1118>  
[www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1976\\_num\\_23\\_3\\_1118](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1976_num_23_3_1118)  
 [Consultado 9 de julio del 2020].
- Martone de, Coronel, “Le père de Foucauld, explorateur”, *Bulletin Périodique de la Société de Topographie de France*, no. 4, pp. 5-36, año 61, Octubre-Noviembre 1937,  
 Biblioteca Nacional de Francia (BnF), Gallica,  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9771249p/f33.item.r=Foucauld%20de,%20CharlesFoucauld%20de,%20Charles,%20dictionnaire%20de%20fran%C3%A7ais%20touareg.texteImage>  
 [Consultado en abril del 2019].
- Nelle, Marie, “Harraga, la jeunesse désenchantée d’Algérie”, *Le Monde Afrique*, 2009,  
 URL: [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2009/04/07/harraga-la-jeunesse-desenchantee-d-algerie\\_1177663\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2009/04/07/harraga-la-jeunesse-desenchantee-d-algerie_1177663_3212.html)  
 [Consultado en abril del 2019].
- Pandolfi, Paul, “Casajus, Dominique (Introduction). – *Chants touaregs. Recueillis et traduits par Charles de Foucauld*, Paris, Albin Michel, 1997, 308 p.” *Cahiers d’Études africaines* [en línea], 157 | 2000, en línea el 24 de abril del 2003,  
 URL: <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/19>  
 [Consultado en enero del 2019].
- Provenzano François. “La `francophonie´: définitions et usages”, *Quaderni*, Núm. 62, pp. 93-102, Invierno 2006-2007,  
 DOI : <https://doi.org/10.3406/quad.2006.1707>  
[www.persee.fr/doc/quad\\_0987-1381\\_2006\\_num\\_62\\_1\\_1707](http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2006_num_62_1_1707)  
 [Consultado en enero del 2019].
- Palacios, Juan José, “El orden mundial a inicios del siglo XXI: orígenes, caracterización y perspectivas futuras”, *Espiral* [en línea], vol.18, no. 52, pp.225-265, 2011  
 URL: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-05652011000300008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-05652011000300008)  
 [Consultado el 23 de julio del 2020].
- Pouillon, François, “L’ombre de l’islam”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 75, pp. 24-34, novembre 1988,  
 DOI : <https://doi.org/10.3406/arss.1988.2866>  
[www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1988\\_num\\_75\\_1\\_2866](http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1988_num_75_1_2866)  
 [Consultado en agosto del 2018].

Revel, Jean-François, “Discours sur la vertu”, *Academia Francesa*, 3 de diciembre de 1998,  
URL: <http://www.academie-francaise.fr/discours-sur-la-vertu-seance-publique-annuelle-9>  
[Consultado en agosto del 2018].

RT, “Organización del Tratado del Atlántico Norte”, *Russia Today, AI Novosti*, 2015,  
<https://actualidad.rt.com/actualidad/166345-organizacion-tratado-atlantico-norte-otan>  
[Consultado el 5 de marzo del 2020].

Sirinelli, Jean-François, “Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie”, *Algérie, Manifeste des 121, Liberation*, 1998,  
[https://www.liberation.fr/cahier-special/1998/01/12/algerie-manifeste-des-121-declaration-sur-le-droit-a-l-insoumission-dans-la-guerre-d-algerie\\_544819](https://www.liberation.fr/cahier-special/1998/01/12/algerie-manifeste-des-121-declaration-sur-le-droit-a-l-insoumission-dans-la-guerre-d-algerie_544819)  
[Consultado en abril del 2020].

Surmont de, Jean-Nicolas, “Para una genealogía de la francofonía institucional: algunas aclaraciones”, *Lenguas Modernas*, Universidad de Chile, no. 35, pp. 89-117, primer semestre 2010,  
<https://lenguasmodernas.uchile.cl/index.php/LM/article/view/30672>  
[Consultado en enero del 2019].

Tarab Al-Andalus, “Las Ouled Nails”, *Tarab Al-Andalus*, 2014,  
<https://tarabalandalus.blogspot.com/2014/02/las-ouled-nails.html>  
[Consultado en abril del 2019].

-----, *Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica en Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 1-14  
<http://webs.ucm.es/info/guias/obras/discurso/Tema%205c.%20Bajtin.%20Cronotopo%20y%20novela.pdf>  
[Consultado el 18 de mayo del 2020].

Vernet, Matthieu, “L’acte inqualifiable ou le meurtre féminin: Révéler, avouer, témoigner”, *Fabula*, 2014,  
URL: [http://www.fabula.org/actualites/l-acte-inqualifiable-ou-le-meurtre-au-feminin-reveler-avouer-temoigner\\_59228.php](http://www.fabula.org/actualites/l-acte-inqualifiable-ou-le-meurtre-au-feminin-reveler-avouer-temoigner_59228.php)  
[Consultado el 8 de noviembre del 2017].

### Sitios consultados en línea:

Acuerdos de Evían  
[http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/algerie-accords\\_d%27Evian.htm](http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/algerie-accords_d%27Evian.htm)  
[Consultado en agosto del 2018 y abril del 2019].

A la France, Sites et monuments, L'Algérie. Alger-Constantine-Oran.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6491911v/f1.item.r=Guy%20de%20Maupassant%20une%20danse%20alg%C3%A9rienne%20ouled%20nail>

[Consultado en septiembre del 2018].

Banco Mundial: World Integrated Trade Solutions (WITZ),

<https://wits.worldbank.org/countrysnapshot/es/DZA>

<https://www.worldbank.org/en/country/algeria/overview>

[Consultado en enero del 2019].

Constitution de la République Algérienne Démocratique et Populaire, Présidence de la République, Secrétariat Général du Gouvernement, mars 2016,

<http://www.joradp.dz/TRV/Fcons.pdf>

[Consultado en 2018].

Enciclopedia británica,

<https://www.britannica.com/topic/Britannica-Online>

[Consultado en diciembre del 2018].

Fabrique de sens, “Déclaration sur le droit à l’insoumission dans la guerre d’Algérie”, Manifiesto de los 121, *Fabrique de sens*,

<http://www.fabriquedesens.net/Declaration-sur-le-droit-a-l>

[Consultado el 20 de abril del 2020].

Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF)

[https://www.unicef.org/french/infobycountry/algeria\\_statistics.html](https://www.unicef.org/french/infobycountry/algeria_statistics.html)

[Consultado en junio del 2019].

Index mundi,

<https://www.indexmundi.com/g/r.aspx?t=100&v=39&l=es>

[Consultado en junio del 2019].

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), INEGI, Cuéntame, Población, Educación, Analfabetismo,

<http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/analfabeta.aspx?tema=P>

[Consultado en junio del 2019].

Jean-François Revel, Sitio consagrado a la obra de Revel,

<http://chezrevel.net/>

[Consultado en febrero del 2020].

ONG Manos Unidas, Analfabetismo una condena a la pobreza y la exclusión,

<https://www.manosunidas.org/noticia/analfabetismo>

[Consultado en abril del 2020].



OTAN, Recuperado de Enciclopedia de Historia, 2019,  
<https://enciclopediadehistoria.com/otan/>  
 [Consultado el 20 de mayo del 2020].

Reloj de la población mundial  
<https://countrymeters.info/es/World>  
 [Consultado en mayo del 2019].

UNESCO: Atlas of the world's languages in danger,  
<http://www.unesco.org/languages-atlas/>  
 [Consultado en diciembre del 2018].

United Nations, Humans Rights, Office of the high commissioner,  
 URL: <https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx>  
 [Consultado en mayo del 2018].

## Diccionarios

Diccionario de la Real Academia Española,  
<https://dle.rae.es/>  
 [Consultado de 2015 a 2020].

Ben Smail, Mohamed, *Dictionnaire des Mots Français d'origine arabe*, Société Tunisienne pour l'Éducation Récréative. STER, Tunis, 1994.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 9ª edición, Editorial Porrúa, Ciudad de México, 2013.

Diccionario Francés-Español wordreference,  
<https://www.wordreference.com/fres/>

Diccionario Francés-Francés, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales,  
<https://www.cnrtl.fr/definition/>

Diccionario de sinónimos wordreference en español,  
<https://www.wordreference.com/sinonimos/>

Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1992, Col. Labor, Nueva serie, no. 4.  
 URL: <http://www.librosoterico.com/biblioteca/Diccionarios/Cirlot-Juan-Eduardo-Diccionario-de-Simbolos.pdf>  
[http://www.ignaciodarnaude.com/textos\\_diversos/Cirlot,Juan-Eduardo,Diccionario%20de%20simbolos.pdf](http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Cirlot,Juan-Eduardo,Diccionario%20de%20simbolos.pdf)  
 [Consultado de 2017 a 2020].

Dictionnaire français-touareg,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82531r/f282.image.r=charles%20de%20foucauld%20dictionnaire%20fran%C3%A7ais-touareg>

Diccionario financiero,

<https://konfio.mx/tips/diccionario-financiero/que-es-el-liberalismo-economico/>

[Consultado en abril del 2020].

## Blogs

Blog de poesía (argelina),

URL: <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/search/label/ARGELIA>

[Consultado en febrero del 2019].

Blog de Jean-Michel Maulpoix, Henry Michaux: une vie de plume,

<https://www.maulpoix.net/Plume.html>

[Consultado en octubre del 2018 y mayo del 2020].

## Videos

El sistro (Egipto),

<https://www.youtube.com/watch?v=DQoSbB2acOI>

[Consultado en mayo del 2020].

Egypt 493 The sistrum,

[https://www.youtube.com/watch?v=bTRkCX\\_4YKo](https://www.youtube.com/watch?v=bTRkCX_4YKo)

[Consultado en julio del 2020].

Taos Amrouche, “Vaste est la prison”, Chants berbères de Kabylie,

<https://www.youtube.com/watch?v=vZRZYuE8WiM>

[Consultados abril del 2020].

Danseuses de Biskra (naylettes)

<https://www.youtube.com/watch?v=O23yy1FatxI&t=53s>

<https://www.youtube.com/watch?v=WdaJ7sMie-Q>

[Consultados en octubre del 2020].

---

**Anexos**

---



Assia Djebar (Fatema Zohra Imalayèn)  
Cherchell, Algérie - Paris, France (1936-2015)



<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1100234w/f5.item.zoom>  
Nouvel Atlas colonial, Henri Mager Cartographe (1859-19...)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Saint Augustin d'après

JacquesBellange <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951366b.r=Saint%20Augustin?rk=107296;4>



Ibn Khaldoun



Photograph of [Aimable-Jean-Jacques Pélissier](#), duc de Malakoff, marshal of France, full-length portrait, seated on chair, facing front, holding hat and swagger stick.  
By Roger Fenton - Library of Congress, Roger Fenton Crimean War photograph collection, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=290732>



Eugène Fromentin

By Unknown author - Catalogue de l'exposition de l'œuvre d'Eugène Fromentin, Imprimerie Jules Claye, mars 1877, Public Domain  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12343474>



Eugène Fromentin - Une fantasia. Algérie - Orsay RF 1838  
 By Eugène Fromentin - Alienor [1], Public Domain,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=74637196>



Chasse au héron Fromentin Musée Condé  
 By Eugène Fromentin - Jebulon, Own work, Public Domain,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15770385>

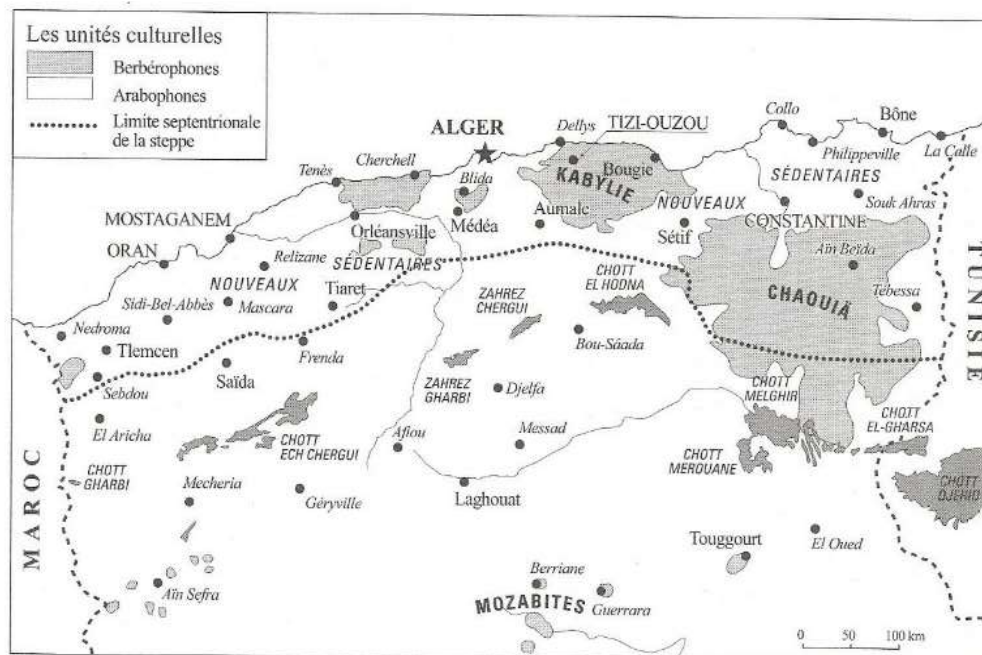


Eugène Fromentin - Windstorm on the Esparto Plains of the Sahara  
 By Eugène Fromentin - Sotheby's Lot.pr.B9DD9, Public Domain,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=82444906>



Raffet, Denis-Auguste-Marie (1804-1860): Fantasia à Constantine  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525052465.r=Fantasia?rk=193134;0>





Les unités culturelles.  
Pierre Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, p.10.



Femmes d'Alger dans leur appartement

By Eugène Delacroix - <http://www.abcgallery.com/D/delacroix/delacroix22.html>, Public Domain,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1623820>



Ouled Naïl girl, Algeria, circa 1905

By Lehnert & Landrock - Smithsonian Institution Research Information System (SIRIS)[1], National Geographic Art Store[2], Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1331276>



Ouled Nail woman

By Rudolf Lehnert - <http://thebestofhabibi.com/volume-18-no-2-september-2000/women-in-algerian-society/>, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=20368225>



Ouled Nail, Femme de Biskra

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77023237/f89.item.r=Femmes%20de%20Biskra>



Ouleds Nail 1875

By Auguste MAURE - Private Collection G. DUPONT, Public Domain,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5461947>



Ouled Nail - Biskra

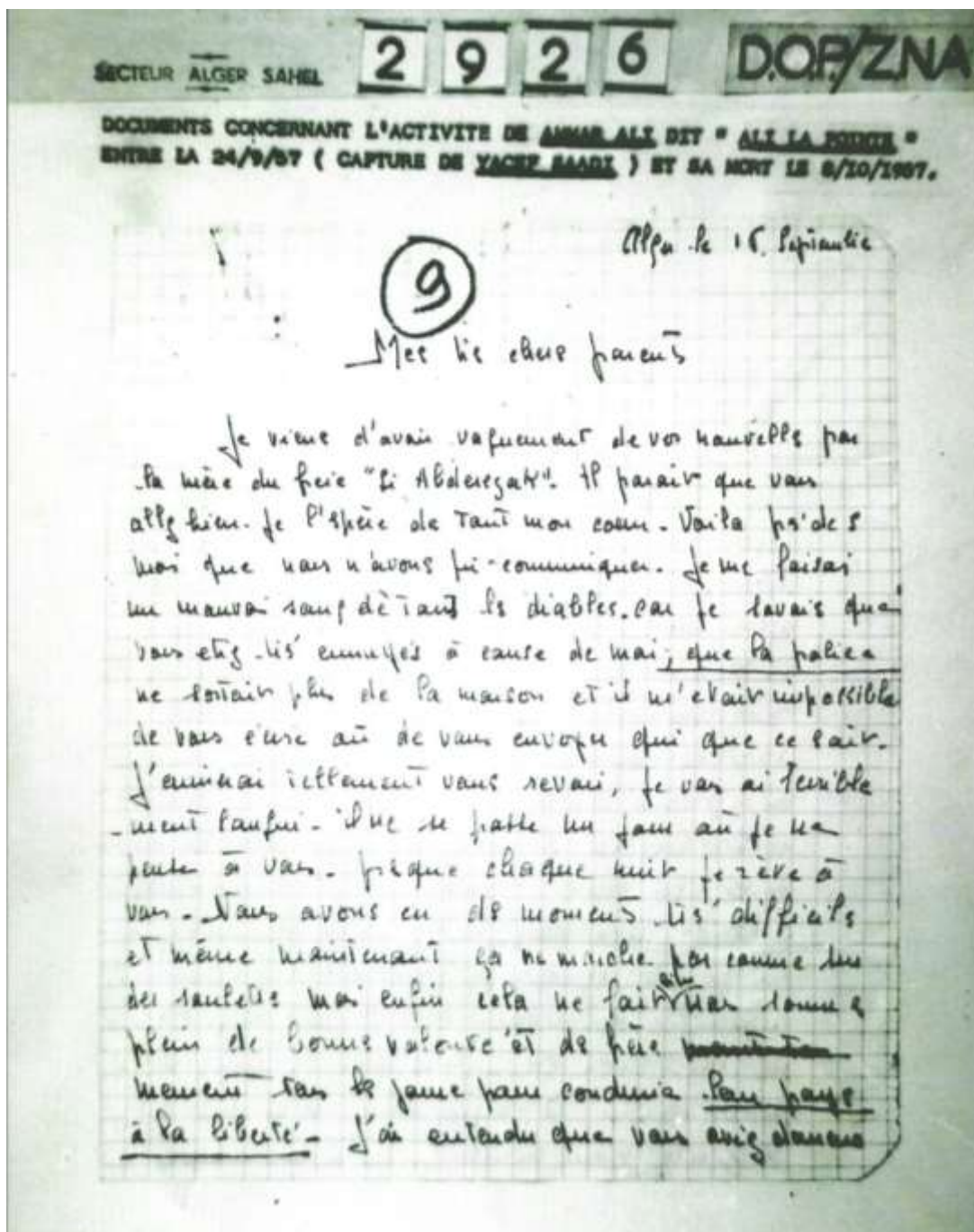
By Studio MAURE de Biskra - Collection privée de Gilles Dupont, Public Domain,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4085430>

El Moudjahidate





Exposition: El moudjahidate, Musée public national d'art moderne & contemporaine à Alger, mai 2014.



Exposition : El moudjahidate, Musée public national d'art moderne & contemporaine à Alger, mai 2014.  
 Lettre de Hassiba Ben Bouali à ses parents, écrite quelques jours avant sa mort en 1957 à la Casbah d'Alger  
 (morceau).



Alger le 15. Septembre

Mes très chers parents

Je viens d'avoir vaguement de vos nouvelles par la mère du frère « Si Abderezak ». Il paraît que vous allez bien. Je l'espère de tout mon cœur. Voilà près de 9 mois que nous n'avons pu communiquer. Je me faisais un mauvais sang de tous les diables. Car je savais que vous étiez très ennuyés à cause de moi ; que la police ne sortait plus de la maison et il m'était impossible de vous écrire ou de vous envoyer qui que ce soit. J'aimerais tellement vous revoir, je vous ai terriblement langui, il ne se passe un jour où je ne pense à vous. Presque chaque nuit je rêve à vous. Nous avons eu des moments très difficiles et même maintenant ça ne marche pas comme sur des roulettes mais enfin cela ne fait rien nous sommes pleins de bonnes volonté et des frères meurent tous les jours pour conduire leur pays à la liberté. J'ai entendu que vous aviez déménagé cela m'étonne mais enfin c'est très possible je serai bien curieuse de savoir où vous habitez maintenant et comment est votre nouvelle maison. Une chose pourtant m'ennuie je ne *peut* plus vous imaginer vivre comme je le faisais avant. Je me dis toujours « tiens en ce moment ils sont à table » et je vous revois chacun à sa place. Lala et Tata Zahia avec vous bien sur car elles n'ont pas où aller étant dit que mes deux oncles sont en dehors de l'Algérie. Au fait avez vous de leurs nouvelles ? Vous écrivent - ils ? C'est terrible comme la famille manque quand on est loin d'elle. Vous savez que je suis très recherchée ici à Alger donc il m'est impossible de rien faire. Aussi ai - je décidé enfin il est de mon devoir de partir au maquis où je sais que je pourrais servir comme infirmière ou même s'il le faut et je l'espère de tout mon cœur combattre les armes à la main, enfin la route sera bien sur assez difficile pour arriver jusqu'à un maquis mais j'espère qu'avec l'aide de Dieu j'arriverai saine et sauve. Ne vous en faites surtout pas pour moi, il faut penser aux petits qui vont bientôt reprendre l'école et qui j'espère travailleront bien. Vous ne pouvez vous imaginer combien ils me manquent en effet voici un an que je ne les ai vu ils ont du grandir surtout mon petit mohamed, est - il aussi méchant ? parle t-il quelque fois de moi, ou bien m'ont ils oublié et la concierge toujours aussi bavarde ? Setty maintenant je crois que je ne la reconnaitrai peut être pas c'est une vrai jeune- fille. J'aimerais avoir leurs photos et la votre aussi. Ainsi il me semblera porter avec moi en mon cœur toute ma famille. J'aimerais beaucoup vous voir avant de partir. Je ne sais pas si je pourrai mais sachez que je ferai mon possible car une fois au maquis vous n'aurez que très rarement de mes nouvelles, mais peut être que ( انصرح قريب ) et que bientôt Inch'Allah nous serons tous réunis où si la mort nous arrache à la vie nous nous rencontrerons chez notre Dieu. Si je meurs vous ne devez pas me pleurer, je serai morte heureuse je vous le certifie. Enfin il n'en est pas question mais on sait jamais c'est si vite arrivé surtout dans la vie que je mène. Enfin bref tachez de m'indiquer une adresse sure où je pourrais vous écrire il le faut absolument quand à vous répondez - moi par la personne qui vous apportera cette lettre. Enfin chers parents j'espère que avez reçu les lettres que j'ai écrite à Tata Sakina. Je ferai tout mon possible pour vous voir avant de partir mais je ne sais pas s'il faut beaucoup y compter. Enfin tachez de m'envoyer les photos que je vous demande. Je vous embrasse tous très très fort. Lala et Tata surtout qui doivent beaucoup penser à leur petite fille et vous mes parents adorés il n'est pas de mots pour vous exprimer mon affection.

Mille baisers  
Votre fille qui vous aime  
Hassiba

Exposition : El moudjahidate, Musée public national d'art moderne & contemporaine à Alger, mai 2014.  
Lettre de Hassiba Ben Bouali à ses parents, écrite quelques jours avant sa mort à la Casbah d'Alger  
(transcription du texte intégral).



Alger, 1957.

De gauche à droite: Samia Lakhdari, Zohra Drif, Djamila Bouhired y Hassiba Ben Bouali.



Hassiba Ben Bouali, moudjahidine (1938-1957)



Louise Ighilahriz, moudjahidine (1936-...)



Etienne Dinet, *La Balançoire* (Musée des beaux-arts de Reims)

By Ji-Elle - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19540375>

**Presidentes de la República Argelina Democrática y Popular tras la recuperación de la independencia**

<b>Presidente</b>	<b>Período de gobierno</b>	<b>Notas</b>
Abderrahmane Farès	Julio 3 - Septiembre 25, 1962	
Ferhat Abbas	Septiembre 26, 1962 - Septiembre 15, 1963	
Ahmed Ben Bella	Septiembre 15, 1963 Junio 19, 1965	Primer presidente electo, destituido por golpe de estado, preso durante quince años.
Houari Boumédiène	Junio 19, 1965 - Diciembre, 1978	
Rabah Bitat	Diciembre 1978 – Febrero, 1979	
Chadli Bendjedid	Febrero 7, 1979 - 1992	Reelegido en 1984 y 1988. Renuncia a la presidencia bajo presión del ejército.
Abdelmalek Benhabyles	Enero 11 – 14, 1992	
Mohamed Boudiaf	Enero, 1992 – Junio, 1992 Alto Comité de Estado	Asesinado en junio, se inicia un proceso contra los dirigentes del FIS.
Ali Kafi	Julio 2, 1992 – Enero 31, 1994	
Liamine Zéroual	Febrero, 1994 – Septiembre 11, 1998	Renuncia.
Abdelaziz Bouteflika	Abril, 1999 – Abril, 2019	Dimite tras semanas de protestas de <i>El Hirak</i> .
Abdelkader Bansalah	Abril – diciembre, 2019	
Abdelmadjid Tebboune	Diciembre 2019 – a la fecha	