



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**Laberinto textual y espacial: voz, escritura
e identidad en Tahar Ben Jelloun
y en Maryse Condé**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA

DULCE MARÍA GRISELDA QUIROZ BUSTAMANTE

ASESOR: DRA LAURA LÓPEZ MORALES



CIUDAD UNIVERSITARIA

ENERO 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Este trabajo se realizó con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y de la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM

A la memoria de Aurelio Quiroz Alva

Agradezco a la Dra. Laura López Morales su
paciencia interminable y las múltiples lecturas que
realizó al dirigir este trabajo

A partir de un cierto punto, ya no hay regreso posible. Éste es el punto a alcanzar.

F. Kafka

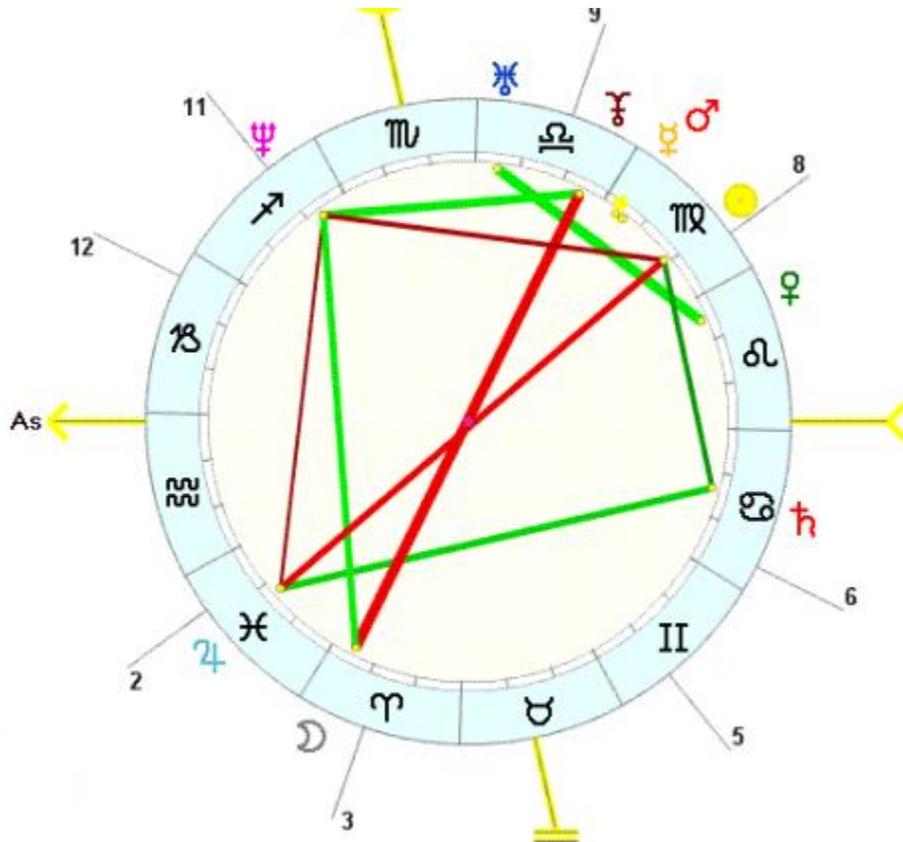
El lector como criminal, que usa los textos en su beneficio y hace de ellos un uso desviado, funciona como un hermeneuta salvaje. Lee mal pero sólo en sentido moral; hace una lectura malvada, rencorosa, un uso pérfido de la letra.

Ricardo Piglia

Índice

Introducción	6
I .Laberinto espacial	24
<i>L'enfant de sable</i>	
1.1 Laberinto espacial y textual	33
<i>Traversée de la mangrove</i>	
1.2 Rizoma textual y espacial	69
II. Laberinto de voces	
II.1 <i>L'enfant de sable</i>	97
II.2 <i>Traversée de la mangrove</i>	114
III. Oralidad y escritura	
III.1 <i>L'enfant de sable</i>	137
III.2 <i>Traversée de la mangrove</i>	166
Conclusiones	190
Bibliografía	197

Mapa astral (plano de los afectos o agradecimientos)



Interpretación

Casa IV. Raíces. Paz y Gabrie

Casa VIII. Transformación. Hugo Alejandrez

Casa XII. Conciencia interior. Ana López Miranda y Marisol Luna

Casa VI. Plano físico (La concha de chocolate que todos llevamos en nuestro interior).
Diana Mérida

Casa II. Abundancia. Esperanza Bustamante y Norma González Bustamante

Casa II. Tierra y Agua. Gabriela Turner Saad

Casa III. Fuego y agua. Israel Huitrón y Celina Villegas

Casa VII. Equilibrio y luz. Rocío Maciel

Introducción

El presente trabajo tiene por objeto el estudio comparativo de *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun (Marruecos, 1944) y *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé (Guadalupe, 1937). Se trata de dos novelas que, escritas por autores provenientes de países y de continentes distintos, comparten el francés como lengua de expresión y, también, como herramienta privilegiada de la creación literaria.

La polifonía de voces narrativas, la presentación de un espacio geográfico laberíntico y la relación entre palabra e identidad son algunos de los aspectos que permiten el estudio comparativo de las dos novelas. En *L'Enfant de sable*, distintos narradores delegados, ubicados en la plaza Jmaâ El Fna de Marrakech, narran la historia de Ahmed a partir de su desaparición misteriosa y del supuesto diario que el personaje dejó. Ahmed es un hombre con una identidad falsificada; en realidad, se trata de una mujer a quien, desde su nacimiento, le impusieron un nombre masculino, una falsa circuncisión y todas las responsabilidades y privilegios que la sociedad musulmana confiere a los varones. Ahmed, cuyo verdadero nombre es Zahra, se debate constantemente entre esa identidad impuesta y su verdadero yo, aunque la multiplicación de voces narrativas impide conocer la verdad de la historia.

En el caso de *Traversée de la Mangrove*, la historia comienza cuando los aldeanos de Rivière au Sel encuentran el cadáver de Francis Sancher, un extranjero con un origen indeterminado que llega a la isla para dedicarse a escribir una novela. El velorio del extranjero y la imposibilidad de determinar la causa de su muerte son el pretexto para que los habitantes de la aldea hagan un recuento de sus vidas al recordar la relación que tuvieron con el extranjero. En la mayoría de los casos, la relación con este personaje es antagónica. Desde su llegada a la aldea, el extranjero es visto con desconfianza y temor. Su presencia se revela como problemática en la medida en que desencadena los mecanismos de violencia y de dominación que subyacen en las relaciones de los habitantes de la aldea y, al final, en la reflexión que los personajes llevan a cabo, cada uno de ellos advierte la necesidad de liberarse de la restricción que su permanencia en la aldea ha provocado en sus vidas.

Una de las dificultades a las que se enfrenta la literatura comparada es la delimitación de su campo de estudio. En este sentido, Yves Chevrel señala que el problema medular de esta disciplina no consiste en establecer las fronteras de su estudio sino en plantear una serie de interrogantes que conciernen a la configuración de una poética comparada:

Il ne s'agit pas tant de "comparer des littératures" [...] que de questionner la littérature (au sens de collection d'oeuvres) en plaçant chaque oeuvre, ou chaque texte, dans des séries, à élaborer par le chercheur, qui interrogent la singularité relative de cette oeuvre ou de ce texte; dans cette perspective, un ensemble d'œuvres littéraires n'est pas un donné qu'il s'agit d'explorer en tant que tel, il est un horizon problématique dont le lecteur s'approche en reconnaissant (le mot peut être pris dans un sens quasi militaire) des frontières, des marches, des carrefours – autant de termes souvent employés par les comparatistes pour parler de leur discipline. Les comparatistes construisent des espaces où ils se heurtent volontairement à des œuvres venues de pratiques et de cultures "autres": l'étranger est leur pierre de touche.¹

Indudablemente, la procedencia de espacios geográficos disímiles configura una particular concepción de la realidad y, de esta forma, el hecho de que tanto la Guadalupe como Marruecos se hayan enfrentado al proceso de colonización francés genera en cada espacio geográfico una experiencia particular. En este sentido, es necesario abordar el tema de la francofonía y de la descolonización como dos grandes segmentos que obligan a las llamadas literaturas emergentes a preguntarse por el papel de la escritura, la palabra y la identidad. Si, para Chevrel, toda poética es una reflexión sobre la lengua, en el contexto postcolonial, la interrogación por el lenguaje aparece como punto crítico de radical importancia; de acuerdo con Jean-Marc Moura:

La langue ne précède pas l'écriture postcoloniale. L'écrivain y négocie un code langagier, propre à sa culture et à son individualité. On peut en l'occurrence parler, avec Lise Gauvin, de *surconscience linguistique* puisque écrire est un véritable acte de langage, le choix d'une langue d'écriture engageant de fait toute une conception de la littérature. À cause de sa situation, l'auteur francophone est condamné à penser sa langue.²

A través de este código de lenguaje, el trabajo del escritor consiste en la creación de una poética en la que la reflexión sobre la lengua conduce hacia una interrogación permanente acerca de los procesos que conforman su identidad; según Moura: "L'auteur francophone est souvent un véritable *porteur de langue* dont la création maintient la tension entre les deux (ou plus) idiomes et parfois même, dans le cas de l'interlangue, rompt la norme linguistique afin de se forger une langue propre."³

¹ Yves Chevrel, *La littérature comparée*, pp. 4-5.

² Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 90.

La afirmación de la identidad desde una lengua propia, al crear una serie de poéticas plurales, confirma la imposibilidad de abordarlas desde un solo punto de vista:

Parler de poétiques comparées, au pluriel, c'est d'abord admettre, dans une perspective transhistorique, l'égalité des littératures qui les incarnent et leur donnent forme. Il ne saurait donc y avoir, en théorie, de centre à partir duquel des poétiques sont décrites, même si la terminologie utilisée est tributaire de la langue dans laquelle elle est exprimée.⁴

El término francofonía obliga a la interrogación sobre la noción de literatura extranjera. En este sentido, Moura se pregunta por el lugar de las literaturas transnacionales y afirma que el empleo de términos como el de francofonía, en el marco de las poéticas comparadas, no se relaciona con el hecho de compartir una misma lengua sino en los sustratos míticos, en las diferencias semánticas y en ciertas estructuras gramaticales que pueden constituir un obstáculo al momento de intentar agrupar esas manifestaciones literarias en el ámbito de una literatura nacional.

En relación con la literatura comparada, es posible abordar las obras desde distintos puntos de vista. Si consideramos que la idea de literatura nacional y las periodizaciones literarias resultan insuficientes para abarcar la complejidad de un texto, el corpus de una poética comparada puede comprender tanto aspectos temáticos como lingüísticos y míticos. En el caso de los autores a los que se refiere este trabajo, es posible proponer un estudio comparativo de las dos obras propuestas a partir de los tres aspectos mencionados.

En cuanto al plano temático, los aspectos que comparten las dos novelas se relacionan con el espacio y el exilio. En el primer caso, se trata de la instalación del discurso vocal en un espacio físico. De esta forma, en *L'Enfant de sable*, la historia de Ahmed es relatada por distintos narradores de la plaza pública de Jmaâ El Fna; por su parte, en *Traversée de la mangrove*, cada personaje desarrolla su monólogo interior en el contexto de la velada fúnebre de Francis Sancher. En lo que concierne al exilio, el narrador oral que comienza el relato de Ahmed en *L'Enfant de sable* decide abandonar la plaza y viajar a los lugares santos del sur. Tanto en los narradores orales como en Ahmed se produce la necesidad de llevar a cabo un exilio interior. En el caso de *Traversée de la mangrove*, el personaje que desencadena el relato es un extranjero errante con un origen difícil de determinar; por su parte, los habitantes de la aldea de Rivière au

⁴ *Ibid.*, p. 110.

Sel comprenden, en la noche del velorio del extranjero, que es necesario partir hacia el “ailleurs” para recuperar su identidad. El exilio se presenta como una derivación del espacio laberíntico donde tiene lugar la historia.

La lengua es otro de los temas que unen a las dos obras. Si hay un espacio físico que se asemeja al laberinto, la multiplicación de las voces narrativas implica la pérdida del mandato narrativo que sostiene el relato. De esta forma, la pérdida del eje del relato y la noción de frontera conllevan una reflexión sobre el lenguaje así como la imposibilidad de encontrar una versión verdadera de los acontecimientos de la historia. La referencia a las tradiciones orales en un espacio geográfico particular: la plaza pública y el velorio, significa el establecimiento de un punto crítico. El espacio y la palabra forman una unidad complementaria en la que las calles circulares de Marrakech y el manglar de la Guadalupe crean una zona de inestabilidad que pone en duda la identidad de los personajes y la verdad de su historia.

A partir del dúo palabra oral-palabra escrita, *L'Enfant de sable* y *Traversée de la mangrove* proponen una reflexión permanente sobre la palabra y la escritura. En el primer texto, la realización de la palabra oral en la plaza Jmaâ El Fna pone en marcha el relato de la búsqueda de la identidad magrebí. La plaza pública, lugar de la palabra, es la región de reconstrucción del mundo. La palabra oral realiza una poética basada en la transgresión. En el nivel de la narración, el *conteur* transgrede el orden de la ficción al dar vida a los personajes que habitan sus historias. En el nivel de la historia, la presencia de la palabra coránica es confrontada por otra palabra, la que transgrede el plano sagrado y propone un punto de vista crítico en relación con la verdad, la noción de autoridad, la ficción y la escritura. De esta forma, a la palabra, fija y absoluta, se opone la palabra de ficción, capaz de subvertir cualquier orden.

En la novela de Condé, el lugar de la palabra se ubica en la casa del extranjero, durante la noche de su velorio. La velada fúnebre, eco de la plantación de caña, se propone como espacio de liberación, pero también es el sitio donde tiene lugar la ironía y el desencanto. La oposición entre palabra oral y palabra escrita se manifiesta a través de la reflexión concerniente al trabajo del extranjero Sancher como escritor y a través de las referencias al *créole* y a la necesidad de búsqueda de la memoria ancestral de los habitantes de las Antillas. A la palabra escrita, la que representa al discurso de la historia

oficial, se opone la palabra oral *créole*, lengua de subversión que resguarda la memoria colectiva y la voluntad de afirmación de los pueblos caribeños.

En la reflexión que los textos proponen sobre la lengua, es importante señalar que, si en *L'Enfant de sable* la escritura remite a lo sagrado y en *Traversée de la mangrove* la escritura remite a la historia, en los dos casos subyace la memoria de una lengua exiliada, la noción de una lengua ancestral cuyo origen es difícil de fijar. En el primer caso, la palabra coránica remite a una lengua que funciona como arquetipo de la expresión poética y como la manifestación del mensaje divino; no obstante, el origen de la lengua árabe es impreciso y se tiene noticia de que, antes de la predicación del Corán, las tribus nómadas que habitan en el desierto dan origen a la lengua árabe a partir de la fusión de distintos dialectos. En el segundo caso, el discurso histórico, escrito en francés, otorga una nueva versión de la historia del Caribe y, al imponerse, otorga a los esclavos un lenguaje que marca la división tajante entre las lenguas africanas anteriores a la trata de esclavos y el francés como lengua de dominación. La lengua materna radica en un origen perdido a partir del momento en que los esclavos cruzan el mar para llegar a la nueva tierra. Lengua dispersa y lengua violentada. En las dos novelas la lengua reflexiona sobre sí misma en una especie de poética de la errancia.

Existe otro aspecto relacionado con la lengua. Desde el punto de vista narratológico, en los dos textos que estudiamos hay una ausencia del mandato narrativo que funciona como hilo conductor del relato. Esta ruptura del eje de la narración representa una referencia al laberinto. Al proponer la multiplicación de voces, el relato fragmentado muestra diferentes vías que conducen a un centro, que en este caso es representado por la verdad que la historia pretende alcanzar. En *L'enfant de sable*, la falta de mandato narrativo se manifiesta cuando Si Abdel Malek, el narrador principal de la plaza Jmaâ El Fna, desaparece sin dejar rastro, de manera que una serie de narradores delegados toman la palabra para continuar con el curso del relato. En *Traversée de la mangrove*, la presencia fantasmal de Sancher, siempre reconstruida por otros por medio de la técnica del monólogo interior y del discurso indirecto libre, durante la noche de su velorio, indica la misma técnica narrativa de fragmentación. En todo caso, esta referencia al laberinto se relaciona con la imposibilidad de encontrar la verdad. Si en la novela de Ben Jelloun el narrador afirma que las calles circulares no tienen fin y si en el texto de

Condé Francis Sancher dice que nunca puede cruzarse el manglar, el espacio y el discurso construyen una estructura complementaria y, en ambos textos, se revela la destrucción de una versión unívoca por medio del exilio de los personajes. La lengua se presenta así como un vehículo de cuestionamiento que desemboca en la duda sobre la identidad y en la necesidad de un proceso de transformación.

Este proceso nos lleva a otro punto de comparación; se trata de la referencia al mito del laberinto. De acuerdo con Yves Chevrel, el valor simbólico del mito radica en su estructura polisémica, es decir, en la interrelación de todos sus elementos así como en su configuración narrativa: “l’ensemble des éléments signifie toujours autre chose que ce qui est rapporté, ne serait-ce que parce que celui qui le dit, est lui-même en cause, d’une manière ou d’une autre, souvent sans en être parfaitement conscient: *de te fabula narratur...*”.⁵

El símbolo del laberinto se presenta así como hilo conductor del relato, arquetipo de la errancia y la transformación interior. La estructura del laberinto está presente, en *L’enfant de sable* y en *Traversée de la mangrove*, en la referencia a un espacio físico concreto: las calles de Marrakech y el manglar de la Guadalupe. De esta forma, la estructura del mito propone una interrogación sobre el valor de la verdad y sobre la búsqueda interminable de la identidad.

Las dos novelas, como el mito, proponen una transformación. Para Chevrel, el origen del mito es inaccesible y sólo podemos reconstruirlo con base en los fragmentos presentes en el discurso literario. En este caso, el punto medular que permite identificar la estructura del mito consiste en su función narrativa: “Cette configuration est *narrative*, parce que non seulement un mythe est une histoire, ou une collection d’histoires qui suppose une mise en intrigue, mais aussi parce qu’un mythe, pour continuer à exister, doit être racontée”.⁶

La narración es necesaria; en cierta forma, se convierte en un ciclo vital que, en ambos textos, se origina como resultado de una confrontación con la muerte. La muerte de otro desencadena el relato. El espacio, el lugar de la palabra, es consecuencia de la necesidad de reconstruir una biografía. Si Abdel Malek, en *L’enfant de sable*, comienza a

⁵ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 66.

⁶ *Ibid.*, p. 65

narrar la historia de Ahmed cuarenta días después su supuesta muerte, de acuerdo con las indicaciones del propio Ahmed. En *Traversée de la mangrove*, el contexto del velorio de Sancher da a la novela una caracterización de lamento fúnebre. De acuerdo con Rose-Myriam-Réjouis, cada monólogo de los personajes “expose l’état du narrateur ou de la narratrice, raconte les causes de son chagrin et conclut par une résolution lorsque le narrateur ou la narratrice a compris le message que lui suggère son deuil”.⁷ La necesidad de narrar provoca la necesidad de instalar un lugar de la palabra. En los dos espacios: la plaza pública y la casa de Sancher, se construye un relato metadieético que tiene como finalidad la biografía de un tercero. En la plaza Jmaâ El Fna, los límites entre realidad y ficción se difuminan. En la casa de Sancher, cada habitante de Rivière au Sel tiene la certeza de que es necesario desprenderse del espacio del manglar para proseguir con los trazos de su autobiografía. En los dos textos, cada narrador se involucra con el mundo narrado, de manera que se ponen en marcha dos procesos, el del sujeto que narra y el del mundo narrado, imbricados a través de la metaficción.

El carácter necesario de la narración es inseparable de la búsqueda de la identidad. A pesar del riesgo de caer en lugares comunes, es necesario revisar el concepto de francofonía. Si bien este término se refiere, en el nivel más inmediato, a una realidad lingüística, conlleva connotaciones relacionadas con las políticas de expansión que surgen desde la época de Luis XIV. De acuerdo con Pierre Zoberman, durante el reinado de Luis XIV la creación de la Academia Francesa en 1659 impulsa el abandono del latín en favor de la lengua real; de esta forma, Cotin justifica la fundación de la Academia a través del deseo de Richelieu de fundar una compañía que “portât le nom françois par son éloquence aux derniers extrémités de la terre, où la terreur de ses armes n'étoit pas encorer parvenuë”.⁸ El mismo autor señala más adelante que, en el siglo XVII, el discurso que avala la política expansionista de la monarquía es reemplazado por el discurso que hace de la razón el atributo más significativo de la lengua francesa. En este sentido, Zoberman se refiere a una materia francesa, de la misma forma en que existe una materia de Bretaña: “[...] la Raison apparaît comme le signifiant privilégié attribué à la

⁷ Rose-Myriam Réjouis, “Le veto héroïque dans *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé”, *Veillées pour les morts: Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*, p. 84.

⁸ Cotin, citado por Pierre Zoberman, “Francophonie: une entité, une histoire ou un discours?”, *Frontières de la francophonie, francophonie sans frontières*, p. 24.

langue, mais il est à nouveau très perceptible dans les textes révolutionnaires où c'est la Liberté qui remplit la caisse laissée vacante par la disparition, d'abord du Roi, individuellement, puis du monarque, comme fonction".⁹

Aunque el geógrafo Onesimus Reclus es el primero en a quien se atribuye el uso de este término, Patrick Corcoran, en *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*, señala que la aparición del término Francofonía coincide con la Conferencia de Berlín de 1884 y ésta, por su parte, se ubica en el contexto del centenario de la publicación del *Discours sur l'universalité de la langue française*, escrita por Rivarol en 1784. Para Corcoran, "the century which separated Rivarol and Reclus had been marked by an event which had also had a major impact on the French language and the myths generated around it: the French Revolution".¹⁰

De acuerdo con los ideales de la Revolución, la lengua francesa representa los más altos valores relacionados con la libertad y la igualdad. De cualquier forma, para Corcoran: "the history of the French language is inextricably bound up with the emergence of the 'idea' of France as a state and later as a nation".¹¹ La lengua se convierte en el principal instrumento de expansión geográfica y política. En esta concepción, subyace una línea de continuidad en la que la lengua francesa se considera la máxima expresión de los valores revolucionarios:

Recordemos que la historia nos remite una vez más a los tiempos en que la noción de universalidad, la idea de lo universal, estaba basado en una lengua, en una cultura, en el destino casi misionero del pueblo francés y de su lengua; porque ser francés era, de por sí, ser depositario de los valores y de las promesas más firmes y más nobles del porvenir de la humanidad; un porvenir en armonía con el sueño cuántas veces acariciado y formulado; el sueño francés de dotar a la humanidad pensante de una lengua común y así salvarla por fin de la gran maldición y su maleficio: la maldición de la Torre de Babel...¹²

El proceso postcolonial invalida la noción de monolingüismo. La relación que los espacios colonizados tienen con el centro se basa en la consideración de la lengua como punto de referencia. En este sentido, Moura indica que en el discurso postcolonial sobresale la tendencia a la diglosia y a la polifonía. En ese contexto, la francofonía se presenta como una alternativa ante la lengua francesa:

⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰ Patrick Corcoran, *The Cambridge introduction to Francophone literature*, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² Fabien Adonon, "La otra África y la francofonía", *Francofonía y diversidad cultural: Rostros de la francofonía*, p. 122.

To the extent that 'postcolonial' *francophonie* offers itself as an alternative to 'French' (by offering different variants of the language, different accounts of events, originating from different cultural contexts underpinned by different political relationships, expressed through different forms of representation) it constitutes a challenge to the hegemony of French language, and, by extension, to the narratives and discourses by which French political and cultural life legitimates itself as an originary authority.¹³

Todas las derivaciones del discurso basado en la identidad francesa pierden su hegemonía. Los procesos de escritura postcolonial se convierten en un ejercicio crítico y los escritores magrebíes francófonos plasman en sus textos la naturaleza híbrida de su identidad. La tarea principal es la toma de la palabra a través de la búsqueda de una voz propia; no obstante, dicha voz posee una dualidad cultural inherente y, por ello, el conflicto de la literatura magrebí se relaciona con la dialéctica entre esas voces que representan dos visiones diferentes del mundo; en consecuencia, la literatura magrebí nace de las oposiciones, de las interrogantes y de una apremiante necesidad de moldear las palabras para volver a construir la realidad y el imaginario que la conforma:

Así empezó a gestarse una nueva polifonía compuesta por un sinnúmero de voces que cuestionan, subvierten, denuncian, sueñan, experimentan y se esfuerzan por construir una nueva identidad que concilie la riqueza de la tradición con los inevitables y necesarios desafíos de la modernidad.¹⁴

La literatura magrebí

El área conocida como el gran Magreb, integrada por Argelia, Túnez, Marruecos, Libia y Mauritania, es una región formada por distintos pueblos. Antes de las invasiones fenicias se habían instalado ya los bereberes, así como algunos grupos judíos; más tarde, hacia el siglo V, los árabes conquistaron esas tierras y, aunque las dinastías bereberes se resistieron, la dominación árabe fue determinante. España, a su vez, como parte del proyecto de la Reconquista, se apoderó de Marruecos hacia 1496. En relación con Francia, la invasión a Argelia ocurrió en 1830 y, la de Túnez, en 1883. Como otras potencias europeas se disputaban el territorio de Marruecos, España y Francia decidieron dividirlo y convertirlo en Protectorado en 1912. Esta situación se prolongó hasta el logro de la independencia de Marruecos y de Túnez, en 1956, y de Argelia, en 1962.

¹³ Patrick Corcoran, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴ Laura López Morales, *op. cit.*, p. 24

Albert Memmi¹⁵ destaca tres momentos en el proceso de configuración de las literaturas emergentes. En una primera etapa, que corresponde a la expansión del dominio colonial, la gran incertidumbre del escritor proviene de la oposición entre la lengua que representa al país dominante y la lengua materna. Ante esta disyuntiva, el escritor debe reconocer que para tener un lugar en el ámbito literario, su escritura tiene que manifestarse en la lengua extranjera. El segundo momento corresponde a una etapa de rechazo a la lengua del otro, mientras que la tercera etapa se relaciona con el intento de conciliación entre la lengua materna de cada país y la lengua de comunicación propia de las potencias colonizadoras.

Según Corcoran, la literatura francófona magrebí se da a conocer, hacia 1950, como una literatura de introspección en la que el conflicto de la definición de la identidad es indiscutible. El período de descolonización, que comienza después de 1945, está marcado por la guerra de independencia de Argelia, por lo que las manifestaciones literarias surgidas en esos años representan un espacio de cuestionamiento en el que el tema de la otredad se destaca como resultado inevitable del proceso de colonización. En consecuencia, hay una necesidad de crear espacios críticos capaces de responder a las interrogantes que se producen ante los cambios sociales y políticos de las naciones. En este sentido, Laura López Morales afirma que “la escritura es un espacio privilegiado para los cuestionamientos intelectuales, sociales y culturales que hacen los autores empeñados en participar en el devenir de las sociedades en mutación”.¹⁶

La lengua se convierte en la primera arma de una literatura que empieza a ser concebida como sistema crítico. A partir del proceso de descolonización, la literatura magrebí se interroga acerca de la inercia en que vive la sociedad; como resultado, la literatura propone un discurso iconoclasta, relacionado con la transgresión a las prohibiciones propias de las estructuras sociales. Este sentido de la transgresión es expresado por autores como Driss Chraïbi, Kateb Yacine, Rachid Boudjedra y Assia Djebar, a través de la asociación entre la estructura patriarcal de la sociedad y la autoridad política. Estos escritores proponen una lectura plural de la cultura marroquí.

¹⁵ Cf. Albert Memmi. “La langue du dominé”. Cette langue qu’on appelle le français: l’apport des écrivains francophones à la langue française.

¹⁶ Laura López Morales, *Literatura francófona: III. África*, p. 22

Uno de los retos fundamentales para los escritores magrebíes francófonos ha sido retomar el francés para desarrollar un punto de vista crítico en relación con la influencia del Islam en las estructuras socioculturales. La actitud innovadora de los escritores ha dado lugar a una pluralidad de voces que interrogan e interpretan tanto el pasado como el presente, de tal manera que la literatura constituye un eje que funciona como punto de encuentro de tiempos y espacios heterogéneos.

Las diversas lenguas que coexisten en el universo magrebí, tales como el árabe clásico, el árabe dialectal y el berebere, llevan al escritor hacia otra problemática: la oposición entre oralidad y escritura, es decir, entre la lengua ancestral y su imaginario, por una parte, y la lengua del colonizador fijada por la letra y la historia, por la otra. Así, se produce una situación crítica ante la cual los escritores deciden incorporar en sus obras la memoria ancestral de la cultura materna; de esta manera, además de traducir la lengua materna a la lengua del colonizador, realizan interesantes procedimientos intertextuales que rompen la linealidad del discurso y llevan el conflicto con la otredad al plano de las estructuras narrativas. La lengua representa el cruce de caminos de la pluralidad cultural. Al referirse a los escritores marroquíes, Abadía Mdarhri-Alaoui escribe:

Le romancier, comme tout écrivain marocain d'expression française, est au moins bilingue: la langue d'écriture lui sert avant tout à exprimer la pluridimensionalité de son héritage culturel et linguistique. La vision de soi et du monde qu'il traduit en langue française passe par le filtre des langues qu'il a apprises: vernaculaires (arabe parlé ou berbère) ou véhiculaires (arabe classique, français, espagnol, anglais).¹⁷

En los años setenta, en Marruecos, la creación de la revista *Souffles* por un grupo de poetas y militantes encabezados por Abdellatif Laâbi, entre 1966 y 1971, constituye un nuevo camino de interrogación de la realidad; sobre todo, los intelectuales expresan su descontento ante la política francófona. En el terreno de la creación literaria, autores como Bachir Hadj-Ali, Rachid Boudjedra, Tahar Ben Jelloun, Mohammed Dib o Mohammed Khaïr-Eddine, construyen un discurso polifónico que da cuenta del proceso de búsqueda que, desde la literatura, trata de llegar a una reconstrucción de la identidad.

Tahar Ben Jelloun nace en Fès, Marruecos, en 1948. Después de dejar su ciudad natal vive entre Tánger y París. Aunque realiza estudios de filosofía y realiza una tesis

¹⁷ Mdarhri-Alaoui, "Le roman marocain d'expression française", en *Littérature maghrébine d'expression française*, p. 141

doctoral en psiquiatría social, dedica una buena parte de su carrera al periodismo, convirtiéndose en uno de los escritores que integran la generación de *Souffles*. De esta manera, en su obra se encuentra el contraste entre los elementos tradicionales de la cultura magrebí y las transformaciones impuestas por el mundo moderno. Las referencias a la tradición oral, a mitos y a leyendas forman una parte sustancial de sus obras, haciendo de la escritura un ejercicio crítico que abandona el tiempo épico, lineal y unívoco. De la recurrencia al imaginario magrebí se deriva el papel central de la palabra. Concebida como potencia de fundación, la palabra es un elemento transgresor que otorga una visión crítica del mundo. A través de la palabra, el cuerpo, la mujer y la sexualidad adquieren una voz propia, por lo que la ruptura del silencio constituye uno de los temas recurrentes del escritor.

En la obra de Ben Jelloun se fusionan voces, tiempos y espacios que interrogan y subvierten la realidad. El escritor forja los meandros de un laberinto donde resulta imposible encontrar una sola versión capaz de explicar la realidad. El texto niega las verdades absolutas, de manera que se convierte en un espacio de incertidumbre. La escritura y la palabra, protagonistas de la obra de Tahar Ben Jelloun, se convierten en entidades errantes en busca de la reconstrucción de una verdad que sólo puede ser hecha de fragmentos.

Una de las características más sobresalientes del trabajo narrativo de Ben Jelloun consiste en que anula la imposición de una voz narrativa omnisciente. La ausencia de un punto de vista omnisciente niega la existencia de una versión correcta. La verdad de una historia es susceptible de ser interpretada de diversas formas. Ante la evidencia de un mundo que ha perdido sus antiguas certezas, es imposible comprender la realidad a partir de un canon y, si la novela se ha convertido en un medio de expresión privilegiado para dar cuenta de la relatividad de la verdad, es porque se trata de un género inacabado. La novela, como manifestación crítica del pensamiento contemporáneo, permite establecer la crítica del tiempo y del mundo. La realidad va más allá de una verdad oficial elaborada por los centros de poder; la realidad es una entidad diversa, compuesta por distintos tiempos y distintas voces que dan su propia versión de la historia. En ese espacio, escuchamos el discurso de todos aquellos que viven al margen de las normas sociales y que reclaman el mismo derecho a formar parte de la realidad.

La búsqueda se despliega, tanto en el plano de la poética como en el de la historia, a través de la palabra. El autor traza un camino que conduce a la escritura por el terreno del mito y de los mecanismos de producción del discurso. Los relatos de Ben Jelloun se cuentan a sí mismos porque, a fin de cuentas, es posible encontrar el origen de la Historia, del mundo y de los individuos en la palabra de un *conteur* en el corazón de una plaza circular. Sin embargo, el retorno al paraíso perdido del tiempo original es imposible; por tanto, el escritor, enunciador infinito, debe narrar historias incansablemente. La narración es condición de la vida.

El tiempo es la entidad encargada de construir la Historia, el mito y todo relato, En este sentido, sólo queda el acto narrativo, la narración para tratar de llenar el vacío ante la añoranza del tiempo original. La desnudez de la palabra se convierte en el motor de la búsqueda en los textos de Ben Jelloun. En cierta forma, la palabra funciona como reemplazo de la vida misma.

Literatura antillana

De entrada, la historia del Nuevo Mundo nos remite necesariamente a la colonización europea; situación que, de manera inevitable, determinó el rumbo que habría de tomar el continente. Como en toda colonización, se trató de un proceso violento que trajo como consecuencia grandes flujos migratorios que modificaron completamente la estructura social, política y económica de las nuevas tierras. En el caso particular de las Antillas, la ubicación estratégica de estas islas fue, para los colonizadores españoles, ingleses, franceses y holandeses, la puerta de entrada al continente americano. Las islas antillanas no están en sí en la mira de los conquistadores y, sólo hasta el siglo XVIII, es posible ubicar el comienzo del proceso de colonización en esta zona. En la historia del Caribe se cruza la presencia de los colonizadores europeos, de los aborígenes y de los esclavos provenientes de África, de manera que la identidad antillana se construye a partir de la contradicción entre la resistencia y la adaptación a un mundo impuesto por los detentadores del poder. Ante la mirada occidental, los pobladores nativos de las islas

parecen poco desarrollados y, contrariamente al proceso que se desarrolló en el resto de América, hubo una escasa migración europea. Los conquistadores decidieron entonces importar esclavos africanos para cultivar grandes plantaciones y aprovechar así las grandes extensiones de terreno fértil que el archipiélago ofrecía. De esta forma, el régimen esclavista se mantuvo hasta 1848. Inevitablemente, el universo antillano parte de identidades diversas, por lo que resulta imposible abordarlo sin tomar en cuenta su realidad diversa; en este sentido, Laura López Morales escribe:

Cualquier acercamiento a lo que podría llamarse antillanidad implica tomar en consideración al menos tres criterios: el geográfico, el lingüístico y el socioétnico. De acuerdo con el primero, nuestro objeto de estudio es un universo fragmentado, discontinuo, debido a su carácter insular; desde la perspectiva lingüística descubrimos un mosaico de lenguas que conllevan otras tantas tradiciones culturales; por último, el criterio socioétnico nos coloca ante un mundo en el que se mezclaron, en proporciones diferentes, grupos amerindios, europeos, africanos y asiáticos.¹⁸

Este choque entre distintitas visiones del mundo se manifiesta necesariamente en el lenguaje. El esclavo comienza a crear un nuevo código lingüístico, inaccesible para el colonizador. El *créole* surge entonces como resultado de la combinación de las lenguas europeas y de las africanas, con la finalidad de establecer un puente de comunicación entre los trabajadores de la plantación.

Para los escritores antillanos del siglo XIX, la identidad es un punto crítico medular. Por una parte, hay una resistencia a la imitación de los modelos literarios franceses. Hacia 1930, el movimiento de la Negritud, encabezado por Léopold Sédar Senghor, Damas y Aimé Césaire, propone un proyecto que busca la reivindicación de los negros a través de la poesía. Jean-Paul Sartre, en “Orphée noir”, texto introductorio a la *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, escribe: “Il [el negro] ne dira point sa négritude en prose. Mais chacun sait que ce sentiment d’échec devant le langage considéré comme moyen d’expression directe est à l’origine de toute expérience poétique”.¹⁹ La negritud es un proyecto identitario que sustenta a la siguiente generación de escritores. Édouard Glissant, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant retoman las bases de este primer movimiento para interrogar la realidad antillana, una realidad multiforme que se afianza a través del *créole*.²⁰ Este nuevo código

¹⁸ Laura López Morales, *Literatura francófona: II América*, p. 11

¹⁹ Jean-Paul Sartre, *Orphée noir*, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, p. XIX.

²⁰ El empleo del término francés *créole* obedece a la importancia que este código lingüístico adquiere en relación con el proyecto de la identidad antillana propuesto por estos autores. El *créole* expresa una poética,

representa, para el proyecto identitario antillano, una crítica del mundo. Al incorporar tanto elementos de la lengua del colonizador como de las lenguas africanas, el nuevo lenguaje asume un punto de vista de la realidad que proviene de la simbiosis entre los distintos aspectos culturales constitutivos de la identidad caribeña:

Ici, aux Antilles, la littérature s'est posée en îles dites françaises avec des vols des oiseaux. Nous l'avons vue s'éprendre, curieuse, de cette précipitation coloniale ou dans l'horreur, le déni, la souffrance, l'aventure, mille peuples se sont trouvés. Toutes les races. Tous les hommes. Toutes les langues, toutes les conceptions du monde [...] Alors, comprends bien: elle n'a pas *une* Histoire comme dans les vieilles aventures, elle s'émeut en histoires et mieux, elle sillonne en tracées.²¹

Esta concepción de la identidad antillana como resultado de una diversidad étnica y lingüística deriva en lo que Glissant llama poética de la relación. En este caso, el paisaje es otro de los elementos que componen la identidad antillana. El paisaje teje un auténtico laberinto en el que las raíces remiten a su propio centro y, a la vez, establecen múltiples ramificaciones a partir de dicho centro. El paisaje rizomático propio de las raíces de los manglares se relaciona con la configuración de la identidad antilla, mientras el mar nos remite a una idea fundacional, un cruce de caminos que representa un punto de encuentro entre mundos distintos. Así, la poética del *créole* es indisociable de la poética del paisaje.

El relato americano construido por la identidad antillana se reinventa a través del *créole*. Si bien en un primer momento se produce una resistencia ante la lengua del colonizador, posteriormente, la reflexión acerca de la escritura permite llegar a la conclusión de que es preciso utilizar la lengua francesa para llevar a cabo el proceso de descolonización. Édouard Glissant dice al respecto:

La pratique de cette rhétorique [de la langue française] nous a enseigné que la langue française était la seule qui pouvait exprimer quelque chose de nos réalités. Il a fallu combattre cela pour croire que les poétiques du *créole*, des *créoles*, pouvaient aussi exprimer quelque chose et qu'une nouvelle poétique pouvait naître qui serait une combinaison, une synthèse des poétiques *créoles* et des poétiques du français; c'est-à-dire des poétiques, rhétoriques et contre-rhétoriques qui sont à l'intérieur de la langue française.²²

Esta síntesis hace del *créole* el móvil de la reconstrucción de la identidad antillana. La identidad rizomática del Caribe, al estar compuesta por elementos distintos, niega un origen completo, una raíz de filiación única. Esta generación de escritores

mientras que el término “criollo” y “criollización”, que encontramos más adelante, se relacionan con la fusión de culturas a partir de la confrontación entre horizontes diversos.

²¹ Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, p. 12

²² Édouard Glissant, entrevistado por Lise Gavin, “L’imaginaire des langues”, *Études françaises*, 28, 2/3 p. 18

rechaza entonces el ideal del retorno a la tierra ancestral. Maryse Condé, por su parte, elabora también una crítica a la negritud.

Maryse Condé nace en Pointe-à-Pitre, isla Guadalupe, en 1937. Realiza estudios de letras en París y posteriormente enseña literatura en algunos países de África, en Francia y en Norteamérica. Desde que comienza a escribir, Condé se interesa por el tema de la identidad antillana y, a través de su trabajo, realiza una crítica de las relaciones de poder que se establecen en el espacio insular. De acuerdo con James Arnold, la escritura de Condé manifiesta una tensión constante entre la creación y la crítica. El propio texto es el eje que transgrede los valores impuestos por el sistema colonial y, en este sentido, la escritora considera que uno de los problemas fundamentales de las Antillas radica en la dependencia cultural respecto de occidente: “The hypothesis of a liberating postmodernism leads us to tactics used to subvert the master plot of colonial narrative, in which Europeans are the agents and Africans and their Creole descendants are mere instruments in the working out of History”.²³

De acuerdo con el contexto postcolonial, el texto se establece como un problema focal que, principalmente, instala las voces que han sido silenciadas por el sistema colonizador y patriarcal: “they must rediscover their pasts and rewrite their history in their own words, transforming that which has been suppressed by those who have held cultural power”.²⁴ También para Condé, la oralidad nace como contracultura, como respuesta ante las estructuras de poder,²⁵ no obstante, su narrativa no se somete a los proyectos identitarios propuestos anteriormente. Su escritura, en tanto espacio crítico, hace un trabajo de desconstrucción del discurso de la identidad antillana. Como afirma Corcoran: “Condé’s fiction are often described as ‘quest’ for identity and, at some level, anxieties about identity are certainly an omnipresent feature of her writing”.²⁶

Sin duda, las dos novelas a las que se refiere el presente trabajo tienen varios elementos en común, a pesar de las diferentes visiones del mundo que cada texto propone. El laberinto, hilo conductor de este trabajo, permite establecer tres ramificaciones: el texto, el espacio y la palabra. Cada uno de estos elementos forma un

²³ *Ibid.*, p. 714

²⁴ *Ibid.*, p. 731

²⁵ Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, p. 76

²⁶ Patrick Corcoran, *op. cit.*, p. 229.

capítulo. En el primer capítulo, identificamos las características del espacio físico de cada novela. En este sentido, la representación de dicho espacio parte de una imagen caótica y errante. En *L'enfant de sable*, las calles circulares de la ciudad forman una serie de círculos concéntricos que parecen cercar progresivamente al personaje de la historia narrada en la plaza pública. Ahmed, que desconoce el camino que habrá de conducirlo al descubrimiento de su identidad verdadera, emprende una larga errancia, tanto interior como exterior, antes de encontrar una respuesta a su proceso de búsqueda. En cuanto al mecanismo de producción del relato, los narradores que cuentan la historia de Ahmed también deberán errar sin la posibilidad de encontrar un final definitivo. En este caso, el espacio amenaza con la dispersión del desierto y el vacío. Ahora bien, en *Traversée de la mangrove*, el espacio del manglar parece encerrar a los habitantes de Rivière au Sel en el universo limitado de la isla. Cada escenario físico asfixia a los habitantes en el universo de sus prejuicios. Ante esta situación, la posibilidad de apertura y la salida de ese espacio sólo es posible en el momento en que el extranjero irrumpe en ese espacio monótono.

En cuanto al segundo capítulo, la multiplicación de voces narrativas en el relato de Tahar Ben Jelloun suprime la posibilidad de fijar una versión definitiva de los acontecimientos. La verdad se invalida a través de un proceso de fragmentación del relato. En el caso de la novela de Maryse Condé ocurre algo semejante. Los acontecimientos son referidos por distintos narradores y cada uno de ellos construye una versión diferente.

Por último, en el tercer capítulo nos referimos a la palabra. En *L'enfant de sable*, se establece una relación entre la palabra oral y la errancia como parte de un proceso de búsqueda de la identidad y, también, hablamos de la palabra como elemento transgresor de un orden impuesto por la tradición. A partir de esta oposición a una verdad impuesta por los cánones culturales, la apropiación de la palabra, tanto oral como escrita, lleva a los personajes a una reconfiguración de su identidad. Por su parte, *Traversée de la mangrove* parte de la relación entre la lengua impuesta por el proceso de colonización y la construcción de una lengua propia, basada en un origen diverso. Desde el *créole* se critica el discurso de la historia oficial y, en consecuencia, el discurso de dominación que rige las relaciones entre los habitantes de Rivière au Sel. En tal caso, la reconstrucción de

la voz del otro es la puerta de entrada hacia un proceso en el que cada habitante va a adueñarse de su discurso y de su destino.

I. Laberinto espacial

I.1 La representación del espacio

El espacio se concibe como el gran escenario en el que se desarrolla la existencia de los seres. Más que representación geográfica de un lugar, constituye el eje que orienta y da forma a la experiencia vital, convirtiéndose en el sitio fundamental donde las acciones humanas toman forma. El individuo vive y habita sus espacios; no sólo los percibe sino que los padece en la medida en que en ellos se concreta el escenario donde tiene lugar el ciclo de la vida. Así, el espacio vital o vivencial se define como “el espacio mismo en la medida en que el hombre vive en él y con él, del espacio como medio de la vida humana”.¹

El espacio vital, escenario protector, es una especie de lugar sagrado. Al resguardar al individuo, se convierte en un sitio habitado; es decir, se produce una unidad entre el individuo y los lugares en que vive, una relación simbiótica en la que el sujeto se apropia de su entorno. Pero esta apropiación, antes de ser una toma de posesión territorial, se relaciona con una apropiación afectiva, con el hecho de asumir el espacio desde las entrañas del ser. De acuerdo con Bachelard, en el momento en que se habita un lugar, se establece una relación de pertenencia: “Il faut donc dire comment nous habitons notre espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comment nous nous enracinons, tour par tour, dans un ‘coin du monde’”.² En cierta forma, este rincón físico del mundo encuentra su complemento en un rincón del alma, que, para Bachelard, es el lugar poético de la ensoñación.

La noción de espacio y la búsqueda de un sitio de resguardo remite a un movimiento continuo que, a su vez, conlleva la idea de libertad. En este sentido, Bollnow afirma: “Aquí el espacio también es el espacio necesario para el movimiento que hay que ganarse por la lucha. El espacio puede ser estrecho”.³ Los límites que acotan el espacio deben ser vencidos por medio del combate; ningún espacio es infinito, ya que éste “nunca

¹ Otto Bollnow, *Hombre y espacio*, p. 25.

² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 24.

³ Otto Bollnow, *op. cit.*, p. 40.

llega más allá del alcance de la vida”.⁴ El espacio, cuyos límites imponen la necesidad de luchar permanentemente por su ocupación, es impensable sin la relación con el resto de los seres y objetos que coexisten en él. Con respecto a la caracterización del espacio como un hueco, Bollnow afirma: “como tal espacio hueco, es necesariamente finito. Sólo es posible hablar de espacio en la medida en que algo está rodeado por algo distinto, dentro de él mismo. Más allá la palabra pierde su sentido”.⁵

Para este autor, el hombre es origen y centro del espacio. A partir de un punto cero, conocido también como *axis mundi*, y que “viene dado por el lugar del hombre que está ‘vivenciado’ en el espacio”,⁶ un eje rector determina la diferencia entre el espacio habitado, aquel que otorga seguridad y amparo, y los espacios ajenos que, al permanecer fuera de esos límites, se convierten en lugares extraños y amenazantes.

La noción de espacio sobrepasa los límites de las referencias geométricas para adquirir una dimensión ontológica. El espacio cumple entonces con dos funciones; en primer término, enmarca la experiencia vivencial del ser y, en segundo lugar, demarca sus límites, elementos necesarios para fijar las coordenadas espaciales. Bollnow, en relación con la ambivalencia del espacio, escribe: “El espacio le es dado al hombre de modo bivalente, como fomentador y como frenador; más aún: como algo que se le enfrenta exteriormente como enemigo o al menos como extraño”.⁷

El individuo determina los ejes y los límites que le impedirán extraviarse en el recinto caótico del mundo. La necesidad de crear puntos de referencia nace de la angustia primigenia ante la posibilidad de perderse en un espacio sin límites, arquetipo del peligro y lo desconocido. En el plano simbólico, se ha creado una geografía que otorga connotaciones simbólicas a cada punto cardinal, de manera que, mientras el este se ha asociado con el nacimiento del sol, el norte, con el frío y el sur con el calor, al oeste se le identifica con las regiones oscuras del mundo de los muertos. La inminencia de un espacio amorfo y la amenaza de la ausencia de espacio anuncian el extravío, la locura y la muerte; en contraparte, la existencia de un centro funciona como un pilar que guía la aspiración hacia lo divino: “La armonía de un espacio finito que envuelve protector al

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

hombre, se quiebra y se abre a la vastedad, hasta entonces ignota, del infinito”.⁸ Los ejes del espacio son necesarios para crear relaciones finitas entre los individuos y los objetos que habitan en él; por su parte, la delimitación del territorio permite la diferenciación entre cada elemento que ocupa dicho espacio. De esta manera, es posible establecer un punto de referencia para identificar de los elementos familiares y para excluir todo aquello que resulta ajeno.

El eje espacial, al orientar la ubicación del sujeto, lo guía en el proceso de búsqueda y apropiación del espacio de la morada, sitio de resguardo y protección. Este acontecimiento es un punto de partida definitivo para la relación entre el sujeto y el resto de los objetos que coexisten en el espacio: “El hombre tiene que estar enraizado si su relación con el espacio le es en verdad esencial. Es el punto en que logra una raigambre como ser espiritual, donde ‘permanece’ y ‘habita’”.⁹

Los ejes espaciales de una comunidad se determinan con la finalidad de proteger a sus miembros. Éste es el origen de la casa, resultado del afán de buscar un sitio de resguardo y su consiguiente apropiación; de acuerdo con Bachelard, “tout espace vraiment habité porte l’essence de la notion de maison”.¹⁰ Este espacio protector, lugar por excelencia donde todo individuo se enraiza, opone radicalmente el espacio interior que resguarda al espacio exterior desconocido y amenazante. A través de este cruce de caminos decisivo en el que el individuo debe confrontarse con el otro, es decir, con todo aquello que permanece fuera de los límites de sí mismo. El espacio, al oponer el “aquí” y el “allá”, el espacio habitado y el “otro lado”, constantemente opone al individuo a la otredad: “Lo restante no es ya cosmos, sino una especie de ‘otro mundo’, un espacio extraño, caótico, en que moran fantasmas, demonios y ‘extraños’”.¹¹

La necesidad de crear ejes espaciales se relaciona con el temor al caos. La noción de lo extranjero surge entonces como arquetipo de ese espacio extraño que amenaza con el caos; la representación de este lugar produce temor y, al mismo tiempo, el deseo de transgredir los límites espaciales para conocerlo. La vivencia del espacio se divide así en dos grandes regiones: “Se trata de la esfera limitada, de la casa, de la patria, y de la esfera

⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

¹¹ Otto Bollnow, *op. cit.*, p. 63.

exterior más dilatada, en la que se adentra el hombre y de la que retorna. La división en estas dos regiones es la más importante en la estructura de todo el espacio experimentado”.¹²

Ante esta perspectiva, el viaje se concibe como experiencia iniciática necesaria para el individuo que desea habitar un espacio y transformarlo en vivencia. En este sentido, la construcción de un espacio personal sólo es posible en la medida en que dicho espacio ha sido añorado desde la lejanía. El ciclo del partir y del volver, al igual que el de la vida y de la muerte, cierra el capítulo de la experiencia humana individual. El retorno al punto de partida nunca volverá a ser el mismo y, tanto el lugar como el viajero, han sufrido una transformación; entretanto, se ha padecido y se ha idealizado el lugar del origen. El retorno a la morada se vuelve indispensable porque representa el sitio donde el alma encuentra reposo, donde el lugar de la muerte se reencuentra con el del nacimiento. Así, la circularidad de la vida conduce al individuo a una reconciliación consigo mismo.

¹² *Ibid.*, p. 82.

I.1.1 El símbolo del laberinto

El espacio caótico del laberinto ha sido considerado como un símbolo relacionado con la búsqueda y el misterio. Arquetipo del espacio caótico, se caracteriza por poseer diversos caminos y una salida que, escondida entre sus recovecos, se convierte en metáfora de una búsqueda ontológica para aquel que se inicia en sus misterios. Ante la fascinación que esta imagen ha provocado a lo largo de los siglos, se han generado diversas explicaciones para desentrañar el misterio de su estructura. Jean Chevalier, en su *Diccionario de los símbolos*, define el laberinto de esta forma:

El laberinto es sobre todo un cruce de caminos; algunos de ellos no tienen salida y son callejones sin salida a través de los cuales se trata de descubrir el camino que conduce al centro de esta curiosa tela de araña. La comparación con la tela de araña no es exacta, por otra parte, ya que ésta es simétrica y regular, mientras que la esencia misma del laberinto es circunscribir en el espacio más pequeño posible el enredo más complejo de senderos y retrasar así la llegada del viajero al centro que desea alcanzar.¹³

En cuanto a la etimología del término “laberinto”, se ha pretendido encontrar el origen de esta voz en *lábrys*, palabra que designa el hacha de dos filos y que se asocia con la doble entrada de los templos minoicos; por su parte, la doble hacha y el toro (Asterio) tienen una significación solar, símbolo del poderío de Minos; en relación con el templo de Cnosos, Robert Graves señala: “El palacio de Cnosos –la casa del *labrys* o hacha doble- era un complejo de estancias y corredores, y que los atenienses tuvieron grandes dificultades para encontrar y asesinar al rey cuando lo asaltaron”.¹⁴ No obstante, para Umberto Eco la etimología de la palabra radica en la voz *labra*, que designa una caverna con galerías y pasadizos. Ante la dificultad para explicar el término, Santarcangeli propone la siguiente definición:

Cuanto más lo pensamos, mejor comprendemos que el objeto de nuestro interés, a mayor abundamiento laberíntico, no cabe en ninguna definición que la abarque por entero y sin equívocos. Conformémonos, pues, con decir: ‘Recorrido tortuoso, en el que a veces es fácil perder el camino sin guía’.¹⁵

En el mito encontramos el origen del laberinto. Como toda historia de fundación, este relato nos ofrece una explicación del mundo en la que prevalece el temor al caos y al monstruo que vive encerrado en su centro. Hay un miedo primigenio que es necesario

¹³ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 620.

¹⁴ Robert Graves, *Los mitos griegos 1*, p. 462.

¹⁵ Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, p. 50.

vencer, una lucha y un intento de trascender una condición determinada. Por ello, Santarcangeli se refiere a este símbolo como un *mysterium tremendum*:

Es *mirum*, es *admirandum*, es *fascinans*, frente a la animalidad y a la vez humanidad del mito, experimentamos, a un tiempo, *tremor* y *stupor* [...] Misterio de lo diferente, incomprendido e inexplicado, ajeno y enajenante, enteramente separado de todo lo que nos es familiar y conocido.¹⁶

Esta contradicción entre la fascinación y el horror está presente a lo largo de toda la historia del laberinto. El mito relata que Zeus adopta la forma de un hermoso toro blanco, seduce a Europa y la lleva a vivir a Creta; en dicho lugar, como fruto de esta unión, nace Minos.¹⁷ Posteriormente, éste último se casa con Pasifae y conciben varios hijos, entre ellos, a Ariadna. Minos pide a Poseidón una señal que confirme su poderío; el dios le envía como respuesta un hermoso toro blanco y la orden de matarlo. Minos desobedece y Poseidón, indignado, hace que Pasifae se enamore perdidamente de la bestia y se una a ella; como producto de su amor nace el Minotauro, un ser monstruoso con cabeza de toro y cuerpo de hombre. Minos decide encerrar al Minotauro en el laberinto construido por el artífice Dédalo. Posteriormente, uno de los hijos de Minos muere en Atenas; en venganza, Minos ataca la ciudad y sólo acepta la paz a condición de que cada nueve años se envíen a Creta siete doncellas y siete muchachos con el fin de ser devorados por el Minotauro.

Aquí surge la presencia monstruosa, el horror ante lo desconocido. La decisión de encerrar a la bestia esconde quizás el temor al monstruo que habita en las regiones oscuras del alma humana. El monstruo, representación de lo imprevisible, es un desafío difícil de controlar, una voluntad que, distinta de la nuestra, es capaz de devorarnos:

Pesa sobre el Minotauro el sino del inocente, del inocentemente cruel, del ser sin culpa condenado por los dioses a ser cruel y simultáneamente a padecer por esa crueldad. Sobre él pesa el pecado de lujuria de la madre y del mundo; se plasma en él no sólo el destino de la bestia –que tiene que ser sacrificada- sino también el brote de la bestialidad en el hombre; bestialidad que precisa ser castigada con la muerte: Una muerte que es tan necesaria como injusta.¹⁸

Símbolo complejo y contradictorio, el Minotauro representa una alegoría de la condición humana en el sentido de que lleva en su interior dos impulsos vitales, la libertad sin freno y, al mismo tiempo, el presagio de la muerte y la destrucción. Se trata de los dos principios, simbolizados por la doble hacha, que rigen el destino humano.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

Volviendo al mito, el destino del Minotauro no puede cumplirse sin la existencia de Teseo, hijo de Etra y Egeo. Poseidón seduce a Etra y Piteo, su padre, la hace introducirse en el lecho de Egeo; éste deja sus prendas bajo una roca y le dice a Etra que cuando su hijo crezca y sea capaz de levantar la piedra, deberá conocer su origen y partir en su busca. Cuando Teseo crece, se dirige a Atenas a buscar de su padre. Aunque Medea quiere impedirlo, Egeo reconoce a su hijo y, como su llegada coincide con la época en que se debe enviar el tributo a Atenas, Teseo decide ir en la expedición para matar al monstruo y liberar a su pueblo del dominio cretense. Al llegar a la isla, Ariadna se enamora de Teseo y le entrega un ovillo de hilo y una espada de doble filo que le había dado Dédalo para matar al Minotauro y encontrar la salida del laberinto. Teseo mata al monstruo y sale triunfante; sin embargo, abandona a Ariadna y, al zarpar hacia Atenas, olvida izar la vela blanca para que Egeo conozca su victoria; éste último, al creer que su hijo ha muerto, se arroja al mar que desde entonces lleva su nombre.

La victoria de Teseo representa la voluntad del héroe y, más que su fuerza, la habilidad de su estrategia para lograr su objetivo: “Teseo confiaba más en la destreza que en la fuerza, y por eso inventó el arte de la lucha cuerpo a cuerpo, cuyos principios aún no habían sido comprendidos”.¹⁹ Existe una relación equitativa entre la habilidad del constructor del laberinto y la habilidad de Teseo para entrar y salir de él. La presencia de Dédalo, cuyo nombre significa “bien labrado”,²⁰ reviste una gran importancia, ya que es el artífice creador de la doble hacha y de otros inventos como la vela y la escuadra. Dédalo es una suerte de hacedor, el que conoce todos los secretos del misterioso laberinto y el único que puede desentrañarlos. Santarcangeli, en este sentido, se refiere a la búsqueda de un método para descifrar el laberinto: “Cada laberinto es una escritura secreta contenida en un espacio bidimensional o tridimensional: una clave”.²¹ En el caso del laberinto del Minotauro, la clave obtenida por Teseo proviene de su mismo creador y consiste en atar un extremo del hilo en la entrada del laberinto, de manera que Teseo regresa a ella volviendo a enredar el ovillo.

El laberinto se concibe como escritura porque hereda de ésta el misterio y el desciframiento; por tal razón, se convierte también en un espacio sagrado. Como escritura

¹⁹ Robert Graves, *op. cit.*, p. 440.

²⁰ Cf. Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, p. 34.

²¹ *Ibid.*, p.57.

del misterio, el laberinto ha sido propuesto como un camino de iniciación. Mircea Eliade afirma que el laberinto “tenía como fin defender un ‘centro’ en la acepción primera y rigurosa de la palabra, es decir que representaba el acceso iniciático a la sacralidad, a la inmortalidad, a la *realidad absoluta*”.²² La llegada al centro implica el recorrido de una larga vía que solamente los elegidos podrán hacer, pues el gran peligro consiste en el encuentro con la muerte: “El laberinto, con sus revueltas tortuosas, con sus meandros sin vía de salida, representa ante todo y sobre todo el reino de la muerte”.²³ El paso por el inframundo del temor es una condición necesaria para llegar al centro sagrado. Se trata de un miedo primordial, cósmico, que emana de las energías más profundas del ser humano; sólo así es posible lograr una verdadera transformación.

En relación con el templo de Cnosos, Santarcangeli anota: “Desde ahí se descende al reino del secreto, de la desesperación, de la purificación y del redescubrimiento de uno mismo y de la libertad”.²⁴ Ésta es la iniciación que propone el laberinto, es la apuesta y el riesgo, el elegido que decide adentrarse en sus rincones debe aceptar el reto de elegir y de asumir el riesgo que implica tomar una decisión equivocada. En cualquier caso, el resultado de este rito provocará en él una transformación definitiva.

Los caminos del laberinto están hechos de sinuosidades y de recovecos; no se trata de un camino fácil, pues es necesaria una búsqueda agotadora antes de encontrar el centro o la salida, símbolos de la resurrección después del acceso a los misterios de la muerte. El laberinto posee ramificaciones infinitas; ante ellas, “el hombre está llamado a enfrentarse y a sostener un duelo consigo mismo en el corazón del laberinto. El hombre que sale del laberinto ya no es el mismo que había entrado”.²⁵ Al constituir un rito de iniciación, el laberinto provoca una transformación radical en el iniciado. El viaje por los secretos del laberinto es una metáfora del recorrido por el espacio caótico de la propia conciencia. Al individuo termina por otorgarle su propio rostro y, también, su propia verdad, iluminada o monstruosa. Finalmente, lo que el individuo encuentra en el centro del laberinto es un reflejo de sí mismo:

En definitiva, el hombre encuentra en el centro del arcano, templo o laberinto, aquello que quiere encontrar, Muy a menudo se encuentra... a sí mismo: *gnoti seautón*. El conocimiento ulterior es el

²² Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, p. 341.

²³ *Ibid.*, p. 151.

²⁴ Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, p. 25.

²⁵ *Ibid.*, p. 181.

de uno mismo, la comprensión del propio yo, reflejado en el propio conocimiento. Allí reside la razón profunda de que en el fondo del laberinto figure muchas veces un espejo, para que el hombre que durante largo tiempo haya estado dando vueltas por los recovecos del camino, al llegar por fin a la meta de su peregrinación descubra que el último misterio de la búsqueda, *Deus absconditus* o monstruo, es él mismo.²⁶

La búsqueda del centro del laberinto indica el miedo al extravío; en tal caso, el centro o la salida funcionan como *axis mundi*, coordenada principal de ese espacio. La necesidad humana de instalar un centro se relaciona con un espacio sagrado, con una construcción que reproduce la estructura del universo. De la misma forma, el mito teje en su relato la estructura cósmica al hablarnos del origen, del miedo primigenio y de la cercanía de la muerte:

El itinerario que conduce al 'centro' está lleno de obstáculos, etc., y sin embargo cada ciudad, cada templo, cada morada *se encuentran* en el centro del universo. Penetrar en un laberinto y volver a salir de él, tal es el rito iniciático por excelencia, y sin embargo toda existencia, incluso la menos movida, es susceptible de ser asimilada al recorrido en un laberinto.²⁷

Una de las características más importantes del laberinto es que la búsqueda del centro geográfico coincide totalmente con la búsqueda del interior del ser humano. Al final del viaje se obtiene un acercamiento entre el plano de la vida terrena y el plano espiritual. El laberinto se revela así como el punto en que, después de un proceso de iniciación, es posible encontrar la armonía del paraíso anterior a la caída.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 342.

L'enfant de sable

1.1 Laberinto espacial y textual

Una de las características de la narrativa de Tahar Ben Jelloun es que los andamiajes del relato y del mundo narrado crean un tejido que plantea diversas posibilidades de interpretación en lo referente a la búsqueda interior que los personajes llevan a cabo. En sus relatos, el autor propone una relación entre la estructura textual y los mundos posibles del universo narrado, de manera que las palabras y la identidad componen una ecuación inseparable. La aventura individual de los personajes y la interrogación acerca de su identidad forman parte del tejido narrativo; de esta forma, el discurso manifiesta, en su estructura misma, el proceso de búsqueda que los personajes llevan a cabo en el universo diegético.

La concepción del espacio geográfico en *L'enfant de Sable* está profundamente relacionada con la estructura textual de la novela. Desde el inicio, el *halaiquí*¹ que narra la historia de Ahmed en la plaza Jmaâ El Fna plantea el acto de contar y de escuchar una historia como un riesgo y una aventura, ya que el relato, como las calles de Marruecos, carecen de fin. Tanto la historia contada como la estructura discursiva constituyen un enigma, evocación del laberinto que, por su parte, es posible asociar con la estructura de las calles circulares de la ciudad. El símbolo del laberinto encuentra su representación en el universo diegético, en el espacio geográfico de Marruecos, mientras que, en el nivel del discurso, la polifonía compuesta por las distintas voces narrativas que reconstruyen la historia de Ahmed teje un laberinto discursivo.

Si la novela polifónica se caracteriza por la integración de un conjunto de voces que representan puntos de vista en contrapunto, *L'enfant de sable* reproduce esta estructura al mostrar distintas versiones sobre la historia. Al no existir una voz predominante que asuma el mandato narrativo, varios narradores delegados cumplen esa

¹ Juan Goytisolo emplea la voz *halaiquí* para designar al cuentista o *conteur* encargado de narrar historias en la *halca* o círculo de espectadores del espacio de la plaza pública marroquí. Ambos términos, *conteur* y *halaiquí*, se refieren al personaje de la novela que se dedica a contar historias en la plaza Jmaâ El Fna. Aunque es un sinónimo de narrador, no debe confundirse con la instancia genérica encargada de la enunciación de un texto. Cf. Juan Goytisolo "Patrimonio oral: la experiencia de Marraquech", en *Tradicción y disidencia*.

función; por este motivo, ni la audiencia de la plaza Jmaâ El Fna ni el lector pueden acceder a una versión definitiva de la historia contada: “On ne saura jamais la fin de cette histoire. Et pourtant une histoire est faite pour être racontée jusqu’au bout”.²

La polifonía de voces en el nivel de la enunciación, que anula la veracidad de cada versión anterior de la historia, se refleja, en el nivel descriptivo, en los espacios donde tiene lugar la diégesis. Los diversos planos de la estructura laberíntica están presentes en la estructura de la ciudad amurallada, en las calles y en la vastedad del desierto. Cada uno de estos puntos espaciales evoca la errancia de Ahmed, de los narradores de la plaza y de los escuchas que se dan cita en la *halca* con el fin de encontrar una verdad. La presencia de los espacios físicos: la ciudad, la puertas, las calles, la plaza Jmaâ El Fna, forman una serie de círculos concéntricos que rodean progresivamente a Ahmed hasta llegar al espacio de su cuerpo, espacio que, por otro lado, es vivido por el personaje como una entidad desconocida y violentada que busca desesperadamente su afirmación ante la imposición de otra voluntad que niega su identidad femenina. Más allá de estos espacios, la imagen del desierto, metáfora de la existencia de Ahmed, hace de éste un exiliado de su verdadera identidad, ser que marcha perdido en busca de la resolución de su enigma interior. En cuanto a la asociación de la errancia de Ahmed con la errancia del texto, Esther Cohen escribe, en relación con la interpretación cabalística:

Internarse en el Texto no es una actividad carente de peligro, leer e interpretar es para el cabalista arriesgar aquello que se estima más valioso: la propia identidad. Para el *Zohar*, la estructura del Texto sugiere el laberinto, esa figura mítica: un centro protegido por un arduo camino lleno de enigmas y cuya fascinación reside precisamente en esto, en su llamado a la exploración y a la búsqueda.³

Si la metáfora del desierto simboliza la errancia de Ahmed en busca de su destino, las siete puertas que resguardan la ciudad representan las diversas versiones de la historia. La pluralidad de voces se relaciona con los múltiples espacios de la ciudad. Las calles de Marrakech proponen una estructura laberíntica que parece mostrar un reflejo de las voces plurales de los narradores que, sucesivamente, toman la palabra en la *halca*. La representación del laberinto rebasa los límites espaciales para convertirse en un laberinto verbal. Como los espacios geográficos diseñan una estructura circular que no tiene principio ni fin y dichos espacios constituyen el equivalente de la estructura narrativa de

² Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable*, p. 13.

³ Esther Cohen, *La palabra inconclusa: ensayos sobre cábala*, p. 68.

la novela, los miembros de la *halca*, representación ficcional de los lectores, se sienten atrapados en un laberinto, tanto físico como discursivo, que les impide conocer la verdad absoluta acerca de esta historia. La trayectoria que emprenden para construir el relato se relaciona con el largo camino que se debe recorrer antes de alcanzar el centro del laberinto: “La inquietud del ser humano es un universo que le domina, ha hecho que el laberinto aparezca en la historia como símbolo o representación de la angustia o el esfuerzo, imagen del dédalo griego o progresión penosa hacia el centro de los laberintos sagrados de carácter iniciático”.⁴

El espacio físico del universo diegético y la estructura discursiva del relato enmarcado en la plaza Jmaâ El Fna se corresponden al contener una estructura errante y circular. Esta forma de representar el espacio configura una construcción metafórica de la existencia de Ahmed. Este personaje dibuja en su interior los rasgos del laberinto, en el sentido en que Bachelard explica la relación entre el ser y su experiencia de búsqueda:

Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin.

Et quelle spirale que l'être de l'homme! Dans cette spirale que de dynamismes qui s'inversent! On ne sait plus tout de suite si l'on court au centre ou si l'on s'évade.⁵

Tanto la vida de Ahmed como el espacio donde tienen lugar sus vivencias reproducen esta estructura en espiral, manifestando una constante búsqueda de la verdad y de su identidad. Para reconstruir su identidad, el personaje debe forjarse un nuevo rostro, así como la vida que le ha sido arrebatada. En lo que concierne al narrador, éste queda definitivamente transformado, poseído por el tejido de la narración. El símbolo del laberinto se manifiesta en distintos planos; además del laberinto físico, existe un laberinto de voces formado por las distintas versiones de la historia, correlato inevitable de los caminos intrincados de las calles de Marrakech. El peso de la palabra es lo que permite la materialización del espacio, pues toda palabra implica fundación y, en consecuencia, se convierte en recinto sagrado. Finalmente, el viaje que el *conteur* principal debe hacer para buscar el perdón y para librarse de la persecución por parte de los personajes que casi ha inventado propone otra figura laberínica.

⁴ Abraham A. Moles y Elisabeth Rohmer, *Sicología del espacio*, p. 117.

⁵ Gastón Bachelard, *op. cit.*, pp. 193.

I.1.1 Las calles circulares

El trazo circular y tortuoso de las calles de Marrakech evoca el símbolo del laberinto, ya que éste se caracteriza por la diversificación de vías que conducen al centro: “Lo que distingue al laberinto [...] es la combinación de callejones sin salida que no permiten ninguna escapatoria y de bifurcaciones en las que el transeúnte debe siempre elegir su camino entre las numerosas opciones que se le presentan”.⁶ En cuanto a las historias narradas en la plaza Jmaâ El Fna, será decisión del público continuar con el curso de la historia, de la misma forma en que los iniciados deben elegir su ruta antes los múltiples caminos propuestos por el laberinto: “Est-ce une aventure ou une épreuve? Je dirais l’une et l’autre. Que ceux qui partent avec moi lèvent la main droite pour le pacte de fidélité”.⁷ El *halaiquí*, al asegurar a su audiencia que “les rues circulaires n’ont pas de bout”,⁸ anuncia el final abierto del relato: “Ce bout-là, cette fin de l’histoire, nous la poursuivons inlassablement sans pour autant y arriver, car il est indéfiniment différé, et plus on s’en approche, plus il s’éloigne –un point à l’horizon en perpétuelle régression”.⁹

Las calles circulares también son una metáfora de la idea de peregrinaje, por ello, Si Abdel Malek previene a sus escuchas: “Amis et compagnons du Bien, venez demain avec du pain et des dattes. La journée sera longue et nous aurons à passer par des ruelles très étroites”.¹⁰ La errancia por las calles de Marrakech representa, por una parte, el itinerario de los miembros de la *halca* en busca del eje de su identidad y, por la otra, la búsqueda de la verdadera historia de Ahmed. Los caminos que conducen al centro se multiplican. Esther Cohen, al referirse a las diferentes vías que llevan a la tierra prometida en la tradición cabalística, afirma:

Los caminos que llevan al centro, a la tierra prometida, son infinitos o por lo menos numerosos. El pueblo se encuentra disperso por todo Oriente, la Francia meridional, Alemania y España. No existe una sola y definitiva vía de retorno. Las alternativas son múltiples, pero, al parecer, ninguna de ellas es inmediatamente viable.¹¹

En cuanto a la historia de Ahmed, desde el comienzo resulta evidente que no hay una sola verdad, pues “existe el constante peligro de desviarse, de perderse, los caminos

⁶ W. L. Hildburg, citado por Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, p. 156.

⁷ Tahar Ben Jelloun, *op.cit.*, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou l’inassouvissement du désir narratif*, p. 59.

¹⁰ Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 20.

¹¹ Esther Cohen, *op.cit.*, p. 49.

se bifurcan, están llenos de cruces, de atajos, a veces se asemejan a los laberintos”.¹² Las calles sin fin, abiertas a la posibilidad del desvío, son una suerte de reflejo de las historias narradas por los diversos narradores de la plaza: “Se ha hablado de encrucijadas, de atajos y de laberintos. La Escritura no es un lugar acabado o, dicho de otro modo, una obra cerrada cuyo sentido último ya esté dado [...]”.¹³ En esa zona de incertidumbre, los miembros de la *halca* sólo cuentan con su propia interpretación y con el grado de compromiso que cada uno de ellos mantiene frente a la historia, pues una historia no se narra sin antes haberse apropiado y comprometido con su mundo.

Como en los ritos místicos, el relato narrado por el *conteur* implica una prueba dolorosa: “Cette histoire a quelque chose de la nuit; elle est obscure et pourtant riche en images”; el objetivo final, como en todo laberinto, es alcanzar el centro y, con él, la promesa de la liberación: “Elle [la historia] devrait déboucher sur une lumière, faible et douce; lorsque nous arriverons à l’aube, nous serons délivrés [...]”.¹⁴ Después de haber errado por las calles sin fin, los miembros de la *halca* saben que el relato no está acabado porque el destino de los personajes es construido a través del desvío, sobre la marcha: “Nos pas inventent le chemin au fur et à mesure que nous avançons; derrière, ils ne laissent pas de trace”.¹⁵

Los iniciados hacen un pacto de fidelidad con el *halaiquí*. Los oyentes y cómplices de Si Abdel Malek, perseguidores de historias, son peregrinos que parten del centro de la plaza en busca de su destino individual y de su identidad colectiva. La errancia es el camino del iniciado, del que realiza un viaje interior. Ahora bien, en la tradición musulmana, la errancia es el recorrido o itinerario (*tarîq*) que el peregrino recorre en busca de un acercamiento con la divinidad:

La route est symbole de voyage. Elle évoque la découverte du monde. La tradition mentionne ‘Ceux qui mènent une vie d’errance’. Elle nomme les Touareg, ‘Ceux qui ont le chemin’ ou encore ‘Ceux qui ont perdu leur chemin’, les Errants. L’errant, dit en substance Ibn ‘Arabi, est celui qui circule pour la terre pour y puiser des sujets de méditation et, par ce moyen, s’approche d’Allah [...].¹⁶

El público de la plaza, como Si Abdel Malek y el propio Ahmed, trata de construir el camino que los conducirá por un destino propio; sin embargo, ese camino, ante la

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ Tahar Ben Jelloun, *op.cit.*, p. 15.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmanes*, p. 368.

imposibilidad de inmovilizarse en un punto fijo, es tan inestable como la arena del desierto: “La rue tracée selon les hasards de l’histoire devient le lieu du voyage que vivent les êtres de la périphérie comme Harrouda, l’émigré, Moha, Sindicad, Zahra ou le conteur de la place publique à la recherche de leur dignité et de leur sens”.¹⁷

La estructura circular de las calles fundamenta la poética de la novela en el símbolo del laberinto. Las calles son el escenario donde la errancia de los personajes adquiere una realidad concreta y, al mismo tiempo, simbolizan el proceso de búsqueda como una aventura interior: “Nous sommes donc à Marrakech, au cœur de Buenos Aires dont les rues, ai-je dit une fois, ‘sont comme les entrailles de mon âme’ et ces rues se souviennent très bien de moi”,¹⁸ asegura el trovador ciego. Así como en la cábala los textos escritos son una metáfora de la tierra, en la obra de Ben Jelloun las calles de la ciudad se transforman en el cuerpo de la escritura, un lugar instalado en la plaza central de Marrakech: “D’où l’itinéraire de l’écrivain en quête d’un espace: celui de son écriture qui passe forcément par l’écriture d’un espace”.¹⁹ La búsqueda de los personajes y la estructura de las calles establecen una correspondencia exacta: “L’errance et la quête incesante du héros, c’est l’errance et la quête du récit qui se cherche, se perd et se retrouve, sans jamais pouvoir se réaliser”.²⁰

Por una parte, el trazo de las calles se manifiesta como una metáfora de la errancia que los personajes emprenden para encontrarse consigo mismos y con su identidad colectiva; por otra parte, representa el itinerario de las palabras en busca del lugar donde se instalarán como escritura: “Les murs de la ville, ses places, leur servent d’écritoire sur lesquels ils tracent les arabesques de leur langue et de leur imaginaire”.²¹ En relación con el destino individual del personaje principal de *L’enfant de sable*, las calles guardan la historia de Ahmed-Zahra, así como la revelación de su identidad; por tal razón, una vez que Zahra ha tomado la palabra en *La nuit sacrée*, revela a su *halca*: “J’ai tenu à rétablir

¹⁷ Nadia Kamal-Trense, *Tahar Ben Jelloun l’écrivain des villes*, p. 23.

¹⁸ Tahar Ben Jelloun, *L’enfant de sable*, p. 174.

¹⁹ Nadia Kamal-Trense, *op. cit.*, p. 29.

²⁰ Robert Elbaz, *op. cit.*, p. 9.

²¹ Nadia Kamal-Trense, *op. cit.*, p. 167.

les faits et à vous livrer le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au fond d'une ruelle fermée par sept portes".²²

Las calles equivalen a las múltiples bifurcaciones del laberinto; de acuerdo con la descripción de Zahra en *La nuit sacrée*: "Pour accéder à la maison on a dû traverser plusieurs ruelles imbriquées les unes dans les autres suivant un schéma tracé par le hasard ou par la volonté d'un maçon vicieux".²³ Si, como indicamos antes, el laberinto se construye a partir de una escritura secreta que debe ser descifrada a través de su recorrido espacial, en *L'enfant de sable* la clave del desciframiento del secreto consiste en la necesidad de narrar sin descanso. La verdad de la historia no existe, sólo puede ser evocada en su búsqueda incesante: "Alors nous regarderons toujours en avant et nous ferons confiance à nos pieds. Ils nous mèneront aussi loin que nos esprits croiront à cette histoire",²⁴ asegura Si Abdel Malek.

El recorrido por las calles laberínticas que desembocan en un centro, el lugar de la fabulación, reinventará la memoria del imaginario colectivo, la memoria de caminos infinitos que reconstruyen la identidad marroquí. Cuando el trovador ciego habla de su viaje a una ciudad árabe y de la gente que encuentra en sus calles, refiere: "J'étais aussi persuadé qu'ils s'étaient concertés pour me tracer le chemin et composer par leur chant et leur attitude le seul et même visage dans un corps frêle et incertain, ballotté par les flots d'une histoire tracée par toutes ces ruelles".²⁵ El hecho de instalar la palabra en el centro del laberinto de la ciudad y de hacer de sus calles un texto escrito construye un espacio que, como metáfora corpórea, resguarda la memoria colectiva. La ciudad se convierte en el cuerpo de la escritura, así como, para Ahmed, la escritura será la clave de la lectura de su cuerpo.

El recorrido por el laberinto desemboca a la reconstrucción de la identidad. El punto de partida es la ciudad-cuerpo, con sus interminables calles tortuosas, reflejo fiel de la ciudad-texto, manifestada por la palabra oral de los narradores instalados en la plaza. En uno de los múltiples caminos, el texto-cuerpo es reconstruido a través de la memoria y la escritura. Al final de la travesía, los relatos de los narradores de Jmaâ El Fna, capaces

²² Tahar Ben Jelloun, *La nuit sacrée*, p. 7. En esta novela, continuación de *L'enfant de sable*, Ahmed asume su identidad femenina después de que su padre le revela la verdad y su verdadero nombre: Zahra.

²³ *Ibid.*, p. 66.

²⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable*, p. 16.

²⁵ *Ibid.*, p. 193.

de integrar los fantasmas del pasado con la imaginación, tejerán un reencuentro con el futuro.

I.1.2 Las siete puertas

Desde el comienzo, Si Abdel Malek se refiere a las puertas que resguardan la ciudad amurallada de Marrakech. Las siete puertas de la ciudad se relacionan con la historia de Ahmed, con los siete días de la semana y con los siete santos que protegen a la ciudad. En relación con la simbología, la puerta nos remite a la idea de una transformación interior para quien traspasa su umbral; comprendida como espacio que permite el tránsito de un lugar a otro, Jean Chevalier afirma que la puerta:

Simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia el más allá...²⁶

Aunque resguarda y limita, la puerta significa una apertura, la entrada a un camino de iniciación; en relación con los símbolos musulmanes, Malek Chebel consigna: “Prise en son sens mystique, la porte (*bâb*) est l'équivalent d'une initiation. Chez les Ismaïliens, la *Hojja* étant le grade suprême, la preuve d'une évolution réussie, l'impétrant qui s'en trouve gratifié reçoit également le grade de *Bâb* (litt. 'Porte')”.²⁷ En el espacio narrativo generado en *Jmaâ El Fna*, el símbolo de la puerta representa la entrada en la historia del personaje y, como en los ritos místicos, implica la posibilidad de una transformación para de los miembros de la *halca*. Si Abdel Malek afirma que la historia que va a contar cruzará siete puertas que indican las diferentes etapas de la vida del personaje principal; por su parte, cada segmento del relato provocará una transformación en quienes acepten el reto de seguir el curso de la narración hasta el final: “Une fois arrivés à la septième porte, nous serons peut-être les vrais gens du Bien”,²⁸ anuncia el primer *halaiquí*.

²⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 855.

²⁷ Malek Chebel, *op. cit.*, p. 348.

²⁸ *L'enfant de sable*, p. 16.

En cuanto al significado del número siete, se trata de una cifra relacionada con la totalidad. Según Jean Chevalier, “siete es el número [...] de acabamiento cíclico y de su renovación”;²⁹ por su parte, Malek Chebel apunta:

Le septénaire est compris dans toutes les démarches philosophiques et mystiques, dans la mesure où le septième degré est celui de toute initiation ésotérique arrivée à son terme [...] Il structure notamment l'évolution du néophyte vers l'illumination: la recherche, l'amour, la connaissance, l'indépendance, l'unité, l'émerveillement et, enfin, le dénuement qui équivaut également à une mort mystique. Le Coran évoque vingt-quatre fois ce chiffre magique et l'associe notamment aux Cieux, aux planètes et aux Houris. Le chiffre 7 est, aux yeux des Ikhwâns, le premier nombre “parfait”, car il regroupe les caractéristiques de tous les nombres avant lui.³⁰

Las puertas que rodean Marrakech establecen el límite entre la ciudad y el desierto. El narrador anuncia en varias ocasiones la amenaza del vacío y de la errancia, elementos que lo hacen perder el rumbo de la historia al convertir sus palabras en desvarío: “Ô mes compagnons, notre histoire n'est qu'à son début, et déjà le vertige des mots me racle la peau et assèche ma langue [...] si demain vous ne me voyez pas, sachez que l'ange aura basculé du côté du précipice et de la mort”.³¹ Más allá de las siete puertas, subyace la amenaza de la muerte; es lo que revela Si Abdel Malek cuando regresa a la plaza para finalizar su historia: “Si notre ville a sept portes c'est qu'elle a été aimée par sept saints”.³² Mais cet amour est devenu une malédiction. Je le sais à présent depuis que j'ai osé raconter l'histoire et le destin de la huitième naissance. La mort est là, dehors, elle tourne comme la roue du hasard”.³³

El hecho de llevar el umbral del relato al espacio de la plaza provoca una metamorfosis, tanto el *halaiquí* como en su círculo. Destino que se vuelve inevitable desde el momento en que el público ha decidido comprometerse con el mundo narrado; por ello, Si Abdel Malek asegura: “Ce sont les histoires qui viennent à moi, m'habitent et

²⁹ Chevalier, *op. cit.*, p. 942.

³⁰ Malek Chebel, *op. cit.*, p. 384.

³¹ *L'enfant de sable*, p. 27.

³² El número siete reviste una importancia medular en la mística musulmana. De acuerdo con Gérard Chauvin: “les saints apparents, ‘enseignants’ ou non, représentent une hiérarchie cachée de ‘substituts’ (*abdâl*), dont ils sont comme un ‘double’ pour l’humanité [...] Ibn’Arabî dira, pour sa part, que les *abdâl* sont au nombre de sept [...] Ils sont mis en correspondance avec les ‘climats ou cycles spirituels’ principaux (ce que symbolisent aussi bien les 6+1 directions de l’espace, ou les 6+1 couleurs), avec les sept Atributs majeurs de Dieu, et avec les prophètes Abraham, Moïse, Aaron, Énoch, Joseph, Jésus et Adam”. Cf. Gérard Chauvin, *Soufisme*, p. 80. De acuerdo con Chodkiewickz, Ibn Arabî dice: ‘Je suis le Coran et les sept redoublés’; en este caso, ‘les sept redoublés’ se refieren a la sura liminar que abre el Corán. Cf. Michel Chodkiewickz, *La sceau des saints: Prophétie et sainteté dans la doctrine d’Ibn Arabî*, p. 148-149.

³³ *L’Enfant de sable*, p. 202.

me transforment”³⁴. Antes de comenzar a narrar la historia de Ahmed, el *conteur* afirma que es necesario cruzar la puerta del jueves, día que corresponde al nacimiento del personaje y que es, también, día de mercado; esta puerta, que permite la entrada al laberinto del relato, anuncia el nacimiento del personaje:

Pourquoi commençons-nous par cette porte et pourquoi est-elle ainsi nommée? Le jeudi, cinquième jour de la semaine, jour de l'échange. Certains disent que c'est le jour du marché, le jour où les montagnards et les paysans des plaines viennent en ville et s'installent au pied de cette porte pour vendre les récoltes de la semaine [...] cette porte que vous apercevez au loin est majestueuse. Elle est superbe. Son bois a été sculpté par cinquante-cinq artisans, et vous y verrez plus de cinq cents motifs différents. Donc cette porte lourde et belle occupe dans le livre la place primordiale de l'entrée. L'entrée et l'arrivée. L'entrée et la naissance. La naissance de notre héros un jeudi matin.³⁵

El nacimiento de Ahmed será asumido como una bendición por parte del padre. Simbólicamente, es un día completamente favorable: “Le jeudi est bénéfique en raison de son assimilation avec le chiffre protecteur qui est le 5. Toutes les actions qu'y sont entreprises sont ainsi en quelque sorte bénies en avance”³⁶. Desde esta primera puerta, el padre decide construir la mentira que modificará la identidad de Ahmed.

La segunda puerta corresponde al viernes, día del bautizo de Ahmed, ocasión para celebrar una gran fiesta en la casa familiar; por ello, la puerta que lo representa es luminosa y anuncia felicidad:

La porte du vendredi est celle qui rassemble, pour le repos du corps, pour le recueillement de l'âme et pour la célébration du jour. Elle s'ouvre sur une famille en fête, un ciel clément, une terre féconde, un homme à l'honneur recouvert, une femme reconnue enfin comme mère. Cette porte ne laissera passer que le bonheur. C'est sa fonction, ou du moins telle est sa réputation. Chacun de nous a un jour vu cette porte s'ouvrir sur ses nuits et les illuminer même brièvement. Elle n'est percée dans aucune muraille. C'est la seule porte qui se déplace et avance au pas du destin. Et elle ne s'arrête que pour ceux qui n'aiment pas leur destin. Sinon à quoi servirait-elle?³⁷

En ese momento, a pesar de la mentira que está elaborando, el padre de Ahmed parece estar unido a un destino favorable; la felicidad forma parte de su vida y Ahmed se deja llevar por esa voluntad ajena. La correspondencia entre la simbología de los días de la semana y los acontecimientos de la historia es precisa. Al igual que el jueves, el viernes tiene una connotación positiva que, desde el Corán, es reconocido como un día santo:

Vous qui croyez, quand on vous appelle à la prière à un moment d'un vendredi, empressez-vous au Rappel de Dieu. Laissez-là toute transaction: meilleur ce sera pour vous, si vous saviez.../ Une

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Ibid.*, pp. 16-17.

³⁶ Malek Chebel, *op. cit.*, p. 228.

³⁷ *L'enfant de sable*, p. 29.

fois accomplie la prière, égaillez-vous sur la terre, et quêtez une part des grâces de Dieu. Rappelez Dieu fréquemment: dans l'espoir d'être des bienheureux.³⁸

La tercera puerta, que corresponde al sábado, se relaciona con la adolescencia de Ahmed. Durante este período, la incertidumbre del personaje, en relación con su identidad, aumenta. Una vez más, los acontecimientos del mundo narrado guardan una relación importante con el significado del día de la semana en que se ubican: "L'attitude des Musulmans face au samedi est très ambivalente. D'un côté, c'est un jour faste en raison du symbolisme du chiffre 7. De l'autre, c'est un jour néfaste, chargé de nombreux dangers, car c'est le jour des sortilèges".³⁹ En cuanto a la puerta del sábado, el narrador la describe así:

Nous allons vers la troisième étape, septième jour de la semaine, une place carrée, marché des céréales où paysans et animaux dorment ensemble, place de l'échange entre la ville et la campagne, entourée de murs bas et irriguée par une source naturelle. Je ne sais ce qu'elle nous réserve. La porte donne sur des sacs de blé. La porte est une percée dans le mur, une espèce de ruine qui ne mène nulle part. Mais nous lui devons une visite, un peu par superstition, un peu par esprit de rigueur.⁴⁰

El narrador, con la ayuda de la *halca*, reconstruye esta parte de la historia porque las páginas del diario de Ahmed que consignan este episodio están en blanco. La voz narrativa se fragmenta. Los miembros del círculo continúan con el curso del relato de Ahmed, aunque el narrador principal retoma la palabra en distintos momentos. Cuando Ahmed cruza la puerta del sábado, su vida ha dejado de ser manejada por la voluntad del padre; de la misma forma, la *halca* ha perdido el mandato narrativo de Si Abdel Malek.

A continuación, los miembros de la *halca* cruzan una cuarta puerta, llamada Bab El Had. Es una puerta pequeña que exige agacharse para poder pasar por ella, aunque en realidad se trata de dos puertas, pues representan la entrada y la salida de la medina. Estas puertas representan falsas entradas y se asocian con el período en el que Ahmed, al decidir representar su papel de varón hasta el final, comunica a su padre que quiere casarse con su prima Fatima: "C'est commode de savoir que dans toute histoire il existe des portes d'entrée ou de sortie. Justement Ahmed fera souvent des va-et-vient entre les deux portes".⁴¹ En esta etapa, Ahmed domina en la casa paterna, aunque su alma está devastada. El narrador, al percibir la inquietud de la *halca*, refiere la sensación de

³⁸ *Le Coran*, (LXII, 10), p. 613. (Edición de Jacques Berque)

³⁹ Malek Chebel, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁰ *L'enfant de sable*, p. 41.

⁴¹ *Ibid.*, p. 49.

extrañeza que invade al personaje: “Amis, je vous avais dit que cette porte était étroite. Je lis sur vos visages l’embarras et l’inquiétude. Cette confession nous éclaire et nous éloigne. Elle rend le personnage de plus en plus étranger”.⁴²

Esa puerta, que corresponde a la muerte del padre, se ha cerrado para marcar el límite de la historia. Sorpresivamente, la narración toma un rumbo distinto:

Bab El Had, comme son nom l’indique, c’est la porte limite, le mur qui se dresse pour mettre fin à une situation. Ce sera notre dernière porte, car elle s’est fermée sur nous sans nous prévenir. Et moi qui vous avais parlé des sept portes, je me trouve aujourd’hui dépassé.⁴³

El narrador ha sido sobrepasado por la fábula, por el carácter imprevisible de la narración. La proliferación de narradores que se produce poco después es una manifestación de la autonomía que adquiere el relato. Por esta misma razón, en lo sucesivo, las puertas ya no se localizarán en las murallas de la ciudad: “Notre histoire ne s’arrête pas à cette porte. Elle poursuit, mais elle ne traversera plus des portes creusées dans une muraille. Elle tournera dans une rue circulaire et nous devons la suivre avec de plus en plus d’attention”.⁴⁴ A partir de este momento, comienza a producirse el caos de las voces narrativas, al igual que la búsqueda incansable de la verdad por parte de los narradores de la *halca* y del propio Ahmed. La polifonía narrativa se ha instalado definitivamente en el laberinto de las calles sin fin de Marrakech, cuyas puertas han sobrepasado los muros para convertirse en palabras.

Para llegar al siguiente episodio es necesario atravesar el umbral de la quinta puerta, llamada “puerta olvidada”: “Nous devons à présent nous glisser par les brèches dans la muraille, les ouvertures oubliées; nous devons marcher sur la pointe des pieds et tendre l’oreille, pas le jour mais le soir, quand la lune donne de l’ombre à notre histoire...”⁴⁵ Esta puerta representa la multiplicación de las versiones de la historia de Ahmed. Un hombre del público desmiente a Si Abdel Malek afirmando ser el único que conoce la verdad porque es familiar de Fatima. La narración pierde, de manera categórica, el eje de una sola voz. Una vez que Si Abdel Malek se aleja de la *halca*, el personaje extraño dice al público de la plaza y al *conteur*:

Tiens, je vois là-bas notre vieux conteur revenir. Il s’assoit avec nous. Bienvenue, oui! Je ne fais que poursuivre ton histoire. Je t’ai peut-être bousculé. Excusez mes gestes d’impatience. C’est le

⁴² *Ibid.*, p. 58.

⁴³ *Ibid.*, pp. 62-63.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

chant qui t'a ramené. Il nous ramène tous à la terre. Approche-toi; viens plus près de moi. Tu pourras intervenir dans cette histoire.⁴⁶

El nuevo narrador no describe la sexta puerta, pero sabemos que se trata de la “puerta amurallada” porque éste es el nombre del capítulo que describe la muerte de Fatima. Al final del capítulo anterior, el narrador afirma que va a leer el diario de Ahmed y, aunque el texto no está entrecomillado, podemos identificar la voz de Ahmed, quien describe la etapa en que vive con Fatima, una mujer silenciosa que termina por hacerse su cómplice hasta que ella muere. Durante este período, Ahmed vive exiliado de sí mismo, con una identidad en permanente fuga: “Je devenais de plus en plus étranger à mon destin et à mes projets”.⁴⁷ Habitante de un cuerpo que no le pertenece plenamente, Ahmed decide encerrarse en los límites de la torre construida en la casa paterna para buscar refugio en el espacio de la memoria y la escritura.

La séptima puerta evoca la arena del desierto y corresponde al capítulo final de la novela, titulado “la porte des sables”. Esta puerta representa la liberación final y la revelación del Secreto, como ocurre en los ritos iniciáticos. En esta parte de la historia, Si Abdel Malek retorna a la plaza Jmaâ El Fna después de hacer un largo peregrinaje hacia el sur en busca del olvido de su historia, un relato que había inventado a partir de la petición de la mujer proveniente de Alejandría. Al contar el origen de la fabulación, el narrador se libera por fin del peso de la historia y de la persecución de sus personajes. La séptima puerta se relaciona con el desierto porque simboliza la errancia en busca del olvido y del perdón. La apertura de cada puerta implica una liberación, como asegura la mujer que persigue las ficciones del trovador ciego: “La première métaphore est un anneau comportant sept clés pour ouvrir les sept portes de la ville. Chaque porte qui s'ouvre donnerait la paix à son âme”.⁴⁸

Al final de cuentas, la ficción ha rebasado la realidad. Si bien el *conteur* ha revelado el origen de su creación, afirma también que la escritura del diario de Bey Ahmed ha sido borrada por la luna y que él mismo ha olvidado la verdad. De esta forma, nos encontramos con un final abierto en el que, una vez más, es necesario seguir narrando en busca de una verdad inalcanzable. Casi al final de su intervención, el trovador ciego asegura: “Je crois savoir qu'un conteur de l'extrême Sud a essayé de franchir ses portes.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 189.

Le destin ou la malveillance empêche ce pauvre homme d'accomplir jusqu'au bout sa tâche".⁴⁹

Para abrir las puertas se requieren siete llaves. La cerradura de las puertas resulta un objeto fundamental para entrar al laberinto, ya que es el elemento que resguarda el Secreto. Como hemos mencionado, el desciframiento del laberinto está ligado inevitablemente a una clave críptica. En este caso, si asociamos el laberinto con el acto de enunciación generado en la plaza circular, el hecho de abrir las puertas equivale al encuentro con la verdad. La clave para abrir las puertas se relaciona con las palabras, pero si la última puerta ha sido forjada con la arena del desierto, esto significa que es imposible traspasar el umbral para conocer la verdad. La *halca* está obligada a continuar con la escritura de la historia.

La cerradura está relacionada con lo que podemos llamar poética del secreto. Toda cerradura entraña un misterio. En relación con el término *sirr* (secreto), Malek Chebel afirma:

Le secret est l'une des données de la conscience immédiate de l'Arabe et, partant, du Musulman, grâce notamment à l'éloge qui en est fait dans la tradition. Le siège organique du secret est le cœur, perçu également comme une tombe ou un coffre blindé que seule une clé adaptée peut ouvrir. Le secret est également symbolisé par le cadenas, la serrure, la clé même et tout autre objet lié au masque et à l'occultation.⁵⁰

El corazón del individuo aloja al secreto, mientras la plaza Jmaâ El Fna guarda el secreto de las ficciones que se generan en su centro. La apertura de cada cerradura de las puertas permite el descubrimiento de la verdad y, para que esto sea posible, es necesario poseer la clave: "La clé est le reflet de l'Inconnu, de la Connaissance ou de la Découverte et symbolise aussi le secret bien préservé. C'est autour de cette notion que gravite toute la mythologie du *sirr*, de la 'secrétude'".⁵¹ En el caso de los relatos narrados en la plaza central, la clave que descubrirá su secreto consiste en la complicidad que, tanto el *conteur* como su *halca*, han mantenido hacia el mundo narrado: "Tout est là... et vous le savez..." [...] Cette phrase dite plusieurs fois par une voix familière fonctionne comme une clé magique devant ouvrir les portes oubliées, ou condamnées".⁵² Para Si Abdel

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Malek Chebel, *op. cit.*, p. 390.

⁵¹ *Ibid.*, p. 103.

⁵² *L'enfant de sable*, p. 200

Malek, la condena consistió en la persecución de sus personajes por haber transformado el rumbo de su destino:

Ce fut durant une de ces nuits que la mort m'apparut sous les traits d'un personnage, de la huitième naissance, Ahmed ou Zahra, et qui m'a menacé de toutes les foudres du ciel. Il me reprochait d'avoir trahit le secret, d'avoir souillé par ma présence l'empire du Secret, là où le Secret est profond et caché. J'étais habité par Es-ser El Mekhfi, le Secret suprême. Tellement enfoui qu'il me manipulait à mon insu. Quelle imprudence! Quelle déraison! Mon infortune avait déjà commencé. Mon malheur était immense. Je voyais la folie s'approcher. Je n'avais plus de visage à montrer au public. J'avais honte. La malédiction était jetée sur moi.⁵³

Una vez que sabemos que la última puerta está forjada con la arena del desierto y la soledad del exilio, Tahar Ben Jelloun propone la continuación de la historia de Ahmed y el descubrimiento de la verdad. En *La nuit sacrée*, su verdadera identidad comienza a revelarse durante la noche del destino (*Lailat al-Qadar*), la noche número veintisiete del mes del Ramadán, cuando el padre de Ahmed, en su lecho de muerte, le revela su verdadero nombre: Zahra. A partir de ese momento, el personaje se exiliará para reconstruir su identidad y buscar su propio destino. Ahmed asume su identidad femenina y, portadora de la verdad, forma su propio círculo en la plaza Jmaâ El Fna, ante la última puerta de su historia: "Je suis là depuis hier, poussé par le vent, consciente d'être arrivée à la dernière porte, celle que personne n'a ouverte, celle réservée aux âmes déchues, la porte à ne pas nommer".⁵⁴ La búsqueda infinita de Ahmed desemboca en *La nuit sacrée* y, esta vez con su nombre femenino, recompensa la fidelidad del círculo con la revelación del secreto:

Amis, je vous dois cette histoire. Je suis arrivée au moment où le conteur chargé de la dire est tombé dans une de ses trappes, victime de son propre aveuglement. Il s'est laissé prendre dans les fils tissés par l'araignée endormie. Il a ouvert des portes dans les murailles et les a abandonnées. Il a disparu au milieu du fleuve, laissant ma vie en suspens.⁵⁵

A partir de ese momento, Zahra tomará la palabra para narrar su historia. Al asumir el acto de enunciación, se apoderará de su cuerpo y de su voz.

⁵³ *Ibid.*, 203.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

I.1.3 El centro

El símbolo del centro reviste una importancia decisiva al constituir el punto de llegada de toda peregrinación iniciática. Para Santarcangeli, “sin un centro no existe un auténtico laberinto en el dinamismo del diseño, del trazado que se ha de recorrer. Toda la atención gravita en torno al mismo, porque en él está la justificación y la consumación, el sentido y la causa, la lógica profunda del signo”.⁵⁶ A su vez, respecto del significado de círculo o *halca* en el contexto de la simbología musulmana, encontramos la siguiente explicación:

Chez les mystiques, le cercle passe pour être la forme géométrique la plus achevée, la plus accomplie [...] Pour Miskawayh, moraliste et chroniqueur de Baghdad, mort en 1030, le cercle est le symbole de l’existence, puisque l’individu, au cours de sa vie, revient au point initial d’où il est parti [...] Dans certains passages du Coran, le cercle, et partant tout autre manifestation ou objet le figurant (roue, tournoiement régulier autour d’un axe, danse de derviches, etc.) symbolise l’alternance des moments heureux et malheureux de la vie [...].⁵⁷

En *L’enfant de sable*, el centro del laberinto, tanto espacial como textual, se ubica en la plaza Jmaâ El Fna de la ciudad de Marrakech. Este lugar, punto central de la novela, se convierte en el sitio iniciático donde la palabra construye el camino errante de los personajes del mundo narrado, de los miembros de la *halca* y de Si Abdel Malek. Por medio del proceso de fabulación que se renueva cada día, la identidad es reconstruida en este eje. La plaza pública es arquetipo del centro del laberinto porque en ella comienza y finaliza la experiencia iniciática de quienes se han hecho cómplices del *halaiquí*. En este lugar se origina la narración y, después de haber recorrido siete puertas custodiadas por siete santos, el público fiel a Si Abdel Malek llega al final con la certeza de que es necesario continuar creando ficciones. A propósito del camino que el iniciado debe recorrer para llegar al centro, Santarcangeli afirma: “La progresión hacia el centro, hacia la adquisición del saber, hacia el encuentro con el *mysterium magnum*, suele realizarse en fases bien definidas. El número de fases tiene siempre un valor decididamente mágico: con frecuencia, son siete”.⁵⁸

La plaza Jmaâ El Fna se erige como eje del mundo. No obstante, en el centro subyace la misma inestabilidad del punto de partida. Cuando los peregrinos llegan a la última puerta, la repentina aparición de Si Abdel Malek les revela que la historia de

⁵⁶ Santarcangeli, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁷ Malek Chebel, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁸ Santarcangeli, *op. cit.*, p. 176.

Ahmed es tan incierta como al comienzo: “Les hommes et les femmes ne bougent pas. Ils ont peur de réveiller brutalement l'étranger prisonnier d'un secret qui les intrigue et dont ils ne tiennent que des bribes”.⁵⁹ Las múltiples puertas y la diversidad de narradores ponen en evidencia la incertidumbre del mundo narrado y, como resultado, la imposibilidad y la ineficacia de la verdad:

Así pues, siguiendo el trazado de los caminos complicados, diseñado por su destino, la vida humana se propone como un peregrinaje hacia el centro, sobre el cual el propio interesado, el individuo, no sabe nada, porque desconoce la función iniciática de los encuentros y los considera fenómenos del azar externo o de su propia fantasía: sólo aquel al que se le ha concedido leer claramente e interpretar esas combinaciones cifradas, aprenderá a conocer la dirección y el significado del viaje, su sentido [...].⁶⁰

Si Abdel Malek conoce mejor que nadie las dificultades que entraña la errancia en busca de la reconstrucción de una historia, que es también la búsqueda del olvido y del perdón. Ese recorrido, “con todas sus complicaciones, es a todas luces una representación de la multiplicidad de los estados y las modalidades de la existencia manifestada, a través de cuyas series infinitas el ser ha tenido que errar antes de poderse instalar en ese centro”.⁶¹ El *conteur* y la historia se han hecho cómplices. La vida del *halaiquí* estará involucrada para siempre en la historia que inventó; por su parte, en una suerte de juego especular, la *halca* fiel correrá con la misma suerte. Por ello, antes de partir, Si Abdel Malek previene a su público y dice al despedirse:

C'est une histoire qui vient de loin. Elle a vécu dans l'intimité de la mort [...] Je vous laisse un trésor et un puits profond. Attention, il ne faut pas les confondre, il en va de votre raison! Soyez digne du secret et de ses blessures. Transmettez le récit en le faisant passer par les sept jardins de l'âme. Adieu mon ami, mon complice!⁶²

El universo de Jmaâ El Fna establece sus leyes, su propia noción de espacio y de tiempo. Al referirse a esta plaza, Juan Goytisolo escribe en el capítulo “Lectura del espacio en Xmaá-El-Fná” de su novela *Makbara*: “pasar lentamente, sin la esclavitud del horario, siguiendo la mudable inspiración del gentío: viajero en un mundo inmóvil y errático”.⁶³ De acuerdo con este escritor, el mundo narrado creado por el *halaiquí* no reconoce distancias entre el narrador y los escuchas, de tal forma que se mantiene en un presente siempre posible. Los escuchas, partícipes activos de la *halca*, no necesitan reconstruir el contexto de un mundo ajeno: “En la *halca*, nada de esto es necesario. El

⁵⁹ *L'enfant de sable*, p. 199.

⁶⁰ M. Brion, citado por Santarcangeli, *op.cit.*, p. 181.

⁶¹ Guénon, citado por Santarcangeli, *Ibid.*, pp. 178-179.

⁶² *L'enfant de sable*, p. 208.

⁶³ Juan Goytisolo, *Makbara*, p. 288.

conteur se dirige directamente al corro de espectadores y cuenta con su complicidad”.⁶⁴ Las voces que forman parte de la identidad de Marruecos se reúnen en el espacio polifónico de la plaza para tomar la palabra y participar en la construcción de un universo propio:

ágora, representación teatral, punto de convergencia, espacio abierto y plural, vasto ejido de ideas campesinos, pastores, áscaris, comerciantes, chalanos venidos de las centrales de autocares, estaciones de taxis, paradas de coches de alquiler somnolientos [...] contacto inmediato entre desconocidos, olvido de las coacciones sociales, identificación en la plegaria y la risa, suspensión temporal de jerarquías, gozosa igualdad de los cuerpos.⁶⁵

De acuerdo con la noción bajtiniana de carnaval, el espacio de Jmaâ El Fna alberga un universo extraoficial que crea una visión única del mundo, tal como lo muestra Goytisolo al evidenciar la palabra en libertad como elemento creador. La plaza es concebida como el sitio fundacional donde tiene lugar la fabulación y por tanto, la narración de todos los orígenes: “acomodarse ceremoniosamente en el suelo, desplegar los secretos de un asendereado maletín, trazar con tiza alrededor de él un círculo mágico, recitar una oración con las palmas extendidas, exponer un manojito de hierbas curativas [...]”.⁶⁶ Por su parte, Zahra, en *La nuit sacrée*, una vez que ha regresado a la plaza para contar su verdad, describe una escena similar: “Je partis sans me retourner, attirée par les gestes amples et gracieux d’un jeune homme qui débattait une malle. Il en sortait des objets disparates en les commentant, dans le but de reconstituer une vie, un passé, une époque”.⁶⁷ La palabra, habitante del círculo de la plaza Jmaâ El Fna, construye un espacio infinito de fabulación, de la misma forma que el trovador ciego:

Il passe ainsi d’une histoire dont il croyait avoir les clés à un conte dont il ne connaît le début ni le sens. Il est heureux de se trouver embarqué au milieu d’une phrase comme si son voyage dans la médina se poursuivait selon son désir avec la passion de perdre son chemin et de sombrer dans le labyrinthe qu’il avait dessiné dans sa bibliothèque de Buenos Aires.⁶⁸

En *L’enfant de sable*, la remodelación de la plaza es la causa de la desaparición de los *halaiquís*. Si Abdel Malek aprovecha la ocasión para realizar su peregrinación hacia el Sur. Al silenciar la enunciación, las instancias de poder suprimen la voz del pueblo. Después de la desaparición del *halaiquí*, su público se reúne en un café cercano para proseguir con la narración. Sólo por medio de este centro, el lugar hipotético donde tiene

⁶⁴ Tradición y disidencia, p. 70.

⁶⁵ Juan Goytisolo, *Makbara*, p. 288.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 308.

⁶⁷ *La nuit sacrée*, p. 14.

⁶⁸ *L’enfant de sable*, p. 202.

lugar la palabra, es posible transgredir los límites que cercenan la libertad e intentan imponer una concepción unívoca de la realidad.

Como en el mito, la palabra de Jmaâ El Fna construye mundos que intentan explicar el origen pero que, principalmente, proponen la necesidad de errar hasta el infinito en busca de las claves del destino: “ainsi, l’être spirale, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n’atteindra son centre. L’être de l’homme est un centre défixé. Toute expression le défixe.”.⁶⁹ Si la plaza es circular es porque regresa a los peregrinos al punto de partida, con las mismas dudas e interrogantes: “Amis du bien! La place est toujours ronde. Comme la folie. Rien n’a changé. Ni le ciel ni les hommes”.⁷⁰ A través de la errancia por los caminos de las historias narradas en la plaza, el viajero sabe que la única certeza está en la enunciación que se renueva interminablemente en esos mundos absolutamente posibles, más allá de la existencia de la verdad. Es necesario narrar para seguir viviendo. El relato es un equivalente perfecto de la vida:

vivir, literalmente, del cuento: de un cuento que es, ni más ni menos, el de nunca acabar: ingravido edificio sonoro en de(con)strucción perpetua: lienzo de Penélope tejido, destejido día y noche: castillo de arena mecánicamente barrido por el mar
servir a un público siempre hambriento de historias un tema conocido: entretener su suspenso con sostenida imaginación: recurrir si conviene a las tretas y artimañas del mimo: alterar los registros tonales desde bajo a tenor
los oyentes forman un semicírculo alrededor del vendedor de sueños, absorben sus frases con atención hipnótica, se abandonan de lleno al espectáculo de su variada, mimética actividad [...] a veces interrumpe la narración en su punto culminante y una expresión inquieta se pinta en los niños pasmados a la incierta luz del candil: viajes y proezas de Antar, diabluras de Aicha Devana, anécdotas de Harún-er-Rachid invitan al público a una participación activa, operan sobre él como un sicodrama, construyen mediante un juego de identificaciones y antagonismos los rudimentos de su embionaria sociabilidad.⁷¹

Las voces libres que coexisten en la plaza pública se apropian del mundo que construyen y que nunca termina de cerrarse. El trovador ciego, al describir a los mendigos y a los vendedores que se dan cita en el centro de la *médina*, asegura: “La rue n’existerait pas sans eux. Elle leur appartenait”.⁷² En este círculo que se muerde la cola, reproducido a su vez por cada *conteur* y su círculo, el sueño y la vigilia pierden sus límites; el iniciado llega al centro del laberinto sin certezas y sólo puede decirse que ha vencido al monstruo en la medida en que ha sido capaz de aceptar cumplir su

⁶⁹ Bachelard, *op. cit.*, p. 193.

⁷⁰ *La nuit sacrée* p. 5.

⁷¹ *Makbara*, p. 310.

⁷² *L’enfant de sable*, p. 192.

peregrinación hacia una verdad inalcanzable. Así, el recorrido por los relatos se convierte en una lectura viva del mundo, susceptible de interpretaciones infinitas:

lectura en palimpsesto: caligrafía que diariamente se borra y retraza en el decurso de los años: precaria combinación de signos de mensaje incierto: infinitas posibilidades de juego a partir del espacio vacío: negrura: oquedad, silencio nocturno de la página todavía en blanco.⁷³

I.1.4 La casa

La casa es un símbolo del universo que surge como refugio. Ante la necesidad de construir un lugar que dé forma al espacio caótico, marca un límite entre el mundo de adentro y el de afuera. La casa representa un lugar sagrado al ser el primer escenario que acoge al individuo y, posteriormente, queda inscrita como espacio poético en la memoria del sujeto que la habita. Para Bollnow, “la casa continúa siendo el centro del mundo, pero destaca con menos nitidez y por consiguiente es más difícil de ver. Lo que regía de manera ‘objetiva’ para la contextura del mundo mítico, hay que transmitirlo a la estructura del espacio ‘subjetivamente’ vivenciado y vivido”.⁷⁴ Por su parte, para Bachelard, desde el espacio físico de la casa se trazan los rasgos de un espacio poético interior que configura los sueños, temores y obsesiones que habitan en el ser: “Il faut donc dire comment nous habitons notre espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comment nous nous enracinons, jour par jour, dans un ‘coin du monde’. Car la maison est notre coin du monde. Elle est [...] notre premier univers”.⁷⁵

Como espacio de ensoñación, la casa forma una serie de círculos concéntricos que rodean los rincones más íntimos del individuo; es decir, los espacios de soledad del ensueño y la memoria: “La maison, comme le feu, comme l’eau, nous permettra d’évoquer [...] des lieux de rêverie qui éclairent la synthèse de l’immémorial et du souvenir. Dans cette région lointaine, mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier”.⁷⁶ De esta manera, la casa natal, alberga la totalidad de las vivencias:

⁷³ Juan Goytisolo, *Makbara.*, p. 313.

⁷⁴ Bollnow, *op. cit.*, p. 137.

⁷⁵ Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 25.

Dans cette intégration, le principal liant, c'est la reverie. Le passé, le présent et l'avenir donnent à la maison des dynamismes différents [...] La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain.⁷⁷

La casa construye un imaginario particular que reúne el pasado y el porvenir de cada sujeto; en todo caso, la casa sólo es habitada cuando llega a formar parte de un espacio interior. Para Ahmed, su morada natal, lugar donde se escenifica la mentira en que se basa su identidad, no representa un símbolo protector. Con el tiempo, el personaje toma conciencia de la inestabilidad de su apariencia y de todo su entorno: “Est-ce possible de s'évanouir dans le sommeil, de perdre conscience et de ne plus reconnaître de la main les objets familiers? J'ai construit ma maison avec des images tournantes”.⁷⁸ A lo largo de la narración, la casa se transforma negativamente. Si el narrador describe en el comienzo una imagen festiva de la casa paterna, cuando se celebra el bautismo y la circuncisión de Ahmed, después, cuando su padre y Fátima mueren, la casa sufre un claro proceso de deterioro, como si fuera un reflejo fiel del alma de Ahmed: “Les choses se dégradèrent petit à petit: les murs de la grande maison étaient fissurés, les arbres de la cour moururent d'abandon [...] Portes et fenêtres étaient fermées sur un mystère pesant”.⁷⁹

La casa se transforma en un espacio hostil que ha dejado atrás su función principal, que consiste en velar los sueños de sus habitantes; como afirma Bachelard: “La maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix.”⁸⁰ La violencia que el padre ejerce sobre la identidad de Ahmed hace que la casa, más que un espacio de liberación, se convierta en una cárcel que limita cada vez más la expresión y la búsqueda de la verdad individual del personaje: “Quelle image de concentration d'être que cette maison qui se 'serre' contre son habitant, qui deviene la cellule d'un corps avec ses murs proches. Le refuge s'est contracté”.⁸¹ Ahmed decide librar la batalla en busca de su destino y construir sus sueños en la dimensión del espacio íntimo de la memoria. La casa, en tanto construcción tangible y material, deja de ser un

⁷⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁸ *L'enfant de Sable*, p. 55.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁰ Bachelard, *op. cit.*, p. 26.

⁸¹ *Ibid.*, p. 57.

espacio realmente habitado por Ahmed: “La maison vécue n’est pas une boîte inerte. L’espace habité transcende l’espace géométrique.”⁸²

La casa habitada por Ahmed rebasa las dimensiones geométricas; su espacio vivencial es construido a partir de sus interrogantes, de su cuerpo y del exilio. Como ser expatriado de su cuerpo, del primer espacio que lo inserta en el mundo, parte en busca de su propio centro sagrado, de su verdadera casa; según afirma Bollnow:

Si es importante que el hombre encuentre un centro en su espacio, si [...] la realización de su esencia está ligada a la existencia de un tal centro, entonces ya no lo encuentra como algo dado, sino que tiene que crearlo, afincarse en él y defenderlo de toda agresión exterior. Crear este centro se convierte así en la misión decisiva del hombre. Y éste la cumple construyendo y habitando su casa. Pero no basta la posesión externa de una vivienda; lo importante es la relación interna con ella [...].⁸³

Ahmed decide encerrarse en la parte más alta de la casa y permanecer en silencio: “Depuis sa retraite dans la pièce d’en haut, personne n’osait lui parler. Il avait besoin d’un long moment, peut-être des mois, pour ramasser ses membres, mettre de l’ordre dans son passé, corriger l’image funeste que son entourage s’était faite de lui ces derniers temps”.⁸⁴ La torre representa otro laberinto, el que tendrá que recorrer para encontrar su propia voz. Durante el aislamiento que lo desarraiga de la casa paterna, hace de la escritura su único espacio habitado, aquel en el que se realiza su exilio interior: “Le grand cahier où il consignait tout: son journal intime, ses secrets —peut-être un seul et unique secret— et aussi l’ébauche d’un récit dont lui seul avait les clés”.⁸⁵

El espacio de la memoria y de la ensoñación se materializa por medio de la escritura: “Il avait pris l’habitude d’accrocher à l’entrée une ardoise d’écolier sur laquelle il écrivait à la craie blanche une pensée, un mot, un verset du Coran ou une pierre”.⁸⁶ Bachelard, a propósito de la relación entre casa y lectura, dice: “Il y a donc un sens à dire, sur le plan d’une philosophie de la littérature et de la poésie où nous nous plaçons, qu’on ‘écrit une chambre’, qu’on ‘lit une chambre’, qu’on ‘lit une maison’”.⁸⁷ Y la lectura de un espacio poético conlleva su reescritura y su renovación; por esta razón, al asociar la idea de casa con la de historia narrada, Zahra afirma en *La nuit sacrée*: “Une maison

⁸² *Ibid.*, p. 58.

⁸³ Bollnow. *op. cit.*, p. 118.

⁸⁴ *L’enfant de sable*, p. 9.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁷ Bachelard, *op. cit.*, p. 32.

abandonnée c'est comme une histoire inachevée".⁸⁸ La escritura construye así un segundo espacio, una casa hecha de palabras, voces múltiples en contrapunto que buscan su afirmación en el recuento de sus obsesiones.

La poética de Si Abdel Malek concibe los relatos narrados en la plaza central como una casa. Una historia es un escenario habitado por presencias, un sitio donde se configuran universos y se tejen laberintos. Las dos representaciones de la casa, la que está hecha de muros de piedra y la que está formada por palabras, representan el cruce de caminos de dos puntos en fuga: la incierta identidad de Ahmed y la multiplicación de versiones del relato originado por Si Abdel Malek. En relación con la casa, el *halaiquí* afirma:

Les murs en sont la mémoire. Grattez un peu une pierre, tendez l'oreille et vous entendrez bien de choses! Le temps ramasse ce que porte le jour et ce que disperse la nuit. Il garde et retient. Le témoin, c'est la pierre. L'état de la pierre. Chaque pierre est une page écrite, lue et raturée. Tout se tient dans les grains de la terre.⁸⁹

Ahmed, a través de la escritura, construye una nueva casa en la que inscribe la lucha entre la identidad impuesta por la voluntad paterna y la afirmación de su propia voz, de su cuerpo y de sus deseos:

'Être femme est une infirmité naturelle dont tout le monde s'accommode. Être homme est une illusion et une violence que tout justifie et privilégie. Être tout simplement est un défi. Je suis las et lasse. S'il n'y avait ce corps à raccommoder, cette étoffe usée à rapiécer, cette voix déjà grave et entourée, cette poitrine éteinte et ce regard blessé, s'il n'y avait pas ces âmes bornées, ce livre sacré, cette parole dite dans la grotte [...] J'ouvrirais ces fenêtres et escaladeraï les murailles les plus hautes pour atteindre les cimes de la solitude, ma seule demeure, mon refuge, mon miroir et le chemin de mes songes'.⁹⁰

La escritura es para Ahmed un punto de transición hacia su nueva identidad. No obstante, la *halca* de Si Abdel Malek ignora el final de la historia y sólo la completará cuando dicha historia haya habitado a sus miembros por completo. Desde ese momento, también necesitarán buscar el perdón y el olvido del peso de su creación.

⁸⁸ *La nuit sacrée.*, p. 67.

⁸⁹ *L'enfant de sable*, pp. 206-207.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 94-95.

I.1.5 El cuerpo

En *L'enfant de sable*, el cuerpo revela la última morada del espacio físico representado en la novela. Como ya hemos indicado, los espacios físicos conforman un laberinto hecho de círculos concéntricos que circunscriben progresivamente el espacio vital de Ahmed, hasta llegar a la morada individual de su cuerpo, punto en el que se inscriben todas las coordenadas espaciales de la experiencia humana. Por esta razón, para Bollnow “el cuerpo es ante todo el instrumento mediante el que —o mediante cuyos órganos de los sentidos y capacidad de movimiento— nos está dado el espacio”.⁹¹

A través del cuerpo, el sujeto se enraiza en el espacio y, de esta forma, es posible habitarlo y poseerlo. A medida que nos apropiamos del espacio, éste se aloja en la memoria, un espacio poético que puede ser añorado o temido. El espacio del cuerpo, el de la casa y el del entorno constituyen los tres grados generales del espacio habitado. Ahora bien, en relación con el cuerpo, Bollnow anota lo siguiente: “El mismo cuerpo es además un espacio, un espacio propio, y con ello una parte del espacio que nos rodea, Desde este punto de vista también pertenece a la esfera de los objetos vivenciados”.⁹² Antes que la casa natal, el cuerpo es el primer espacio realmente habitado por el sujeto, el primer espacio sagrado. Como revestimiento del alma, constituye el único medio de contacto con el mundo; como vivencia sensorial, enraiza al individuo en la realidad material. La percepción del mundo y la actuación en él sólo puede realizarse a través del cuerpo: “El cuerpo es, en sentido inmediato, el ‘asiento’ de mi yo y el mundo espacial me es procurado sólo por el cuerpo, o acaso mejor: mediante mi cuerpo estoy introducido en el mundo espacial”.⁹³ No obstante, Ahmed habita su cuerpo desde la incertidumbre, ya que su identidad ha sido modificada por el padre, empeñado en transformar su destino: “Il fallait à présent faire de cet enfant un homme, un vrai”.⁹⁴ A partir de esa primera mentira, Ahmed reconoce: “Je suis homme. Je m’appelle Ahmed selon la tradition de notre Prophète [...] Père, tu m’as fait homme, je dois le rester”.⁹⁵ Pero, en todo momento, está consciente de su ambigüedad: “Moi-même je ne suis pas ce que je suis; l’une et l’autre

⁹¹ Bollnow, *op. cit.*, p. 254.

⁹² *Idem.*

⁹³ *Ibid.*, p. 255.

⁹⁴ *L'enfant de sable*, p. 32.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 51.

peut-être”.⁹⁶ Ahmed se pregunta cómo puede apropiarse del mundo y de su cuerpo si su identidad proviene de un acto de falsificación: “comment vous répondre alors que je ne me suis pas encore retrouvé et que je ne connais que des émotions inversées, venant d’un corps trahi, réduit à une demeure vide, sans âme?”.⁹⁷

El destino traiciona el cuerpo de Ahmed, portador de una identidad violentada. En el supuesto diario, Ahmed refiere la negación de su cuerpo:

Je me cachais le soir pour regarder dans un petit miroir de poche mon bas-ventre: il n’y avait rien de décadent, une peau blanche et limpide, douce à toucher, sans plis, sans rides. À l’époque ma mère m’examinait souvent. Elle non plus n’y trouvait rien! En revanche elle s’inquiétait pour ma poitrine qu’elle pensait avec du lin blanc; elle serrait très fort les bandes de tissu fin au risque de ne plus pouvoir respirer. Il fallait absolument empêcher l’apparition des seins. Je ne disais rien, je laissais faire.⁹⁸

Al asumir el conflicto de su dualidad, Ahmed advierte que su vida es el resultado de un enmascaramiento. Al principio, se resiste a modificar el camino erróneo determinado por la voluntad paterna, quien ha deformado su mirada. Ahmed ha asumido el silencio como respuesta; entonces emprende un largo exilio interior con el fin de encontrar la afirmación de su cuerpo y de la voz que se aloja en él: “Je me suis volontairement coupé du reste du monde. Je me suis exclu moi-même de la famille, de la société et de ce corps que j’ai longtemps habité”.⁹⁹

La negación del cuerpo femenino de Ahmed violenta sus espacios vitales, haciendo de su vida un camino errante por un laberinto del que no puede escapar: “J’ai perdu la langue de mon corps; d’ailleurs je ne l’ai jamais possédée. Je devais l’apprendre et commencer d’abord à parler comme une femme. Comme une femme? Pourquoi? Suis-je un homme?”.¹⁰⁰ La puerta que lo conducirá hacia la liberación es su propio cuerpo, pero para lograrlo debe reconocerlo. La apropiación de su cuerpo es condición indispensable para habitar y soñar todos sus espacios: “Depuis quelques années, je ne suis qu’une errance absurde. Je suis un corps en fuite”.¹⁰¹

El cuerpo es una entidad construida a través del exilio. El sentido último de la errancia de Ahmed consiste en mirar su cuerpo de frente para remontarse hasta el primer día de la mentira y poder recomenzar su historia. El cuerpo prefigura, como espacio

⁹⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 180.

iniciático y sagrado, un laberinto que promete la liberación. El reconocimiento del yo, alojado en el centro, ocurre después de haber errado por los vericuetos del cuerpo. En ese laberinto, cada vuelta significa una pregunta y una herida: “Je sors à peine d’un long labyrinthe où chaque interrogation fut une brûlure..., j’ai le corps labouré de blessures et de cicatrices... Et pourtant c’est un corps qui a peu vécu...”¹⁰²

El cuerpo, como la escritura, es un espacio de fundación. Antes de volver a nombrar el mundo, Ahmed busca el reencuentro con su cuerpo, que, como las páginas de su diario, son espacios en blanco en espera de ser habitados. Cuando Ahmed sale de la casa paterna, asumiendo por primera vez su identidad femenina, una anciana le pregunta quién es, entonces Ahmed le responde: “J’aurais pu répondre à toutes les questions, inventer, imaginer mille réponses, mais c’était la seule, l’unique question qui me bouleversait et me rendait littéralement muette”.¹⁰³

La duda impide que Ahmed reconozca su verdadero yo. Desalojado de su propio cuerpo, le resulta imposible mirar de frente su desnudez, la evidencia de un espacio sin habitar: “mon corps était cette page et ce livre. Pour le réveiller, il fallait le nourrir, l’envelopper d’images”.¹⁰⁴ Ahmed asume su cuerpo como un texto en blanco que, además de ser leído, debe ser escrito. En relación con Hélène Cixous, Gabriel Weisz escribe: “De aquí proviene la preocupación por una escritura que se ubica en el cuerpo y que desordena todos los discursos porque devuelve la voz a las necesidades, los apetitos, las pasiones y enfermedades de un cuerpo que hemos aprendido a silenciar y a negar”.¹⁰⁵

Si la identidad de Ahmed se origina en la falsificación, el reconocimiento de su condición femenina requiere que se trastoque completamente el camino que le había sido trazado: “Ressembler à soi-même, n’est-ce pas devenir différent?”,¹⁰⁶ se pregunta. La confrontación con esa diferencia le provoca temor. Su rostro, una vez desenmascarado, lo enfrenta a una otredad desconocida, un ser extraño que desvela sus deseos ocultos, su voz silenciada. Expatriado de su primer espacio vital, Ahmed acepta el reto de poblar el espacio desnudo de su cuerpo; hasta ese momento, carece de pasado porque no lo ha hecho vivencia a través de una experiencia sensorial en libertad: “Vous savez bien que

¹⁰² *Ibid.*, p. 114.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁵ Gabriel Weisz, *Dioses de la peste*, p. 17.

¹⁰⁶ *L’enfant de sable*, p. 104.

ma patrie n'est pas un pays et encore moins une famille. C'est un regard, un visage, une reencontre, une logue nuit de silence et de tendresse".¹⁰⁷

El exilio es el único camino posible. Por medio de él, Ahmed puede volver a habitar su primer espacio vital, a llenar los huecos de su historia así como las páginas en blanco de su diario. La errancia es el sentido último de la vida, la que va a cerrar el ciclo de su historia incompleta. En su odisea personal, Ahmed no persigue una verdad escrita en los libros sagrados, sino una verdad que, como el espacio de la casa, pueda responder a una evocación. De esta forma, cuando Ahmed decide dejar la casa paterna, escribe:

Sortir. Émerger de dessous de la terre. Mon corps soulèverait les pierres lourdes de ce destin et se poserait comme une chose neuve sur le sol. Ah! L'idée de me soustraire de cette mémoire me donne de la joie [...] Quel soulagement, quel plaisir de penser que ce seront mes propres mains qui traceront le chemin d'une rue qui mènerait vers une montagne! [...] Ma retraite n'a pas suffi; c'est pour cela que j'ai décidé de confronter mon corps à l'aventure, sur les routes, dans d'autres villes, dans d'autres lieux.¹⁰⁸

En cuanto a la relación entre el cuerpo y la palabra, la voz de Ahmed no corresponde a esa otra palabra que, hecha de silencios se alojada en lo más profundo de su ser: "Je suis et ne suis pas cette voix qui s'accommode et prend le pli de mon corps, mon visage enroulé dans le voile de cette voix, est-elle de moi ou est-celle du père qui l'aurait insufflée, ou simplement déposée pendant que je dormais en me faisant du bouche à bouche?"¹⁰⁹ La palabra de Ahmed es ambivalente; por un lado, se desarrolla en el ámbito del discurso dominante que le confiere su calidad de varón y, por el otro, es una palabra silenciada que busca desesperadamente una forma de expresión. La palabra, al gestarse en el silencio y en la soledad, desemboca en otro nivel espacial: el espacio de la escritura; otro laberinto, un espacio más de fundación y de errancia. La falsificación de su cuerpo conduce a Ahmed por el camino errante de la duda, en un afán de encontrar su verdadero yo a través de todos sus espacios. Una vez que Ahmed se confronta con la mentira en que han convertido su vida, advierte que es necesario comenzar desde cero, en un largo camino que, semejante al de la escritura, vuelve a nombrar al mundo:

Je serais un sujet pour la fantaisie d'un cascadeur, la voix sur laquelle marcherait le funambule, le corps que ferait disparaître un prestidigitateur, le nom que prononcerait le Prophète, le buisson où se cacherait un oiseau... Je m'égare, mais depuis quelque temps je me sens libéré, oui, disponible pour être femme. Mais on me dit, je me dis, qu'avant il va falloir remonter à l'enfance, être petite fille, adolescente, jeune fille amoureuse, femme..., que de chemin..., je n'y arriverai jamais".¹¹⁰

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

I.1.6 La memoria

La memoria es el espacio más interno del individuo, sitio intangible donde se guardan todos los temores, las dudas y los sueños. Bachelard se refiere a la memoria como el espacio poético de la ensoñación porque, a través de la evocación, el sujeto reconstruye sus universos habitados. En el caso de Ahmed, la memoria es el espacio donde tiene lugar el proceso de escritura de su cuerpo. El cuerpo y la mente se conjugan en una unidad inseparable, arraigada en la consciencia del yo, consciencia que proviene del conjunto de representaciones que habitan en los rincones de la memoria.

Si consideramos el cuerpo como la morada del yo, la memoria es el primer espacio donde la identidad del individuo y su representación del mundo cobran forma:

La experiencia, dirá Benjamín, no es una huida del mundo sino un diseño complejo: un trazo de la memoria, un suspiro presente, un deseo por venir... Una suerte de palimpsesto configurado según los dispositivos del olvido, la denegación y la afirmación, el “recuerdo” y también la anticipación. La experiencia es siempre un presente tendido entre el más próximo “aquí y ahora” y el más lejano “allí y entonces”. Se diría que ella se alimenta de la memoria de los hombres: memoria de la lengua, del hábito y la costumbre, de lo recordable y de lo nefasto, de lo deleitoso del recuerdo y de lo insignificante del olvido, a la vez recordación culpable y acción justiciera.¹¹¹

El sujeto, inmerso en su espacio íntimo, reconstruye el universo por medio de las representaciones alojadas en su memoria. De acuerdo con Bachelard, “l’histoire n’y suffit pas”;¹¹² la estructura de la temporalidad humana no es capaz de fijar para siempre los acontecimientos en el universo subjetivo del recuerdo, por lo que es necesario recurrir a la evocación para buscar las vivencias perdidas. La objetividad es inalcanzable porque cada fragmento del mundo pasa por el filtro de nuestra percepción y, ya en el recinto de la memoria, ese trozo del mundo será reinventado por el imaginario individual:

Dans ses mille alvéoles, l’espace tient du temps comprimé. L’espace sert à ça. Et si l’on veut dépasser l’histoire, ou même en restant dans l’histoire, détacher de notre histoire l’histoire toujours trop contingente des êtres qui l’ont encombrée, nous nous rendons compte que le calendrier de notre vie ne peut s’établir que dans son imagerie. Pour analyser notre être dans la hiérarchie d’une ontologie, pour psychanalyser notre inconscient terré dans des demeures primitives, il faut, en marge de la psychanalyse normale, *désocialiser* nos grands souvenirs et éteindre au plan des rêveries que nous menions dans les *espaces de nos solitudes*.¹¹³

La lectura del cuerpo se apoya en la memoria. Como resultado de esa lectura, Ahmed reconstruye su identidad. A pesar de que le han inventado una vida, no se han

¹¹¹ Ana María Martínez de la Escalera, “Walter benjamín: escritura y memoria”, *De memoria y escritura*, edición de Esther Cohen y Ana María Martínez de la Escalera, p. 14.

¹¹² Bachelard, *op. cit.*, p. 172.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 27-28.

adueñado de su memoria y de su voz. En primera instancia, el silencio y la soledad serán el puente que lo conducirá a su espacio interno, al centro del laberinto de su cuerpo: “comment se parle-t-on dans une cage de verre vide et isolée? À voix basse, à voix intérieure, tellement basse, tellement profonde, qu’elle se fait écho d’une pensée pas encore formulée”.¹¹⁴ Desde ese espacio de soledad, aprende a desconstruir el discurso paterno y comienza a sustentar su identidad en su propia voz: “J’ai besoin de toute mon énergie pour me concentrer sur une question que j’ai évité jusqu’à présent. Je n’ose pas en parler encore avec moi-même”.¹¹⁵ Hasta ese momento, el personaje no se mira ante el espejo porque la confrontación con su cuerpo lo lleva a una aparente traición: “Alors, j’évite les miroirs. Je n’ai pas toujours le courage de me trahir, [...] de descendre les marches que mon destin a tracées et qui me mènent au fond de moi-même dans l’intimité —insoutenable— de la vérité qui ne peut pas être dite”.¹¹⁶

En el espacio íntimo de los recuerdos, Ahmed se descubre como habitante de un cuerpo ajeno, hecho a base de apariencias: “étrange d’être ainsi porteur d’une mémoire non accumulée dans un temps vécu, mais donnée à l’insu des uns et des autres”.¹¹⁷ Los años transcurridos no se han forjado a base de una experiencia vivencial. La memoria es un hueco y el cuerpo representa un espacio en blanco, escenario de la experiencia vital que se revela como espacio textual, construcción concreta que trazará el destino de Ahmed en los signos de la escritura de su diario. La lectura del cuerpo desemboca en la escritura al hacer retornar a Ahmed hacia su yo, cerrando el círculo de su laberinto individual.

En la parte más alta de la casa, Ahmed decide encerrarse para tratar de llegar al centro de su laberinto interior: “Il ne lui restait plus que le refuge dans une totale solitude. Ce qui lui avait permis de faire le point sur tout ce qui avait précédé [...]”.¹¹⁸ En ese espacio de aislamiento construido por las dudas y las pesadillas que atormentan sus días, intenta descubrir su identidad en fuga. Ante la pregunta por la dualidad inevitable que ha caracterizado su vida, Ahmed escribe en su diario: “Ma tête est lourde [...] si je devais me séparer de tout ce qui m’empêche de respirer et de dormir, il ne me resterait rien... Je ne

¹¹⁴ *L’enfant de sable*, p. 95.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

serais rien..., une pensée..., peut-être une image froissée pour certains, un doute pour des autres”.¹¹⁹ Los contornos de la realidad comienzan a desdibujarse, así como se borran los rasgos del propio Ahmed; en el momento en que reconoce la máscara que ha ocultado su verdadero rostro, la vida se revela como falsificación.

Je suis enrhumé dans une image et les vagues hautes me poursuivent. Je tombe. Je m'évanouis. [...] Je ne joue pas. J'essaie de ne pas mourir. J'ai au moins toute la vie pour répondre à une question: Qui suis-je? Et qui est l'autre? Une bourrasque du matin? Un paysage immobile? Une feuille tremblante? [...] Un masque mal posé? Une perruque blonde sur une chevelure grise? J'écris tous ces mots et j'entends le vent, non pas dehors mais dans ma tête.¹²⁰

El enmascaramiento le impide reconocer su identidad y, por esta razón, el exilio interior es un camino necesario para reconstruir sus rasgos. A propósito de la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera, Bachelard se refiere a la errancia y a su falta de concreción:

L'être ne se voit pas. Peut-être s'écoule-t-il. L'être ne se dessine pas. Il n'est pas *bordé* par le néant. On n'est jamais sûr de le trouver ou de le retrouver solide en approchant d'un centre d'être. Et si c'est de l'être de l'homme qu'on veut déterminer, on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en “rentrant” en soi-même, en allant vers le centre de la spirale; souvent, c'est au cœur de l'être que l'être est errance.¹²¹

El exilio interior de Ahmed lo lleva a asociar el silencio y la escritura con el fin de conjurar el miedo. Entre la búsqueda de su voz y la escritura de su proceso de reconstrucción, comienza a errar en el mundo del ensueño: “Je sais que, condamné à l'isolement, je ne pourrai vaincre la peur [...] Ma réclusion est voulue, choisie, aimée. Je vais en tirer en plus des visages et des mains, des voyages et des poèmes. Je fais de la souffrance un palais où la mort n'aura pas de place”.¹²² Ahmed se adueña del sufrimiento y, para vencerlo, construye un lugar de ensoñación a partir de la escritura: “telles sont mes nuits: féeriques. J'aime aussi les installer en haut des rochers et attendre que le vent les secoue, les lave, les sépare du sommeil, les dégage des ténèbres”.¹²³ Este espacio, habitado desde el dolor, constituye la fortaleza y la libertad del personaje; es un espacio creado por su experiencia: “Ce corps est fait de fibres qui accumulent la douleur et intimident la mort. C'est cela ma liberté. L'angoisse se retire et je reste seul à me battre jusqu'à l'aube”.¹²⁴ En ese lugar, en el que las pesadillas transforman el sueño en un espacio de lucha, Ahmed intenta vencer al minotauro, el yo dividido en el centro de su

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁰ *L'enfant de sable*, pp. 54-55.

¹²¹ Bachelard, *op. cit.*, p. 194.

¹²² *L'enfant de sable*, p. 57.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

consciencia y de su cuerpo. Pero antes admite que la condición indispensable para vencer sus demonios consiste en recorrer los caminos tortuosos del laberinto: “La nécessité de vivre ma condition dans toute son horreur”.¹²⁵

Una vez que Ahmed decide recorrer los senderos de su cuerpo, forjados en la soledad y el silencio, comienza a dibujar los trazos de su escritura. Su cuerpo es un escenario concreto, un espacio capaz de instalarse en el mundo para actuar en él: “alors je vais sortir. Il est temps de naître de nouveau [...] juste avant que le destin qu’on m’avait fabriqué ne commence à se dérouler et ne m’emporte dans un courant”,¹²⁶ dice Ahmed al abandonar la casa familiar. La memoria ha reconstruido su espacio vivencial. Al final, en esa intimidad se reúne la belleza y el horror de la experiencia, por lo que es posible hablar de una dualidad espacial en la que resulta imposible escapar del miedo y de la soledad; en este caso, Bachelard afirma, al referirse a Henri Michaux, que “l’espace n’est qu’un ‘horrible en dehors-en dedans’”.¹²⁷

La memoria materializa su voluntad de concreción a través de la escritura: “¡tantos modos de memoria que sería imposible recordarlos todos!; quizás por ello debió inventarse la escritura, a la que también se llama ‘dibujo’, ‘trazo’, artefacto de conservación [...]”,¹²⁸ explica Ana María Martínez de la Escalera. Con los trazos de su escritura, Ahmed puede reinventar su destino, crear un futuro para ese cuerpo recobrado, reconstruido por las palabras que antes divagaban en la representación interior de su conciencia: “La souffrance, le malheur de la solitude, je m’en débarrasse dans un grand cahier”.¹²⁹ Poco después, el *halaiquí* principal abandona la plaza Jmaâ El Fna, las voces se multiplican y no tenemos acceso al diario que testimonia de la vida del personaje. Es imposible oír su voz porque Ahmed abandona sus espacios de soledad para entrar en el universo de la acción. Una vez que ha reconocido su cuerpo, transgrede los límites de la experiencia interior del yo para ocupar el escenario del mundo.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 111.

¹²⁷ Bachelard, *op. cit.*, p. 196.

¹²⁸ Ana María Martínez de la Escalera, “Walter benjamín: escritura y memoria”, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁹ *L’enfant de sable*, p. 51.

I.1.7 Desierto y exilio

El desierto se revela como metáfora de la errancia en busca de una verdad inalcanzable. Esta búsqueda de la verdad se lleva a cabo en distintos planos; por un lado, Ahmed reconstruye su identidad, mientras que, por el otro, los narradores de la plaza Jmaâ El Fna proponen mundos capaces de reemplazar la realidad. Finalmente, los seguidores de cada *halaiquí* buscan la veracidad de esos universos de ficción. De esta forma, en los tres planos prevalece la idea de peregrinaje hacia una verdad que, de entrada, se sabe inexistente.

El desierto, lugar sin límites precisos, se convierte en una amenaza; de la misma forma, la narración de la historia de Ahmed desdibuja los límites entre realidad y ficción, entre cada *conteur* y la historia narrada. El desierto y la narración representan el riesgo y la aventura. El riesgo de narrar proviene de la falta de neutralidad de las palabras y de la autonomía del mundo construido por los *halaiquís*.

Cuando, al inicio de su relato, Si Abdel Malek se dirige a su círculo para narrar la historia de Ahmed, afirma: “Cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l’oasis qui se dessine à l’horizon et qui ne cesse d’avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige”.¹³⁰ La vastedad del espacio amenaza con la dispersión. La metáfora del desierto requiere que los peregrinos se comprometan con la búsqueda del centro perdido:

Levez la main droite et dites après moi: Bienvenu, ô être du lointain, visage de l’erreur, innocence du mensonge, double de l’ombre, ô tant attendu, tant désiré, on t’a convoqué pour démentir le destin, tu apportes la joie mais pas le bonheur, tu lèves une tente dans le désert mais c’est la demeure du vent, tu es un capital de cendres, ta vie sera longue, une épreuve pour le feu et la patience. Bienvenue! Ô toi, le jour et le soleil! Tu haïras le mal, mais qui sait si tu feras le bien... Bienvenue... Bienvenue!¹³¹

Por su parte, Ahmed compara su vida con un desierto: “Je ne cesse d’avancer sur les sables d’un désert où je ne vois pas d’issue, où l’horizon est à la rigueur une ligne bleu, toujours mobile, et je rêve de traverser cette ligne bleue pour marcher dans une steppe sans but...”.¹³² El desierto es un espacio infinito donde se han perdido los ejes

¹³⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹³¹ *Ibid.*, p. 25.

¹³² *Ibid.*, p. 88.

espaciales. El sujeto, ante la imposibilidad de fijar la línea del horizonte, está condenado a perseguirla. Inalcanzable, esta línea imaginaria desencadena una búsqueda incesante; según Bollnow: “no se puede alcanzar el horizonte porque ni siquiera tiene una situación determinada en el espacio”.¹³³

La vivencia del desierto se realiza en el exilio. Y en esa experiencia errante, el espacio vacío es habitado por la memoria y la ficción. El trovador ciego lee un poema supuestamente escrito por un poeta del siglo décimo, pero el poema ha sido transcrito por la mujer misteriosa que persigue sus sueños. El trovador asocia, inevitablemente, la ficción con el desierto: “Comme vous vous en êtes rendu compte, le poème est trafiqué. C’est cela la mesure de sa détresse. Le rêve nous emmène vers les portes du désert, dans cet Orient imaginé par des écrivains et des peintres”.¹³⁴ Si existe un vínculo entre el desierto y la ficción es porque el destierro implica la reconstrucción del paraíso perdido; como afirma Angelina Muñiz-Huberman, todo peregrinaje intenta restablecer el primer equilibrio, la relación entre la palabra y la realidad:

En la descripción bíblica el paraíso contiene todos los elementos de la palabra poética. Es, por eso, la clave poética del exilio. La capacidad nominativa del lenguaje divino y la simbolización en la naturaleza (piedra, planta, animal, hombre) inauguran el género de la manifestación artística: inauguran el abismo o, mejor aún, el vínculo entre la realidad y la imaginación.¹³⁵

La reconstrucción de un mundo parte de diversas obsesiones; la primera consiste en encontrar la verdad; la segunda, en poder regresar al punto de partida, aquel que permite cerrar el ciclo de iniciación del laberinto. El mundo de la ficción establece sus propias leyes y comienza a perseguir a su creador, así lo cuenta el trovador ciego al dar testimonio de su errancia durante la infinita noche andaluza: “Pour me débarrasser de cette obsession, je résolu de faire le voyage du rêve. Après tout, entre la mort et moi, il ne doit pas y avoir plus d’une saison”.¹³⁶ El exilio en busca de la fabulación busca el encuentro con la palabra poética; ésta última, al reemplazar la realidad, relaciona la peregrinación con la muerte: “partir al exilio es partir a la muerte. Quien abandona el claustro materno inicia, en ese momento, su propia muerte: el viaje de tumba en tumba.

¹³³ Bollnow, *op. cit.*, p. 75.

¹³⁴ *L’enfant de sable*, p. 190.

¹³⁵ Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*, p. 66.

¹³⁶ *L’enfant de sable*, p. 193.

Inicia la ficción de la vida. Semejante ficción sólo podía darse en la expresión literaria”.¹³⁷

El olvido y la memoria son inseparables. Según Esther Cohen, “quien carece de la dimensión de la memoria queda excluido de la capacidad de olvidar, y quien no olvida está condenado a vivir siempre la misma historia en una especie de espiral eterna”.¹³⁸ De esta forma, Si Abdel Malek decide peregrinar hacia el sur con el fin de olvidar el peso de la fábula que inventó:

Condamné au silence, à la fuite et à l’errance, j’ai peu vécu. Je voulais oublier. Je n’ai pas réussi. J’ai rencontré des charlatans et des bandits. Je me suis égaré dans des tribus des nomades qui envahissaient les villes. J’ai connu la sécheresse, la mort du bétail, le désespoir des hommes de la plaine. J’ai arpenté le pays du nord au sud et du sud à l’infini.¹³⁹

Si el olvido es inseparable de la memoria, el *halaiquí* no puede escapar de la fabulación: “Quien relata, conserva. Quien relata, inventa. Llega un momento en que el exiliado inventa nada más”.¹⁴⁰ Los personajes que habitaron el mundo creado por Si Abdel Malek persiguen a su creador y lo acusan de haber traicionado su realidad. Para siempre inmortales, son inmunes ante la palabra del *conteur* y, por ello, el padre de Ahmed le exige que regrese a la plaza para contar la historia de otra manera. Entonces Si Abdel Malek se da cuenta de que necesita encontrar el perdón: “qui oserait m’accorder cet oubli? On m’a dit qu’un poète anonyme qui est devenu saint des sables qui enveloppent et dissimulent pourrait m’aider. Je suis parti. Je me suis dépouillé de tout et j’ai suivi la caravane à pied”.¹⁴¹ No obstante, a su regreso, Si Abdel Malek guarda en su memoria el camino errante que ha recorrido para expiar la culpa por haber dado forma a un mundo habitado por Ahmed:

Entre nous, la cendre et l’oubli. Entre vous et moi une longue absence, un désert où j’ai erré, une mosquée où j’ai vécu, une terrasse où j’ai lu et écrit, une tombe où j’ai dormi. J’ai mis du temps pour arriver jusqu’à cette ville dont je n’ai reconnu ni les lieux ni les hommes.¹⁴²

El exilio es una condición necesaria para alcanzar el centro sagrado y, también, para llegar al final de la historia narrada. La idea de peregrinaje y exilio está ligada al espacio infinito del desierto y, a su vez, éste último constituye una metáfora del relato

¹³⁷ Angelina Muñiz-Huberman, *op. cit.*, p. 66.

¹³⁸ Esther Cohen, “Fuga sin fin: el extranjero radical”, *Lecciones de extranjería: una mirada a la diferencia*, edición de Esther Cohen y Ana María Martínez de la Escalera, p. 118.

¹³⁹ *L’enfant de sable*, p. 201.

¹⁴⁰ Angelina Muñiz-Huberman, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴¹ *L’enfant de sable*, p. 207.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 200-201.

narrado en la plaza Jmaâ El Fna. La vastedad del desierto permite identificar su infinitud con la indeterminación del texto y con la imposibilidad de encontrar la verdad; por ello, es necesario emprender una larga peregrinación que tiene como finalidad la reconstrucción de la historia. Al igual que en la tradición cabalística, el espacio del texto se relaciona con el espacio infinito del desierto:

El hombre que lee, que escribe, que interpreta y que por lo tanto hace la historia, sabe desde los tiempos bíblicos que estos encuentros están condenados a ser actos fallidos, que el éxodo y el exilio son riesgos eternos y que no obstante es necesario y vital errar tras ese texto eternamente desplazado para no dejar morir la historia.¹⁴³

El encuentro con la verdad es imposible; la historia de Ahmed no podrá superar los límites de la séptima puerta porque las arenas del desierto no tienen fin. El destino de la historia es la errancia infinita, los silencios de las páginas en blanco que ha dejado, como único testigo, la luz blanca de la luna. Si la lectura de un texto equivale a la lectura del universo es porque las palabras constituyen su esencia; sin embargo, las palabras, entidades en fuga permanente, son inaprehensibles. En el decálogo del Exilio, Angelina Muñiz-Huberman escribe: “El exilio que es el exilio no es otra cosa sino la poesía alcanzada. Luego de haber ascendido al Sinaí de la desolación, se desciende con una tabla en la mano: el decálogo ha sido grabado”.¹⁴⁴ La muerte ha tomado la forma de Ahmed; es el fin de la ficción de Si Abdel Malek pero no el fin de su interpretación. Si Abdel Malek buscará el perdón y el olvido de los habitantes de la historia a los que dio vida por medio de la cercanía de los muertos y de la lectura del Corán. Con las páginas del manuscrito en blanco, ha concluido su errar por los múltiples pasadizos de su historia. Purificado, no le queda más que entregar el tintero al auditorio y hacer desembocar su iniciación en la palabra sagrada. Sólo le queda, tal vez, recorrer un último camino interior, no el que conduce al silencio de la muerte, sino el que lo guiará hacia la palabra intangible.

El texto como territorio y el espacio geográfico de la ciudad conservan la estructura del laberinto. Por su parte, la presencia del desierto nos remite a la imposibilidad de realizar una lectura única del mundo. En relación con la cábala, Esther Cohen asocia el texto y el laberinto a partir de la exégesis cabalística, a la que caracteriza como:

¹⁴³ Esther Cohen, *La palabra inconclusa: ensayos sobre cábala*, p. 66.

¹⁴⁴ Angelina Muñiz-Huberman, *op. cit.*, p. 89.

Una búsqueda incansable, casi obsesiva, de las claves de interpretación del Texto, pero al mismo tiempo, un “ajuste”, una construcción propia del universo textual, del funcionamiento simbólico del Texto [...] No teniendo las llaves de las puertas del palacio ni el mapa del recorrido, el místico se ve obligado a construir su propio laberinto, a colocarlo sobre el otro, el desconocido. De ahí las reglas de interpretación.¹⁴⁵

El espacio infinito del desierto tiene relación con la infinidad de interpretaciones de la historia; permanece entonces como el lugar donde las múltiples voces del relato se dan cita para dar forma a su universo. Toda peregrinación implica un regreso, que, en el caso del laberinto, es la culminación del ciclo iniciático. Para Si Abdel Malek, la lectura del Corán significa que su iniciación deberá pasar a otra etapa, a la interpretación del texto sagrado en tanto reflejo supremo del mundo; entretanto, los miembros de la *halca* tendrán que participar activamente en la reconstrucción del texto, con las conciencia de los riesgos que su intervención conlleva. El retorno al centro de la plaza Jmaâ El Fna, el lugar de la palabra, conduce a los narradores al mismo punto; sin embargo, el exilio los ha transmutado. La llegada al centro les deja la evidencia de que el centro sagrado es inalcanzable:

De ahí que el errar se entienda en un doble plano: como error y como errancia. El lugar del error es ante todo un no-lugar, un estar siempre sin la tierra bajo los pies; el equívoco es, precisamente, el lugar del no-sentido, o más bien, del sentido alterado y distorsionado. El sentido no es aprehensible de manera inmediata; la mediación la constituye el mito, a partir del cual se elaboran una serie de elementos simbólicos que, paradójicamente, generan oscuridad en un mundo de esplendor.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Esther Cohen, *La palabra inconclusa: ensayos sobre cábala*, p. 70.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

Traversée de la mangrove

1.2 Rizoma textual y espacial

Como se ha mencionado anteriormente, la imagen del laberinto nos remite a lo caótico y a lo incomprensible. Según Abraham Moles y Elisabeth Rohmer, “es la imagen de la angustia del hombre perdido en un mundo que le sobrepasa topológicamente, la imagen de una inquietud en la búsqueda de una salida [...] la imagen también de un esfuerzo iniciático en pos de la posibilidad de acceso a un Lugar Secreto”.¹ En cualquier caso, representa la pérdida de un centro orientador, situación que provoca la sensación de extravío y la necesidad de encontrar dicho centro.

En relación con el espacio antillano, Édouard Glissant lo concibe en función de la estructura rizomática de su exuberante paisaje: “Para mí, es un paisaje ‘irrué’ —salta a la vista que se trata de una palabra inventada—, en él hay irrupción y embate, también erupción, realidad e irrealidad a partes iguales”.² La identidad antillana, forjada a partir del espacio, es inseparable de la simbolización y de la la mistificación de este escenario vital: “L’écriture du paysage est donc au centre d’un projet non seulement littéraire mais aussi idéologique et herméneutique”.³ La población del Caribe, racialmente diversa, se apropia de la nueva tierra a partir de la toma de consciencia de sus rasgos de diferenciación. En el caso de los esclavos negros, el sueño del retorno a la tierra ancestral cede el paso a la apropiación del nuevo espacio:

Les populations transbordées par la Traite n’étaient pas en mesure de maintenir longtemps la pulsion du Retour. Cette pulsion cédera donc, à mesure que le souvenir de la terre ancestrale s’estompera. Partout (dans les Amériques) [...] la pulsion du Retour s’éteindra peu à peu dans la prise en compte de la terre nouvelle.⁴

El paisaje manifiesta la diversidad. Desde ese escenario, Édouard Glissant define la poética de la relación a partir de la noción de rizoma. La identidad es inconcebible sin la diversidad:

Lo que yo digo es que la noción de ser y de absoluto está vinculada con la noción de identidad de “raíz única” y de identidad exclusiva, y que si somos capaces de concebir una identidad rizoma, es decir, una raíz a la búsqueda de otras raíces, entonces lo que cobra relevancia no es tanto un

¹ Abraham A. Moles y Elisabeth Rohmer, *op. cit.*, p. 184.

² Édouard Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 14.

³ Simasotchi-Bronès, *Le roman antillais, personnages, espace et histoire: fils du chaos*, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

presunto absoluto de cada raíz, sino el modo, la manera en que entra en contacto con otras raíces, esto es, la Relación.⁵

Traversée de la mangrove propone un espacio rizomático; en su interior, las bifurcaciones de sus raíces tejen caminos interminables que parecen atrapar a sus habitantes. El espacio crea un laberinto al carecer de centro y al confundir las raíces con las ramas de las plantas, de manera que el sujeto sólo puede encontrar un centro dentro de sí mismo. En el momento en que Vilma dice a Sancher: “On ne traverse pas la mangrove. On s’empale sur les racines des palétuviers. On s’enterre et on s’étouffe dans la boue saumâtre”,⁶ revela hasta qué punto el manglar es padecido por los personajes. Como afirma Glissant: “L’homme n’entreprind pas (il ne le peut) de transformer son paysage. Il n’a même pas le loisir d’en chanter la beauté, qui peut-être lui apparaît comme dérision”.⁷ El recorrido por ese paisaje es la justificación del título de la novela. El manglar enclaustra a los personajes, quienes lo recorren con la certeza de que es imposible encontrar una salida. Al final, ese camino se traslada a su mundo interior y sólo al final de ese viaje simbólico cada individuo intenta dibujar los rasgos de su identidad.

En el nivel del discurso, la falta de centro en el espacio del manglar se manifiesta por medio de las distintas voces narrativas que, durante el velorio del extranjero Sancher, tratan de reconstruir su identidad, así como las causas de su muerte. Pero la verdad es inaccesible y cada personaje se pierde en el laberinto de su propia biografía. La fragmentación de la verdad se relaciona así con la identidad de la comunidad de Rivière au Sel: “She [Maryse Condé] has replaced the ideological weight of *discours* with a maximum of *recits* or tellings and retellings that urge the reader to attend, not to the Truth, but to the process by which a community comes to understand itself”.⁸

El extranjero se instala como centro al constituir el eje que desencadena la crisis de la comunidad, desgastada por el discurso oficial que le ha dado forma y que le ha impedido reconocer la diversidad cultural que la caracteriza. No obstante, Sancher se revela como punto de fuga al ser un enigma permanente. Esta fuga del extranjero se concreta por medio del desplazamiento del eje narrativo entre los distintos narradores. Así como las voces narrativas se diversifican, la construcción de los personajes por medio

⁵ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 32.

⁶ Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, p. 192.

⁷ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, p. 417.

⁸ A. James Arnold, “The Novelist as a Critic”, *World literature today*, 67/4, 1993, p. 716.

de la palabra ajena caracteriza el espacio de la aldea como un universo cerrado donde resulta imposible reconocer la validez de un punto de vista distinto del de la comunidad. Hay una oposición constante entre la diversidad de voces y la reducida visión del mundo de la aldea; sin embargo, como resultado de la confrontación con el extranjero, los aldeanos reconocen que la univocidad de la aldea les ha impedido el reconocimiento de la otredad.

La imposibilidad de acceder a la conciencia y a la voz de Sancher revela la intolerancia hacia el extranjero. El laberinto se convierte en una experiencia de soledad que Francis Sancher, habitante del *ailleurs*, encarna como la figura más solitaria del manglar. El laberinto se instala asimismo en la conciencia de los personajes, produciendo en ellos incertidumbre y duda. La vida de cada uno de ellos se desarrolla entre la tierra y el viento; más allá, la noche lleva el anuncio de la muerte, destino verdadero de Francis Sancher, para quien la vida es un camino innecesario: “C’est terrible! Puisqu’on doit tous finir par mourir, je me demande à quoi cela sert de commencer par naître”.⁹ Al final, la muerte es el último laberinto en el que se pierde el extranjero Sancher; el viaje lo ha llevado nuevamente al origen, a las raíces del manglar.

El misterio del extranjero es reinventado por cada personaje de la novela. Los caminos de la invención son infinitos y, mientras los habitantes de Rivière au Sel tejen las múltiples versiones sobre la identidad de Sancher, inician la reconstrucción de su historia individual. El extranjero, habitante fantasmal del espacio de la isla, pone en marcha los mecanismos de reconocimiento de las diferencias en el interior de la comunidad: “Le lieu du fantôme est ce décalage où s’établit l’émergence mais aussi l’urgence d’une voix autre. Il y a urgence car c’est en élaborant un discours qui leur est propre que les personnages parviennent à conjurer la présence de leur anéantissement”.¹⁰

La historia narrada no conduce a la verdad. Como la estructura del manglar, propone caminos fragmentados que no conducen a la comunidad por un eje rector. Pero el extraño figura como el centro donde confluye el interés de los aldeanos, quienes lo rechazan categóricamente por considerarlo un peligro para la estabilidad de Rivière au Sel. El relato fundamenta su estructura rizomática en las distintas voces que, al intentar

⁹ Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, p. 98.

¹⁰ Jean-Xavier Ridon, “Maryse Condé et le fantôme d’une communauté inopérante”, en *Francophonie et identités culturelles*, p. 223 .

reconstruir la identidad del extranjero, revelan la imposibilidad de conocer al extraño. Durante el velorio, cada personaje se convence de que el temor ante el extranjero era infundado y que éste, lejos de provocar desgracias, permitió el reconocimiento de su individualidad en el seno de una comunidad diversa. Édouard Glissant explica este proceso en *Introducción a una poética de lo diverso*: “Lo que sucede en el Caribe en tres siglos es literalmente esto, a saber: la coincidencia de elementos culturales provenientes de horizontes absolutamente diversos que realmente se criollizan, realmente se imbrican entre sí para alumbrar algo absolutamente imprevisible”.¹¹

A fin de cuentas, ignoramos cuál será el destino de los personajes. El laberinto formado por las raíces de la vegetación es semejante a las ideas preconcebidas de la comunidad, mientras que la llegada del extranjero y la confrontación que éste provoca en el interior de cada personaje nos remite al carácter abierto del paisaje del Caribe, lugar donde “el ojo no se familiariza con los artificios y las sutilezas de la perspectiva; con una ojeada, abarcamos toda la verticalidad y la abrupta acumulación de lo real”.¹² El futuro de varios personajes se presenta como promesa; la posibilidad de conocer el “ailleurs” permanece abierta, dando lugar a un final indeterminado.

I.2.1 El manglar

La representación del paisaje en la novela antillana obedece a la construcción de un espacio simbólico. En el caso de *Traversée de la mangrove*, el manglar representa el escenario vivencial donde se desarrolla la existencia de los personajes. Este lugar inabarcable, sin principio ni final, nos remite al símbolo del laberinto al presentarse como sitio caótico y sin centro; en relación con el bosque, Bollnow se refiere a la pérdida de límites precisos y afirma:

El hombre está encerrado en la envoltura del bosque [...] está vinculado a un espacio estrecho sin que éste tenga límite sólido, definible. En cierta medida puede moverse libremente, puede atravesar el bosque. Pero cuando penetra en él según una dirección, no escapa al encarcelamiento que sufre su mirada ni logra la libertad, sino que el espacio estrecho, de buena visibilidad, anda

¹¹ Édouard Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 14.

con él como su sombra; no puede desembarazarse de su estrechez, sino que permanece encerrado en ella.¹³

De manera análoga, el manglar confina entre sus raíces y su vegetación a los habitantes de Rivière au Sel, condenándolos a nacer y a morir en él, tal como afirma Man Sonson: “Cela fait soixante-trois ans que j’habite ici à Rivière au Sel. C’est ici que je suis née. C’est ici que je fermerai mes deux jeux. Mais ce n’est pas ici que je prendrai mon repos éternel. Car il n’y a pas de cimetière à Rivière au Sel”.¹⁴ El manglar supera topológicamente el destino de los seres que lo habitan, quienes, al fusionarse con su entorno, personifican el espacio geográfico. Así se revela el paisaje de la aldea para Dosose Pélagie:

Je hais ce lieu d’ombre et d’humidité! L’œil cherche le ciel et ne le voit pas, barré qu’il est par les poix-doux, les génipas ou les immortels géants protégeant les bois d’Inde, les gliricidias ou les poiriers-pays, protégeant à leur tour tous les merisiers-montagne ou les goyaviers bâtards. Tous ces créatures sans âge enfoncent leurs pésantes racines dans le sombre sol spongieux tandis que se balancent à hauteur de visage les lianes pointant leurs langues bifides et que, voraces, les épiphytes se repaissent des troncs et des branches.¹⁵

De acuerdo con la noción de espacio habitado, la existencia del individuo es inseparable de la relación que mantiene con el espacio en el que vive, de manera que cada sujeto construye espacios metafóricos que rebasan la noción de espacio físico. En el caso del paisaje antillano, “le discours sur la nature répond à une motivation qui dépasse le simple désir d’esthétisation. L’homme ‘produit’ l’idée de nature pour affirmer sa présence et son rôle”.¹⁶ De ahí la necesidad de reconstruir el paisaje original, el manglar paradisíaco anterior a la colonización, que sólo puede ser recobrado a través de la memoria colectiva.

Existen múltiples visiones del manglar, según la perspectiva de cada personaje. Al mencionar sus espacios poéticos, Mira concibe el manglar como espacio protector que la hace regresar, por un momento, al regazo materno: “Je n’aime que les ravines vivantes, violentes même. Je m’y baigne. Je dors sur leurs rives, peuplées de batraciens. Je me tords les chevilles sur leurs roches glissantes. C’est mon domaine à moi, à moi seule”.¹⁷ Entretanto, Rosa Ramsaran describe el manglar como “une masse d’un vert sombre d’arbres, de lianes, de parasites emmêlés avec ça et là les trouées plus claires de

¹³ Bollnow, *op. cit.*, p. 197.

¹⁴ *Traversée de la mangrove*, p. 81.

¹⁵ *Ibid.*, p. 210.

¹⁶ Simasotchi-Bronès, *op. cit.*, p. 147.

¹⁷ *Traversée de la mangrove*, p. 50.

bananeraies. Veillant là-dessus, la montagne, terrible”.¹⁸ En el imaginario colectivo, el agua y el bosque simbolizan los poderes femeninos, la madre primigenia, el nacimiento y, también, la libertad: “L’espace premier de la liberté semble bien être d’abord la forêt et son corollaire, le morne avant de devenir, dans les préoccupations romanesques plus contemporaines, la mer”.¹⁹

La presencia de estos espacios poéticos en la memoria de los personajes es parte inseparable de su identidad. El universo de las Antillas es inconcebible sin la existencia de ciertos *topos* simbólicos como el volcán y el ciclón, por lado, y el viento y el árbol, por el otro, elementos que forman parte de un espacio emblemático, guardián de la memoria ancestral. El espacio antillano se caracteriza como imprevisible; en ese caso, la presencia del ciclón y del volcán hace referencia a un espacio violento que, por momentos, parece amonestar a los habitantes del manglar. En la memoria subyace la noción del paisaje amenazador; uno de los personajes, Man Sonson, recuerda que su madre adivinó el ciclón de 1928: “Elle a vu le cyclone de 1928. Un matin, le jour s’est levé noir de colère, des plis au milieu du front, et elle a dit: —Aïe. La Guadeloupe va chavirer aujourd’hui”.²⁰ El ciclón forma parte de un acontecimiento cósmico que parece recordar a los habitantes de la isla la inestabilidad de su espacio territorial: “De phénomène physique, métaphorique, le Cyclone devient allégorique, justement parce qu’il fait partie de la ‘fatalité de l’archipel’, il révèle au personnage la force et la labilité de son attachement à sa terre. Il réitère la dépossession fondatrice de manière presque rituelle”.²¹

Los elementos telúricos ligados al viento, al ciclón y al volcán remiten a fuerzas destructivas que, en ciertos casos, son interpretadas como castigo. Con la llegada del extranjero Sancher, la comunidad de Rivière au Sel crea una poética espacial en relación con la atmósfera que rodea su presencia, de manera que la gente afirma que la primera noche en que estuvo en la aldea el viento aullaba en la montaña, agitando las olas del mar y derrumbando los bananos. El extranjero encarna la violencia de la naturaleza; por esta

¹⁸ *Ibid.*, p. 161.

¹⁹ Simasotchi-Bronès, *op. cit.*, p. 170.

²⁰ *Traversée de la mangrove*, p. 83.

²¹ Simasotchi-Bronès, *op. cit.*, p. 157.

razón, su presencia provoca desconfianza. Simasotchi-Bronès, a propósito de una novela de G. Pineau, afirma:

Cet élément naturel [le cyclone] est personnifié: il a l'apparence d'un monstre destructeur. Certains hommes antillais présentent le même caractère d'imprévisibilité et de violence destructrice que le cyclone. C'est le cas des deux pères incestueux, bien sûr, mais c'est également celui de plusieurs personnages masculins dans le roman qui ont entre eux une certaine violence cyclonique.²²

El árbol constituye uno de los principales *topos* emblemáticos del manglar al evocar el tiempo originario. A diferencia del ciclón y del volcán, el árbol no se relaciona con la violencia telúrica sino con la memoria fundacional. Esta imagen simboliza el espacio destinado a las raíces, al origen y a la tierra; representa el sitio donde se funda la casa, el sitio paradisíaco anterior al sistema de plantaciones impuesto por el colonizador. Xantippe, en un intento de recuperar el espacio fundacional, nombra los árboles del manglar, recuento necesario para recrear el mundo:

Gommier blanc. Acomat-boucan. Bois pilori. Bois rada. Bois trompette. Bois guépois. Bois d'encens. Bois pin. Bois la soie. Bois bandé. Résolu. Kaïmitier. Mahot cochon. Prune café. Mapou lélé. Arbre à lait. Malimbé.

Les arbres sont nos seuls amis. Depuis l'Afrique, ils soignent nos corps et nos âmes. Leur odeur est magie, vertu du grand temps reconquis [...]

C'est moi aussi qui ai nommé les lianes. Siguine rouge. Siguine grand bois. Jasmin bois. Liane à chique. Liane à barrique. Liane blanche des hauts. Les lianes sont aussi des amies depuis le temps longtemps. Elles amarrent corps à corps. Ignose à igname.

J'ai nommé les ravines, sexes grands ouverts, dans le fin fond de la terre. J'ai nommé les roches au fond de l'eau et les poissons, gris comme les roches. En un mot, j'ai nommé ce pays [...].²³

El acto de nombrar al mundo es equivalente a su creación. Xantippe, discriminado por el resto de la comunidad por ser un “nègre marron”, recurre a la palabra inaugural para apropiarse de su entorno. Como personaje arquetípico, busca sus orígenes africanos para recuperar la memoria perdida. En el recuento del inicio, la palabra fundadora es la clave de la propiación del espacio: “En nommant les différents éléments du monde où il vit, Xantippe, le crée, en marque donc l'origine et le fait sien. Peut-il exister meilleure preuve de territorialisation?”.²⁴

Si bien Xantippe representa al negro desplazado de la tierra ancestral, su discurso promete la apropiación de la nueva tierra. La lengua *créole*²⁵ del personaje, entre África y

²² *Ibid.*, p. 155.

²³ *Traversée de la mangrove*, p. 241-242.

²⁴ Simasotchi-Bronès, *op. cit.*, p. 163.

²⁵ A propósito de la palabra “créole”, Perrot señala: “D’après Chaudenson [...] le mot apparaît en France pour la première fois comme une citation de l’espagnol, *criollo*, dans L’histoire naturelle et morale des Indes tant Orientales qu’Occidentales, composée an castillan par Joseph d’Acosta [...] Vers la fin du XVIIe

las Antillas, se proyecta hacia un futuro reconquistado y, a través del símbolo del árbol, se plantea este proceso de enraizamiento. Antes de poseer la tierra es necesario apropiarse de la palabra, dar nombre a los objetos del mundo desde una lengua propia. A propósito de la nominalización de los elementos particulares del paisaje antillano, Simasotchi-Bronès señala:

La nature créole est formée d'éléments provenant de quatre continents. Il a fallu trouver un nom à plusieurs de ces végétaux ce qui les a fait accéder, eux aussi, à une sorte "d'identité nouvelle". Ce procédé de la nominalisation évoque l'idée d'une mise en place proprement cosmogonique, et il explique le caractère imagé de certains noms de végétaux; il est important, car il s'articule à une démarche d'enracinement.²⁶

El manglar muestra una doble naturaleza; en tanto fuerza telúrica, conlleva principios de creación y de destrucción. Hay, en este paisaje, ciertos rasgos de violencia. Como espacio capaz de rebasar el destino de los individuos que habitan en él, puede ser también un lugar de protección y, también, la promesa de un futuro, como afirma la madre de Vilma:

La nuit combat et s'agrippe aux persiennes. Bientôt cependant, il faudra qu'elle cède la place au jour et tous les coqs de tous les poulaillers vont chanter sa défaite. Les bananiers, les cases, les flancs de la montagne vont flotter peu à peu à la surface de l'ombre et se prépareront à endurer le grand jour. Nous saluerons le nouveau visage de demain".²⁷

I.2.2 La casa ancestral

Como hemos mencionado en el apartado referente a *L'enfant de sable*, la casa enraiza al individuo en el espacio de su biografía. La casa, al acoger al sujeto en un lugar íntimo y protector, se convierte en el primer receptáculo de su experiencia, en el eje desde donde van a determinarse las coordenadas de todas sus vivencias.

Si bien la construcción de la casa obedece a la necesidad de protección ante el peligro, la permanencia en este espacio es resultado de un acto de apropiación: "habitar quiere decir estar en casa, en un lugar determinado, estar enraizado en él y pertenecer a

siècle, il se francise en *criole* et *criolle* dans différents textes tandis qu'à la même époque, les colons français des Antilles empruntent le mot par voie orale aux Espagnols [...] et en font *créole*, forme qui va peu à peu supplanter le "criole" français. Selon Prudent [...] la mention du mot *créole* associé à la langue française apparaît en 1688". Cf. Delfine Perret, *La créolité*, p. 104.

²⁶ Simasotchi-Bronès, *op. cit.*, p. 162.

²⁷ *Traversée de la mangrove*, p. 171.

él”.²⁸ La casa instala un sitio propio y cercano, en oposición a la lejanía del resto del mundo. Esta oposición entre lo propio y lo ajeno, entre lo cerca y lo lejos, traza una estructura más compleja en relación con el individuo y su entorno. La casa forma parte de una comunidad; a partir de las nociones de hogar y de apropiación del terruño, se deriva la pertenencia a la patria. En cualquier caso, la casa establece los límites entre lo propio y lo ajeno, entre el yo y los otros: “Se habita con otras varias personas, se vive en familia, con los ‘suyos’, pero separado de los ‘otros’, de los extraños”.²⁹

En *Traversée de la mangrove*, la comunidad de Rivière au Sel es, en su sentido más general, la primera aproximación a la casa. La isla y sus características geográficas determinan las particularidades de esta aldea que alberga a una comunidad cerrada en la que resulta imposible aceptar la presencia de cualquier elemento ajeno. En apariencia, los habitantes de la aldea comparten una identidad colectiva; no obstante, el discurso de los personajes pondrá de manifiesto la verdadera fragmentación que subyace en el fondo de esta falsa uniformidad:

La production d’une identité collective engendre l’effacement des voix individuelles que le texte essaye de nous rendre. L’exclusion de l’autre est la première forme de violence que la communauté produit sous l’illusion d’une identité bien définie, en suivant le prétexte d’une cohésion collective.³⁰

La imposibilidad de comprender la diferencia del otro se manifiesta en el interior de la propia comunidad al negar la identidad racialmente diversa de la Guadalupe. La discriminación conduce las relaciones de poder. El desconocimiento del otro, el refugio en la intolerancia y la fragmentación de las relaciones entre los miembros de la comunidad, que se revela en el seno de la familia, activan los mecanismos de destrucción que se reflejan en el rechazo del extranjero y en el malestar de los propios aldeanos, en su urgencia inaplazable por llegar al “ailleurs”.

Si la comunidad se define como un lugar de exclusión, la casa familiar podría significar el primer sitio de fragmentación del individuo. En general, los habitantes de Rivière au Sel conciben la casa como espacio protector en tanto impide la intrusión del “otro”; sin embargo, ese lugar no es habitado por completo porque su alma está dividida entre su enraizamiento en el manglar y el deseo de trascender sus límites. La casa pone en

²⁸ Bollnow, *op. cit.*, p. 119.

²⁹ *Ibid.*, p. 123.

³⁰ Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, p. 219.

marcha una relación de extrañamiento con el lugar de origen y, para cada personaje, es evidente que la verdadera casa sólo puede encontrarse en el exilio. Bachelard, a propósito del sueño y la casa, escribe: “Quelque chose de plus que la réalité a manqué à la réalité. Dans la maison nous n’avons pas assez rêvé”.³¹ La casa del ensueño se ubica fuera de los límites del manglar, en la región imaginada del “ailleurs”.

La novela manifiesta diferentes puntos de vista en relación con el manglar. Para personajes como Mira y Sonny, la naturaleza les otorga la protección que no encuentran en la casa natal, ya que en ella las relaciones familiares se caracterizan por un distanciamiento que conduce a la fragmentación. Mira, al referirse a su primera fuga de la casa paterna, recuerda:

Je ne pouvais pas comprendre que, pour moi, il n’y avait pas de maman quelque part sur cette terre. J’étais persuadée qu’elle se cachait dans la montagne, qu’elle était protégée par les géants de la forêt dense, qu’elle dormait entre les doigts de pied démesurés de leurs racines.³²

El manglar es su espacio habitado, el rincón donde se originan sus sueños de libertad. En ocasiones, los recuerdos que pueblan la casa familiar revelan a sus habitantes la imposibilidad de abandonar el espacio insular; para otros personajes, la casa se ha convertido en un espacio hostil; éste es el caso de Dinah, que, encerrada en la propiedad Lemaulnes, testimonia el deterioro de su alegría y de su juventud: “Je suis donc restée chez moi et, peu à peu, cette maison de bois à la lisière de la forêt dense, sans lumière, sans soleil, paradis pluvieux des lianes à chasseur des siguines, est devenue ma prison, mon tombeau”.³³ Y es que, como afirma Bachelard, la casa es un estado del alma.

Sonny Lemaulnes, al sufrir el rechazo de sus padres a causa de su retraso mental, recrea la realidad en su mundo interior; su verdadera casa es una construcción soñada entre la propiedad Alexis y los dibujos y las canciones que sólo puede compartir con Francis Sancher. El niño, al igual que el extranjero, encuentra en la casa, supuestamente habitada por espíritus malignos, una auténtica protección ante la agresión de la comunidad: “Plus Rivière au Sel se mettait à la craindre et à l’éviter, plus la propriété Alexis devenait son bien exclusif, sa chose. Les esprits qui l’habitaient étaient tout en sa

³¹ Bachelard, *op. cit.*, p. 65.

³² *Traversée de la mangrove*, p. 52.

³³ *Ibid.*, p. 103.

faveur et ne l'avaient jamais troublé, même pendant les grands siestes qu'il prenait l'après-midi".³⁴

Cuando Francis Sancher llega a Rivière au Sel, busca la propiedad Alexis para instalarse en ella; el cartero Moïse, primer habitante de la aldea que conoce, le ayuda a reparar la casa, temida por la mayoría de los aldeanos. Supuestamente, esa propiedad está encantada, aunque nadie sabe en qué momento ocurrió el hechizo. La gente cuenta que esa propiedad pertenecía a Alexis, quien vendió todos sus bienes después de la muerte de sus padres. En un primer momento, la casa tiene una abundante vegetación y los aldeanos cortan mangos y otros frutos de los árboles; sin embargo, un día comienza a correr el rumor de que la habitan espíritus malignos y, poco después, encuentran a tres trabajadores muertos en su interior. A partir de ese día, los aldeanos evitan acercarse la propiedad y cuando se enteran de que Sancher es capaz de vivir en ese lugar maldito, su desconfianza hacia el extranjero aumenta.

Una vez instalado en la propiedad, casi en las afueras de la aldea, Sancher la reconstruye con madera y láminas de metal. Aunque la apariencia exterior de la casa no es importante para Sancher, dos perros doberman custodian la entrada: "On sentait que celui qui l'avait mise debout n'avait aucun souci de ce que les autres pouvaient penser de lui. Qu'à ses yeux, une maison, c'était un endroit où on mange, où on s'abrite de la pluie, où on se couche pour dormir".³⁵ Para Sancher, la casa es significativa por ser el sitio en el que va a concluir su novela y, también, por ser el lugar donde va a morir.

Con la llegada del extranjero, la casa de la propiedad Alexis se erige como el punto espacial más importante de Rivière au Sel y, particularmente durante la noche del velorio de Sancher, su casa se convierte en una especie de eje del mundo, punto desde el cual cada personaje va a tratar de reconstruir sus recuerdos. Desde el momento en que Sancher decide transgredir los límites espaciales impuestos por la comunidad para instalarse en la casa hechizada, su estancia en la aldea, aunada a su condición de extranjero, despierta el recelo y la curiosidad de los habitantes, quienes constantemente tratarán de conocer la verdadera identidad de Sancher, a pesar del temor que su presencia les provoca.

³⁴ *Ibid.*, p. 116.

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

La morada se presenta como punto de referencia de todos los ejes espaciales; en cierta forma, la casa de Sancher se transforma en el centro del espacio caótico del manglar. En todo momento, Sancher parece rebasar los límites. Esta voluntad de transgresión se materializa, en el espacio geográfico, en el momento en que el extranjero se instala en una región ajena e indeterminada, representante del “ailleurs”, de un sitio desconocido.

La necesidad de imponer ejes espaciales se origina en la necesidad de orientarse en el caos del mundo. Es necesario habitar ese espacio y hacerlo propio para llegar a construir una morada y, de esta forma, protegerse de las amenazas del extraño, habitante de un espacio ajeno. La casa de Francis Sancher es un punto espacial crítico que, al confrontar a la comunidad con lo extraño, revela la fragmentación de las relaciones entre sus miembros. Como resultado de esa confrontación, los personajes reconstruyen sus recuerdos desde un nuevo punto de partida para, finalmente, construir un futuro distinto y propio. Este encuentro entre el yo y el otro desemboca en la posibilidad de soñar una nueva morada, la casa más perfecta que, contradictoriamente, no puede encontrarse en ningún lugar de la realidad. La posibilidad de soñar dicha morada es el motor que conduce a los personajes hacia un nuevo comienzo, imposible antes de la llegada y, sobre todo, de la muerte del extranjero Sancher: “a veces, la casa del porvenir es más sólida, más clara, más vasta que todas las casas del pasado”,³⁶ escribe Bachelard.

Pero la casa del porvenir sería impensable sin el recuerdo de la casa ancestral. Xantippe, guardián de la memoria colectiva, recuerda esa morada primordial que, desde el suelo africano, él aprendió a nombrar: “Rivière au Sel, j’ai nommé ce lieu”.³⁷ Desde el paraíso de los primeros tiempos hasta el infierno de la muerte y el suplicio, Xantippe hace el recuento de la historia de la Guadalupe. El crimen de los blancos es vengado en el cuerpo inerte de Sancher; es el crimen que enseñó a la isla a someterse a la metrópoli, el que los despojó del paraíso, al igual que el día en que el manglar se incendió y la casa de Xantippe quedó reducida a cenizas, junto con su familia y su felicidad. Y Xantippe afirma que Gracieuse, su mujer, no tuvo rezos ni cementerio, a diferencia de Sancher; pero también asegura que el tiempo de la venganza ha quedado atrás. Despojado de su

³⁶ Bachelard, *op. cit.*, p. 93.

³⁷ *Traversée de la mangrove*, p. 244.

morada, Xantippe se convierte en un vagabundo que, sin embargo, es el portador de la memoria ancestral, cuyo conocimiento es necesario si se quiere fundar una morada futura. Par Xantippe, su verdadera casa reside en la posibilidad de reconstruir el recuerdo primigenio, la memoria más antigua de los antepasados africanos y del paraíso de la Guadalupe, aquél en que la naturaleza otorgaba cobijo y seguridad a los pobladores, antes de la invasión definitiva de los blancos. A pesar de que Xantippe no posee de su casa más que cenizas, vuelve a fundar su hogar en la reconstrucción del recuerdo primordial; como afirma Bollnow:

El hombre puede cambiar ciertamente de morada [...] y después de la pérdida de la antigua patria el hombre puede encontrar una nueva. Pero aunque cambie de morada y de patria, la importancia fundamental de éstas no queda alterada, sino que aumenta la envergadura de la tarea de fundar en un lugar nuevo el orden del habitar y crear el cobijo de la casa.³⁸

A fin de cuentas, es posible erigir esa nueva morada. Xantippe, más allá del plano material, espera el reencuentro con Gracieuse. Rosa Ramsaran, por su parte, se refiere al día en que la oscuridad dejará Rivière au Sel. Francis Sancher ha preparado el terreno para el sueño de la morada del futuro.

I.2.3 El cuerpo

La experiencia vital del individuo es inseparable del espacio; el hecho de instalarse en el escenario del mundo es inconcebible sin la presencia corporal. El cuerpo es la morada del yo, “una constitución de extensión espacial mediante la que estoy en cierto modo introducido en el espacio, con un volumen espacial propio y limitado respecto al exterior gracias a una superficie”.³⁹ El cuerpo, al igual que la casa, se presenta como espacio habitado; por su parte, el conocimiento y la percepción de la espacialidad humana, el estar en el mundo, sólo es posible a través de la experiencia sensorial: “El hombre ocupa un espacio apreciable en el universo, y lo sabe gracias a cierta sensibilidad superficial, a

³⁸ Bollnow, *op. cit.*, p. 128.

³⁹ *Ibid.*, p. 255.

partir de la cual se plantea el concepto de volumen cerrado. Este volumen ‘barre’ el espacio, construye en éste una continuidad”.⁴⁰

El cuerpo, inseparable del sujeto, fija una diferencia radical entre el espacio interior y el exterior. Es necesario diferenciar el espacio propio del ajeno. A partir del cuerpo se comprende la noción de límite y esta manera de concebir la diferencia se manifiesta en *Traversée de la mangrove* por medio de la confrontación con el extranjero. Francis Sancher es ese otro por excelencia, situado siempre en el terreno de lo impensable, de lo que atrae y repele al mismo tiempo; el otro, siempre, que no soy yo. Esta relación entre el cuerpo propio y el ajeno es el elemento que desencadena el conflicto en la comunidad de Rivière au Sel. Sancher representa lo extraño y, ante los aldeanos, su presencia implica cierta violencia que consideran necesario rechazar. El rechazo se convierte así en el eje de la relación entre la comunidad y el extranjero, de tal suerte que la confrontación con el cuerpo ajeno se resolverá con la muerte violenta e inexplicable de Sancher.

No obstante, el rechazo hacia el extranjero no es una constante por parte de todos los habitantes de la aldea. Si el encuentro con el otro puede provocar atracción, este hecho se evidencia en personajes femeninos como Mira, Dinah y Vilma, quienes, a pesar de las versiones negativas que circulan sobre Sancher, acaban relacionándose con él. La atracción hacia el extranjero y el contacto físico con ese otro constituye otra manera de experimentar su propio cuerpo, violentado por el sistema patriarcal que impera en la comunidad; por esta razón, Dinah recuerda: “Depuis des années, j’avais oublié à force que j’étais une femme”;⁴¹ por su parte, Vilma soporta la indiferencia del padre y el rechazo de su madre, para quien el cuerpo de una mujer sólo se justifica si es capaz de procrear. En el caso de Léocadie Timothée, ésta ha sido marcada por el estigma de su fealdad: “Aucune grâce. Aucun charme. C’était moi. Oui, c’était mon corps. C’était la prison dans laquelle j’étais condamné à vivre”.⁴² Las mujeres de Rivière au Sel se enfrentan a distintas manifestaciones de la violencia; según Maryse Condé: “The feminine condition is everywhere characterized by exploitation and dependency. Given the particular context of the Antilles, anguish, frustration, and revolt are expressed

⁴⁰ Abraham A. Moles y Elisabeth Rohmer, *op. cit.*, p. 55.

⁴¹ *Traversée de la mangrove*, p. 106.

⁴² *Ibid.*, p. 144.

differently”.⁴³ Pero las mujeres no son el único grupo sometido ante el poder; cada sujeto puede ser vulnerable ante el que, en su momento, se erige como el más fuerte y, en última instancia, todos los ejes del discurso dominante de Rivière au Sel confluyen hacia la figura del extranjero, blanco de todo el rechazo que los miembros de la comunidad ejercen entre ellos mismos:

Les exemples de l'imposition d'une voix sur une autre sont nombreux dans le texte et ne se cantonnent pas qu'aux personnages féminins. C'est d'ailleurs un discours que ceux et celles qui en subissent les conséquences utilisent à leur tour [...] Le discours de domination est un discours mimétique comme un des seuls rapports possibles à l'autre dans l'espace du village.⁴⁴

Si bien es cierto que el encuentro con Sancher permite, en un primer momento, el reconocimiento del propio cuerpo, tanto Mira como Vilma y Dinah padecen la indiferencia del extranjero. Ante la imposibilidad de poseerlo y de acceder a su identidad, las tres mujeres reconocen la infelicidad de su relación con Sancher. La lejanía del extranjero se refleja como errancia interior, una identidad en fuga que, aún después de su muerte, permanece inalcanzable. Al concebir al extraño como ser errante, no sólo su ubicación espacial deja de tener un punto fijo; su identidad, su presencia física y su voz se pierden en una ausencia de lugar. La extranjería es asumida como desencuentro y, en tal caso, Sancher es ese “extranjero interior y exterior sin punto de apoyo real o utópico, que parece mirar la realidad desde un no-lugar”.⁴⁵

La imposibilidad de ubicar al extranjero en un punto fijo hace de él un personaje ambivalente. Así como Dinah se libera de la dominación de Loulou a través del encuentro con Sancher, la relación con él la hace caer en un nuevo mecanismo de destrucción: “Cet homme-là aussi que j'avais cru différent n'était qu'un assassin. Il l'avait dit lui-même, un bourreau”,⁴⁶ dice cuando se entera del aborto que intenta practicarle a Mira. Sancher no puede escapar a las fuerzas de creación y de destrucción que habitan en él; incapaz de atarse sentimentalmente a nadie, permanece instalado en la estructura patriarcal que comparte la comunidad. Sin embargo, no se trata de un personaje plano; el hecho de estar forjado a partir del miedo lo lleva a una complejidad que no se resuelve con la muerte. Ese miedo se revela como contradicción permanente

⁴³ Maryse Condé, citada por Marie-Denise Shelton, “The politics of gender and identity”, *World Literature today*, p. 720.

⁴⁴ Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, p. 217.

⁴⁵ Esther Cohen, “Fuga sin fin: el extranjero radical”, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁶ *Traversée de la mangrove*, p. 109.

entre la fuerza de su cuerpo físico y sus terrores nocturnos: “L’esprit n’était pas fait à la mesure de son corps. Francis Sancher était faible et gémissant, apeuré comme un dernier venu dans la tour tumultueuse de l’école, un nouveau-né débarquant dans le monde des vivants”.⁴⁷ Para Marie-Denise Shelton, existe una identificación entre la autora y el personaje central de la novela:

Gender limits are crossed as the author becomes one with her male protagonist [...] Through him/her the people of Rivière au Sel, where the story takes place, recover the meaning of life and sense of their identity [...] The duality inherent in the protagonist, who is both male and female, creates a tension central to Condé’s search for a more complete sense of self.⁴⁸

Indudablemente, la llegada del extranjero es percibida como agresión porque la identidad de la aldea está ligada a la noción de espacio propio. La confrontación con el otro pone en crisis la identidad de cada habitante de Rivière au Sel. Ante el temor de la dispersión y de la pérdida de poder, la respuesta de la comunidad consiste en un rechazo constante hacia el extranjero, cuya muerte cierra el círculo de violencia que caracteriza las relaciones entre los habitantes de la aldea, al tiempo que se convierte en la posibilidad de ampliar los horizontes de su universo cerrado. La noche fúnebre de Sancher y su cuerpo yacente en medio de la habitación de la casa encantada son el pretexto para que cada personaje haga un recuento de su vida y valore la posibilidad de modificar el curso de su existencia.

Durante esa noche, el cuerpo de Sancher, que habita para siempre la región desconocida de la muerte, se presenta como el principal eje espacial de Rivière au Sel. El extranjero ha librado el último combate y está completamente indefenso ante la comunidad que lo concibió como enemigo: “L’après-midi du quatrième jour, Francis Sancher revint chez lui, non plus campé sur ses deux pieds et dominant tous les hommes, même les plus hauts, de sa stature, mais allongé dans la prison de bois verni clair d’un cercueil [...]”.⁴⁹ Sancher ha dejado de ser una presencia amenazante porque, como afirma Bollnow, “en el hombre yacente la tensión con el mundo se ha desvanecido”;⁵⁰ por primera vez, su cuerpo parece haber encontrado un espacio definitivo. Además de habitar el espacio sin límites de la muerte, ocupa un lugar en la memoria de cada integrante de la

⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁸ Marie-Denise Shelton, *op. cit.*, p. 721.

⁴⁹ *Traversée de la mangrove*, p. 24.

⁵⁰ Bollnow, *op. cit.*, p. 158.

aldea. En cuanto a la propiedad Alexis, esa casa deja de ser un sitio hechizado para convertirse en una suerte de hogar colectivo, en un sitio de amparo:

On posa le cercueil sur le lit, couvert de fleurs fraîches venues à profusion de la Pepinière, dans la plus grande de chambres à coucher [...] Tandis que les hommes restaient assis sur les bancs [...] rigolant et racontant leurs blagues, les femmes s'affairaient, faisant cuire la soupe grasse avec la viande de bœuf que les Ramsaran des Grands Fonds, riches éleveurs, avaient apporté à leurs parents dans le deuil, servant des tournées de rhum agricole, se disposant en cercle pieux autour du lit funéraire pour réciter les prières.⁵¹

Los personajes incorporan al extranjero a su mundo. Aunque esta vez Sancher está situado en la máxima lejanía, Vilma asegura que nunca antes había estado más cerca de él: “dans le sifflement du vent qui se glisse à travers les planches mal jointes, mal rabotées de cette maison, il me semble que j’entends sa voix prononçant des paroles secrètes que je n’avais jamais entendues et qui lèvent le mystère de ce qu’il a été”.⁵² En ese eje del mundo tiene lugar la apropiación de la palabra, que, para cada personaje, significa la posibilidad de adueñarse de su destino. Si la novela presenta en mayor medida a los que han sido desplazados por el discurso de dominación propio del sistema colonial, el acceso a su propia voz da testimonio de su identidad, es decir, de su cuerpo, de su destino y de su voz. Si el cuerpo se concibe como el espacio más íntimo, aquel que nos instala en el escenario vivencial, el acto de apropiación de la palabra reafirma la postura del individuo plantado en el mundo; en este caso, la voz confirma la apropiación del cuerpo y de la identidad.

Ahora bien, si en *L'enfant de sable* el centro del recuerdo tiene lugar en la casa natal y se fija en la escritura del diario de Ahmed, estableciendo una correlación vital entre cuerpo y escritura, en *Traversée de la mangrove* el escenario principal donde se reconstruye la memoria es la casa encantada de Sancher. En esta novela, el recuerdo de cada personaje se realiza por medio de la palabra oral; de esta forma, el discurso oralizado es inseparable del cuerpo. En ambas obras, el cuerpo físico es el espacio que va a instalar a los personajes en el centro de su escenario vivencial y, para que la apropiación de su destino se cumpla, es necesario llevar a cabo un proceso de reconstrucción de la identidad por medio de la palabra, que, ya sea oral o escrita, conducirá a los personajes por el laberinto que los llevará a una existencia propia.

⁵¹ *Traversée de la mangrove*, p. 24.

⁵² *Ibid.*, p. 195.

I.2.4 La memoria

La memoria es el más íntimo de los espacios. En ella, el individuo alberga ensueños y recuerdos, reconstruyendo su identidad a partir de sus espacios vivenciales. Por lo tanto, resulta imposible separar la experiencia vital de la memoria: “se diría que ella [la experiencia] se alimenta de la memoria de los hombres: memoria de la lengua, del hábito y la costumbre, de lo recordable y de lo nefasto, de lo deleitoso del recuerdo y de lo insignificante del olvido, a la vez recordación culpable y acción justiciera”.⁵³ En *Traversée de la mangrove*, los habitantes de Rivière au Sel hacen una introspección en los rincones más ocultos de su memoria al confrontarse con Francis Sancher. Al cuestionar las ideas preconcebidas por la comunidad, el encuentro con el extranjero se convierte en un pretexto para hacer un recuento de su vida.

Los personajes exploran la inmensidad de sus recuerdos. La memoria se convierte en el centro del ser, es un proceso de reconstrucción biográfica que los lleva hacia la recuperación de su destino. El espacio vivenciado a través del cuerpo se transforma en biografía. Para acceder a esa primera morada es necesario comprender su historia. Sólo después de la apropiación del espacio más íntimo, el sujeto recobra su identidad: “sólo terminada la localización en el espacio vuelve a ser el hombre él mismo. Recuperar el espacio significa a la par volver a la posesión del yo”.⁵⁴

El monólogo interior y el discurso indirecto libre recrean el drama interno de los personajes de *Traversée de la mangrove*. Cada uno de ellos trata de encontrar su propia voz, la desnudez de su historia personal sin modificaciones forzadas por la voz del otro. Bachelard, al referirse a la fijación de los recuerdos, escribe acerca de una hermenéutica basada la ubicación de los espacios más íntimos como centros de destino:

Localiser un souvenir dans le temps, n'est qu'un souci de biographie et ne correspond guère qu'à une sorte d'histoire externe, une histoire pour l'usage externe, à communiquer aux autres. Plus profonde que la biographie, l'herméneutique doit déterminer les centres de destin, en débarrassant l'histoire de son tissu temporal conjonctif sans action sur notre destin. Plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité.⁵⁵

⁵³ Ana María Martínez de la Escalera, “Walter Benjamín: escritura y memoria”, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁴ Bollnow, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁵ Bachelard, *op. cit.*, p. 28.

En relación con el empleo del monólogo interior, Dorrit Cohn afirma: “an autonomous monologue—in the absence of a manipulating narrator— advances time solely by the articulation of thoughts, and advances it evenly along a one-way path until words come to a halt on the page.”⁵⁶ El espacio de la memoria se opone al espacio de la historia, el espacio de la falsificación, creado por voz ajena. En la noche fúnebre de Sancher, los personajes se abandonan al flujo de su propia voz y, de esta forma, descubren los espacios que su experiencia vital ha fijado en su destino. Más allá del recuento cronológico de su vida, intentan reconocer el eco de su voz en los universos que han habitado para, posteriormente, tomar posesión definitiva de esa voz y recorrer un nuevo sendero.

En su centro de soledad, los aldeanos saben que sólo habitando el espacio del recuerdo será posible reconstruir su identidad. Y en este proceso, la presencia de Sancher es el elemento extraño que los confronta con su historia y con su voz. El cuerpo tendido del extranjero, sin la connotación violenta adjudicada por los personajes, se convierte en el pretexto para hacer un recuento de cada historia individual. Después de Sancher, la vida en Rivière au Sel no volverá a ser la misma; para cada personaje, el encuentro con el otro ha modificado su existencia y su destino.

Sólo después de haber recuperado su espacio interior, llegarán a habitar el espacio exterior. De acuerdo con Bachelard, “il faut donner aussi donner un destin de dehors à l'être du dedans”,⁵⁷ cada uno busca un camino que recorrer y, al mismo tiempo, un refugio. Diversos personajes vislumbran el viaje como posibilidad de liberación del espacio cerrado del manglar, una vez que hayan recuperado su voz: “Nous ne devons pas oublier qu'il y a une rêverie de l'homme qui marche, une rêverie du chemin”.⁵⁸ El deseo de desplazarse del lugar natal se relaciona con la necesidad de encontrar un espacio protector auténtico. Esta posibilidad se realiza fundamentalmente a través de la memoria, espacio donde se alojan las imágenes, terroríficas o preciadas, que forman parte de la ensoñación individual. Para algunos, la posibilidad de abandonar la aldea se anuncia en el espacio del ensueño. Para cada personaje, la evocación de su vida, le deja la certeza de que tomará un rumbo distinto al determinado por el espacio natal. El ensueño, que se ha

⁵⁶ Dorrit Cohn, *Transparent Minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*, p. 177.

⁵⁷ Bachelard, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁸ *Idem.*

gestado en la memoria, anuncia una promesa: “Il semble qu’en habitant de telles images, des images aussi satabilisantes, on recommencerait une autre vie, une vie qui serait nôtre, à nous dans les profondeurs de l’être”.⁵⁹

Algunos personajes prefieren construir la imagen de la partida. Para Bachelard, la memoria reúne las imágenes del pasado y las del porvenir: “Il faut perdre le paradis terrestre pour y vraiment vivre, pour le vivre dans la réalité de ses images, dans la sublimation absolue qui transcende toute passion”.⁶⁰ Después de haber padecido el espacio natal, los aldeanos de Rivière au Sel podrán refugiarse en otro lugar.

Después de la memoria personal se ubica la reconstrucción de la memoria colectiva, detentada por Xantippe y por Cyrille, el maestro de la palabra. Tanto la evocación de la memoria individual como de la colectiva forjan la identidad. Cada acontecimiento vivido se actualiza al ser evocado y, de esta manera, conduce a sus actores hacia un presente perpetuo en el que todas las interrogantes acerca de su identidad pueden encontrar una nueva respuesta que, sin ser definitiva, es capaz de abrir una nueva vía en el camino de la búsqueda de un destino propio.

Por esta razón, Xantippe refiere la memoria ancestral de la Guadalupe. La palabra se remonta hasta el origen para continuar rumbo al futuro y, si las plantaciones caribeñas son el espacio habitado por los esclavos exportados de África, los *conteurs* serán los encargados de conservar el recuerdo del origen perdido. Como afirman Chamoiseau y Confiant en *Lettres Créoles*, en la historia del Caribe hay una ausencia de génesis que sólo puede ser recuperado si se reúnen las voces fragmentadas por la violencia del sistema de plantación.

El recuento de la memoria busca la recreación del origen. Es la necesidad de evocar el primer día de la creación, de volver a nombrar el mundo para apropiarse de él. La memoria implica la pertenencia del tiempo y del espacio; la renovación, el comienzo eterno de un nuevo camino que, como el origen, será semejante al paraíso, tal como asegura el relato fundacional escrito en las rocas de Sainte-Luce. Pero, como en toda historia del origen, hay una ruptura que significa la pérdida de la felicidad absoluta. Ése

⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁰ *Idem.*

es el comienzo de la búsqueda. La memoria es la llave de acceso a los escenarios vivenciales que han dado forma a la identidad.

En la novela de Condé, el historiador Émile Étienne intenta recuperar la historia del país a partir de la tradición oral. La reformulación del destino individual y el de la colectividad necesita recuperar las voces silenciadas de la historia. La memoria, al conjurar el olvido, funciona como espacio protector que alberga la identidad y, de esta forma, evita la dispersión, la pérdida total de un centro rector. Al final, si los aldeanos tienen la certeza de que van a transgredir los límites que les han sido impuestos, es porque han sido capaces de recrear su historia individual y parte de su historia colectiva. El conocimiento de sus propios límites los conduce al reconocimiento de la diferencia entre los espacios propios y los ajenos, entre el yo y el otro; sin embargo, esta vez tienen la seguridad de que la intervención de lo desconocido no va a destruir su entorno. Al hacer el recuento de su génesis afirman la voluntad de crear un futuro distinto.

I.2.5 El “*ailleurs*”

Al marcar la pertenencia, los límites resguardan el espacio e impidiendo la intrusión de lo extraño, es decir, de cualquier elemento ajeno que pueda amenazar la seguridad del refugio. La distinción entre el aquí y el *ailleurs* indeterminado es evidente. Ese “otro lado” se configura como sitio amenazante al representar lo desconocido, lo que está fuera de los límites de la espacialidad; en este sentido, los límites marcan el fin del espacio; más allá de ese territorio, el centro pierde su dominio:

[...] el hombre tiene que asegurarse su libertad de movimiento, es decir, tiene que defender su espacio y protegerlo para que no penetren influencias nocivas. Esto puede ocurrir sin modificación visible, por estar en todo instante preparado para la defensa. También puede ocurrir de forma sólida, delimitando su espacio del mundo externo mediante vallas y cercados, por murallas y fortificaciones, y asegurándose de que no se introduzcan potencias extrañas al ‘cercar’ su espacio.⁶¹

Si bien para el hombre primitivo el centro de su espacio es la casa, posteriormente la vida se despliega desde distintos planos, de manera que los individuos no sólo habitan la casa, sino también los recuerdos, el cuerpo, el terruño y la patria. El sujeto, desde los

⁶¹ Bollnow, *op. cit.*, p. 252.

escenarios de su experiencia, aprende a reconocer los límites de su espacio en el momento en que su seguridad está en peligro. Para Bollnow, el espacio es un hueco en el que los objetos se sitúan y “sólo es posible hablar de espacio en la medida en que algo está rodeado por algo distinto de él mismo”.⁶² La finitud del espacio propio se relaciona con la pérdida y la muerte; es el más allá por excelencia, una región completamente desconocida donde se pierde cualquier coordenada capaz de guiar al sujeto en la vastedad del mundo. Sobre el concepto de alteridad, Ana María Martínez de la Escalera escribe:

En no pocas sociedades antiguas se expresaría el sentimiento de horror hacia lo absolutamente diferente, lo indecible, lo impensable, mediante la fuerza mítica de la voz “otro”, apenas susurrada con pavor y reverencia. Para ciertas comunidades la muerte habría de ser esa total alteridad, la más segura de todas las promesas que habrá de interrumpir inesperadamente, incontrolablemente, el devenir de la vida. Para otros seres humanos lo otro habría de expresar ese brusco sobresalto, violento o extático, amenazante y azaroso, lejano al curso reconfortante de la vida cotidiana.⁶³

La dialéctica entre lo propio y lo desconocido nos remite a la imagen del extranjero, habitante del “otro lado” que está fuera de los límites del espacio propio: “lo extraño, que nos repugna y nos atrae en la misma medida, se habrá de definir por su antagonismo con lo semejante, lo familiar, lo cercano y se convertirá en el sostén de la arquitectura de las identidades políticas e históricas”.⁶⁴ El aspecto medular que define la extranjería es inseparable del espacio; el extranjero es un ser desterrado al que no es posible fijar en un centro.

Como punto de fuga, el extranjero representa una zona amenazante. En *Traversée de la mangrove*, desde el momento en que Francis Sacher llega a Rivière au Sel, la comunidad desconfía de él porque desconocen su identidad y asocian este desconocimiento con una supuesta maldad inherente al personaje: “Les gens prétendent que la première nuit que Francis Sacher passa à Rivière au Sel, le vent enragé descendit de la montagne, hurlant, piétinant les bananeraies et jetant par terre les tuteurs des jeunes ignames”.⁶⁵ En todo momento le atribuyen poderes sobrenaturales porque aseguran que tiene relación con los espíritus. Sin duda, la incomprensión del espacio ajeno del que proviene Sacher se transforma en rechazo. De acuerdo con Ana María Martínez de la Escalera:

⁶² *Ibid.*, p. 36.

⁶³ Ana María Martínez de la Escalera, “El extraño: metáfora de la situación humana”, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁵ *Traversée de la mangrove*, p. 34.

Lo que se llama extraño será, entonces, la suma de significados que indican lo negativo, lo execrable para quien lo enuncia. De donde se deriva que ‘lo que se acostumbra’ es la manera correcta de existir en el mundo, ‘lo que las cosas son’, aunque ello revele un conformismo pragmático bastante discutible.⁶⁶

Esta supuesta relación con fuerzas malignas hace de él un personaje indeseable que pone en peligro la estabilidad de la aldea, aunque se trate de una falsa estabilidad fincada en las relaciones de poder originado a partir del sistema de plantaciones en la Guadalupe. El rechazo hacia Sancher llega a tal extremo que cada personaje pudo haber tenido un motivo para matarlo. La identidad de Rivière au Sel intenta adquirir fuerza a través de la exclusión de lo ajeno, haciendo de lo propio y de lo extraño categorías absolutas que llevan a la exclusión radical de la diferencia. Como afirma Martínez de la Escalera, en el texto anteriormente citado:

Lo que llamamos extraño, al igual que lo bárbaro, es el producto de la historia, de sus resignificaciones e invenciones, continúa dándonos motivos para interrogar, siempre una vez más, a la ley distributiva que se encarga de producir permanentemente a propios y ajenos, próximos y cercanos, y finalmente, a víctimas y victimarios.⁶⁷

El intento de suprimir la diferencia revela el proceso de fragmentación de la comunidad. Rivière au Sel, incapaz de reconocer las diferencias culturales de los individuos que la habitan, reacciona con violencia ante la irrupción del extranjero, figura central que representa un momento crítico al poner en evidencia la falsedad de la supuesta cohesión de la identidad de la aldea. En este lugar, el poder determina la dinámica de las relaciones entre sus habitantes; por esta razón, los grados de separación entre los individuos se manifiestan de manera tajante. Para Jean-Xavier Ridon, si bien la pertenencia al espacio de la aldea es el criterio que determina la exclusión de todo lo que viene de fuera, en Rivière au Sel los personajes viven rodeados de un aura de silencio, insertos en un mecanismo de negación constante. La exclusión nace en el interior de la comunidad y el silencio al que reducen a Sancher, la ausencia de su voz en el relato y, en consecuencia, la recreación de su identidad por medio de la palabra de otros, no es sino una prolongación de su extranjería:

Il règne une marge de silence que le moment de crise, représenté par l’arrivée d’un étranger, va dénoncer et briser. Ainsi Rivière au Sel est-il un espace refermé sur lui-même; il n’est pas ouvert à toutes les diversités. Les différences que ce village dévoile sont intégrées dans une conscience d’appartenir au même lieu. Il y a une délimitation précise entre ce qui fait et ce qui ne fait pas partie de l’identité propre à la bourgade.⁶⁸

⁶⁶ Ana María Martínez de la Escalera, “El extraño: metáfora de la situación humana”, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁸ Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, pp. 215-216.

Sancher representa el *ailleurs*, un espacio desconocido y amenazador. Como ser que carece de suelo, también carece de un destino; por ello, tiene la certeza de que ha llegado a Rivière au Sel para morir. La falta de un centro para ubicar al extranjero desestabiliza a la comunidad porque anula su concepto de verdad. Si en el laberinto del manglar resulta imposible determinar las coordenadas que conducen a la salida, la ausencia de referencias biográficas acerca de Francis Sancher hace de su presencia una entidad fantasmal. La imposibilidad de acceder a su biografía lo mantiene como un enigma, un hueco de silencio que la comunidad intenta llenar con sus propios prejuicios y temores.

Si bien la comunidad se siente amenazada por el "ailleurs", éste se convierte en un espacio anhelado porque significa la oposición de todo lo que caracteriza al espacio propio. Ese "otro lado" constituye un espacio de libertad que, como sitio indeterminado, por momentos parece ser el punto de reunión de todos los espacios posibles, presentes en la imagen errante de Sancher. Para Jean-Xavier Ridon:

Sancher représente aussi la promesse d'un espace de liberté, il traîne avec lui la trace des pays et continents qu'il a traversés: l'Amérique, l'Afrique, Cuba. En ce sens, il participe à un imaginaire de l'Ailleurs qui semble être la négation de l'espace présent, c'est-à-dire qu'il participe d'un désir de fuite.⁶⁹

El extranjero se sitúa fuera del tiempo. Así como carece de suelo, carece también de destino. La ausencia de presente se proyecta hacia un futuro que ubica su único punto fijo en la certeza de la muerte. Su presencia despierta en los otros la añoranza de ese destino. Al llevar consigo la posibilidad de habitar los lugares ajenos, al ser portavoz de lo que parece inalcanzable, el extranjero se convierte en la proyección de un deseo, en la voluntad de transgredir los límites y de renovar el presente; según Ridon:

Sa position décentrée occupe un espace déjà présent dans la communauté, elle vient remplir ou concrétiser le lieu d'un imaginaire à la recherche des signes d'une différence. En ce sens l'étranger donne forme à un certain locus du désir. Désir de ne plus se ressembler, désir de se mettre en contact avec un Ailleurs, en somme, désir de l'autre et de tout ce qu'il peut apporter.⁷⁰

Al final de la novela, algunos personajes aceptan que la llegada del extranjero a la aldea no fue tan negativa como habían creído. La imposibilidad de conocer a Sancher ha permitido que los aldeanos reconozcan sus límites y, también, la posibilidad de transgredirlos. La confrontación con lo diverso modifica la manera de abordar su destino

⁶⁹ *Ibid.*, p. 220.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 220.

porque la irrupción del extraño les ha revelado la contingencia de los acontecimientos y, de esta forma, la posibilidad de escapar del anquilosamiento de la aldea. El extranjero, al señalar la diferencia, llevó a Rivière au Sel el anuncio de la transgresión. Para Ana María Martínez de la Escalera: “Desde este punto de vista, la regla y la normalidad deben ser tratadas como un estado de excepción, antes que como la manera natural de las cosas, y lo extraño, por lo tanto, como oportunidad de salvaguardar la diferencia [...]”.⁷¹

El encuentro con el extranjero, desde su llegada a Rivière au Sel hasta la noche de su funeral, constituye un punto crítico que confronta a los personajes con su propia existencia. Al final, ante el cuerpo inerte de Sancher, por primera vez fijo en un sitio, los aldeanos serán capaces de revisar y criticar el curso de su vida; en este sentido, la misma autora señala: “La lengua del extranjero, del otro, es la oportunidad de la autocrítica, nuestra única salvación de nosotros mismos”.⁷² El reconocimiento de los propios límites gracias a la irrupción del otro lleva a los individuos al deseo de rebasarlos, de reinventar un camino y de alimentar la esperanza del retorno.

I.2.6 El viaje

El viaje responde a la necesidad de habitar otro espacio. Si bien el hombre busca un centro para poner en orden las coordenadas de su espacio vivencial, hay momentos en que una fuerza desconocida lo empuja a salir de dicho centro. Una vez fuera de ese punto que rige su destino, la añoranza del retorno se convierte en el fin de su existencia; en este sentido, Otto Bollnow escribe: “El hombre no se mueve arbitrariamente en el espacio, sino que todos sus caminos están referidos, en última instancia, a la antítesis fundamental del partir y del volver”.⁷³ Bachelard, por su parte, se refiere a esta oposición en términos de la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera; el ser, encerrado en sí mismo, está obligado a salir de su centro, impulsado a un exilio perpetuo. La partida es necesaria porque sólo

⁷¹ Ana María Martínez de la Escalera, “El extraño: metáfora de la situación humana”, *op. cit.*, p. 78.

⁷² *Ibid.*, p. 85.

⁷³ Bollnow, *op. cit.*, p. 81.

cuando se trascienden los límites de la lejanía es posible conocer la vastedad del espacio; en todo caso, la partida lleva consigo la esperanza del retorno:

El partir no es un movimiento arbitrario en el espacio, sino que el hombre parte para realizar algo en el mundo, para alcanzar una meta, en resumen, para cumplir una misión; pero cuando la ha cumplido (o también cuando ha fracasado en su intento), vuelve a su morada como si fuera su sitio de reposo. Así, pues, es el cambio profundo y esencial para el hombre el que se expresa en este movimiento pendular del partir y del volver, cada una de cuyas fases posee un acento peculiar e inconfundible.⁷⁴

El regreso al lugar de origen completa la circularidad de la existencia, la redondez de la que habla Bachelard al referirse a la unidad del cosmos. Si el viaje representa la búsqueda de la verdadera morada, el retorno es la fase que completa el ciclo de apropiación de ese espacio. La búsqueda del sitio ideal, la casa del porvenir, es en cierta forma inalcanzable; se trata de un espacio añorado, ubicado entre los rincones de la memoria y la proyección del deseo de libertad. Por ello, sólo se alcanza ese espacio, una suerte de lugar sagrado, cuando se ha recorrido un largo camino, al igual que en los ritos de iniciación.

La voluntad de partir se concreta en el viaje; éste es el tránsito que llevará al sujeto al otro lado, imagen de lo desconocido y de un espacio nuevo. De manera inevitable, la idea del *ailleurs* está ligada a la presencia del extranjero, personaje central que pone en marcha los mecanismos de autocritica y que, finalmente, revela a los aldeanos la posibilidad de buscar una transformación. Como afirma Jean-Xavier Ridon, “pour ce roman la problématique est d’élaborer, ou d’inventer, la forme d’une étrangeté qui permette aux personnges de se départir de l’autorité communautaire afin de pouvoir approcher de sa propre voix”.⁷⁵

La relación que, directa o indirectamente, cada personaje tuvo con Francis Sancher modifica su percepción del mundo. Al parecer, el contacto con ese ser descentrado ha reforzado su deseo de partir en busca de un espacio verdaderamente habitable. Todos, en algún momento, desean trascender el destino que la comunidad les ha impuesto. Por primera vez, el extranjero les otorga una certeza; ésta consiste en vislumbrar la fuga hacia el otro lado. Por esta razón, Mira asegura: “au jour d’aujourd’hui, je ne sais rien. Alors, moi, je dois découvrir la vérité. Désormais ma vie ne sera qu’une quête. Je retracerai les chemins du monde [...] Ma vraie vie commence avec

⁷⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁵ Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, pp. 225-226.

sa mort”.⁷⁶ Mira sabe que partirá en busca de la verdad acerca de Francis Sancher. Desde la noche de su muerte, llenará el hueco de su presencia errante; a pesar de que su relación con Sancher es considerada una desgracia por el resto de la aldea, para la joven fue la oportunidad de renunciar definitivamente a la sumisión que su padre le había destinado.

Después de la estancia de Sancher, el encierro de la comunidad ya no responde a las interrogantes de los aldeanos. La aparente unidad en que han vivido, basada únicamente en la discriminación y los mecanismos de poder, no alberga su identidad, de ahí que la salida del manglar se presente como oportunidad para encontrar una identidad propia, más allá de los discursos oficiales y del sometimiento ancestral. En cuanto a Émile Étienne, el hecho de partir significa la búsqueda de sus ideales de libertad:

Partir. Respirer un air moins confiné. Il lui semble soudain qu’il étouffait sous les grands arbres et il rêva d’une terre où l’œil ne se cognerait pas aux mornes, mais suivant la courbe illimitée de l’horizon. Une terre où quoi qu’on dise, la couleur de la peau n’importerait pas. Une terre fertile à labourer.⁷⁷

Es preciso instalarse en la lejanía para encontrarse. La voz asimila el paisaje. La construcción de la identidad es impensable sin el paisaje porque, en tanto escenario vital, se opone a cualquier forma de generalización. El paisaje deja fragmentos inscritos en el interior de los individuos y, de esta forma, se convierte en el eje que evita la pérdida del rumbo. Glissant, al hablar sobre el redescubrimiento del paisaje como parte medular de la identidad, afirma:

Il est pourtant des hommes qui ne cessent de changer l’horizon en eux. Ils ont vocation de Découvreurs. Ils ne supportent pas de ne pas savoir ce qu’il y a derrière la ligne. Leur voix tressaille de tous les paysages possibles.⁷⁸

El mar significa la apertura hacia todos los paisajes. Además de ser la puerta de entrada al continente americano, remite a la insularidad y, al mismo tiempo, a la dialéctica de dentro-fuera, del enraizamiento y del viaje. El viaje, el conocimiento del *ailleurs*, es un deseo que se proyecta hacia el mar. Esa presencia, inabarcable como la noche o el viento, refleja la vastedad del universo, un espacio completamente abierto que se ofrece como camino hacia la búsqueda, hacia las interrogantes infinitas que, algún día, llegarán a encontrar una nueva tierra firme, una identidad que integre los diversos paisajes del escenario del mundo. Como en el caso de Saint-John Perse, la poesía de

⁷⁶ *Traversée de la mangrove*, pp. 230-231.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 239.

⁷⁸ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, p. 448.

Aimé Césaire expresa el mismo sueño marino: “Les images de Césaire sont construites autour du vœu de partir, le decir de l’océan, du vent du large [...] le bateau représente ni l’évasion ni le naufrage. Le symbole de clôture est remplacé par le bonheur enivrant du voyage”.⁷⁹

El viajero parte en busca de su destino, de una auténtica morada. El hecho de ir hacia la lejanía supone la reinención de la identidad, con la reunión de caminos y de espacios que ese recorrido supone. Desde el presente constituido por el cuerpo sin vida de Sancher, la comunidad de Rivière au Sel construye la posibilidad de un futuro distinto del rumbo que el discurso tradicional le ha dictado. Esta vez, cada sujeto puede interiorizar su voz; al apropiarse de ella, los personajes son responsables de volver a trazar su camino vital. Otto Bollnow, al relacionar el espacio físico con la temporalidad, escribe:

Se concibe la vida como un camino vital y el hombre como viajero a pie sobre este camino, como *Homo viator*. Es este movimiento los conceptos de delante y detrás adquieren un sentido temporal: “delante” es lo que se extiende ante nosotros en el futuro como un tramo de vida por recorrer aún; “detrás” es el trecho recorrido del camino de la vida, el pasado.⁸⁰

La presencia de Francis Sancher fija en la experiencia de los personajes en un antes y un después. Su existencia nunca volverá a ser la misma porque, a partir de su intervención en el espacio de la aldea, han reconsiderado la pertinencia de los límites que la tradición les había indicado. El viaje es la respuesta a la necesidad de expandir la línea de su horizonte. Pero toda partida implica la añoranza del retorno; como se ha mencionado antes, la búsqueda de la verdadera morada es un ciclo que se cierra hasta el momento en que el sujeto regresa al lugar de origen, el único lugar en el que el viajero encuentra un sitio de reposo, una vez que su recorrido ha llegado a su fin.

⁷⁹ Michael Dash, “Le bateau ivre césairien et la quête de la connaissance”, *Aimé Césaire ou l’athanor d’un alchermiste: actes du premier colloque international sur l’œuvre d’Aimé Césaire*, p. 158.

⁸⁰ Bollnow, *op. cit.*, p. 56.

II. Laberinto de voces

II.1 *L'enfant de sable*

II.1.1 Identidad de los narradores

Una de las características más sobresalientes de *L'enfant de sable* es la presencia de distintos narradores que cuentan la historia de Ahmed. Cada uno de ellos dice ser el portador de la verdad acerca de la vida del personaje y, de esta manera, se establece un contrapunto de voces narrativas que dialogan, se oponen y se complementan entre sí. Conforme transcurre el relato, la incertidumbre aumenta y, al final, ninguno de los narradores tiene autoridad suficiente para señalar la verdad de la historia ante la *halca* de la plaza Jmaâ El Fna.

En primera instancia, un *halaiquí* de la plaza central de Marrakech, llamado Si Abdel Malek, comienza a contar la historia de Ahmed, hijo de un matrimonio que tiene siete hijas y espera un octavo nacimiento. De acuerdo con la tradición islámica, el padre desea un hijo varón y considera una deshonra el hecho de haber engendrado únicamente mujeres. Entonces anuncia que, sea como sea, tendrá un hijo varón. Cuando la madre, una vez más, da a luz a una niña, Hadj Ahmed decide ocultar su verdadera identidad y hacerla pasar como varón. Le otorga entonces un nombre masculino, Ahmed, y, en su momento, finge una circuncisión.¹ El supuesto hijo crece con una falsa identidad, aunque en su interior tiene conciencia de la farsa que el padre ha construido. Esta parte de la historia, que comprende el período de la vida de Ahmed que va desde su nacimiento hasta la adolescencia, es leída por Si Abdel Malek, quien dice tener en sus manos el diario del personaje. No obstante, cuando el relato llega a esta etapa, el *halaiquí* anuncia que las páginas del diario están en blanco; en ese momento, habla por primera vez de la

¹ “Ce terme devient concept lorsqu’il se met au service d’une idée religieuse telle que la ‘purification’, la ‘pureté’ [...] ou la ‘probité’. Le mot désigne aussi la lustration rituelle appelée *ghusl* ou ‘purification majeure’ [...] Tous les auteurs s’accordent à dire qu’il entretient des liens philologiques étroits avec les désignations de parenté et d’alliance”. p. 207.

“Le vécu de l’enfant maghrébin de sexe masculin est marqué par un sevrage tardif qui inaugure la circonsion, laquelle intervient à une période houleuse d’abandon de lam ère et d’accès à la différenciation identitaire”. p. 208. Cf. Malek Chebel, *L’esprit de sérail: Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*.

necesidad de reconstruir el relato: “C’est une période que nous devons imaginer, et, si vous êtes prêts à me suivre, je vous demanderai de m’aider à reconstituer cette étape dans notre histoire. Dans le livre, c’est un espace blanc, des pages nues laissées ainsi en suspens, offertes à la liberté du lecteur. À vous!”²

El narrador y los miembros de la *halca* deciden llenar los huecos del relato de la vida de Ahmed. Los límites entre la verdad y la ficción comienzan a desdibujarse en el momento en que el narrador, al dejar de fundamentar su relato en la veracidad de la palabra escrita, pierde su voto de confiabilidad. Cuando el *halaiquí* deja al auditorio en libertad para imaginar la historia, las versiones de la misma se multiplican. La primera interpretación propone que Ahmed se debate entre la voluntad de su propio cuerpo y el destino impuesto por el padre: “Je pense que c’est le moment où Ahmed prend conscience de ce qui lui arrive et qu’il traverse une crise profonde”,³ asegura uno de los miembros de la *halca*; otro afirma: “Moi, je ne crois pas à cette histoire de crise”,⁴ según él, Ahmed acepta su condición de varón porque sabe que la sociedad favorece siempre a los hombres; por su parte, un tercero dice conocer la verdadera historia de Ahmed: “Ce qui se passe est simple. Moi, je le sais. Je suis le plus agée de cette assistance, peut-être même plus que votre maître et *conteur*, que je salue respectueusement. Cette histoire, je la connais. Je n’ai pas besoin de deviner ou de donner des explications”.⁵ Otro personaje pone en duda la capacidad de la *halca* para inventar y sobrepasar la historia escrita: “Cela ne nous avance pas, cher doyen! Je te dis cela parce que notre histoire piétine”;⁶ por último, un personaje más dice que, si Ahmed existe en realidad, seguramente está en un manicomio: “Moi, si vous permettez, je vais vous dire la vérité: c’est une histoire de fou!”.⁷ Este personaje reta a Si Abdel Malek y le pide que les muestre a todos la continuación de la historia escrita en el diario: “Nous verros bien si cette histoire correspond à la vérité ou si tu as tout inventé pour te jouer de notre temps et de notre patience”.⁸

² *L’enfant de sable*, pp. 40-41.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, pp. 42-43.

Ante las diversas posibilidades de interpretación, Si Abdel Malek reafirma la libertad del círculo para creer o dudar de su versión. Aunque en un momento anterior dice que las páginas del diario están en blanco, anuncia que continuará con la lectura: “La suite, je vais la lire... Elle est impressionnante. J’ouvre le livre, je tourne les pages blanches... Écoutez! ”.⁹ Esta supuesta lectura refiere la época en que Ahmed comienza a rechazar el juego del padre en un intento de trazar su propio camino.

En la primera parte del capítulo quinto, titulado “Bab el Had”, el narrador reconstruye el diálogo en el que Ahmed dice a su padre que le gustaría casarse. El *halaiquí* interpreta la reacción del padre y habla del comportamiento autoritario y silencioso de Ahmed en esa etapa de su vida: “Ô mes compagnons! Notre personnage nous échappe. Dans mon esprit, il ne devait pas devenir méchant. Moi j’ai l’impression qu’il est en train de nous fausser compagnie. Ce revirement brutal, cette violence soudaine m’inquiète et je ne sais où cela va nous mener”.¹⁰ Después, el narrador retoma la lectura del diario, que contiene algunas cartas que Ahmed intercambiaba con un desconocido. Si bien la referencia a estos intertextos debería otorgar una mayor veracidad a la historia, la incertidumbre permanece. La ausencia de la primera carta y, en otros casos, la falta de fecha en la correspondencia son elementos que ponen en duda la veracidad del texto. En cuanto a la escritura, algunos trazos resultan ilegibles. En relación con los vacíos presentes en los intertextos, Robert Elbaz afirma que se trata de una “mise en doute, certes, du manuscrit dans sa matérialité, mais aussi de l’autorité derrière le Texte. L’identité autoriginaire est remise en question du fait même que sa production est mise en doute”.¹¹

En el capítulo sexto, “La porte oubliée”, Si Abdel Malek continúa narrando la historia de Ahmed, hasta que un hombre de la *halca* lo desmiente al afirmar que es hermano de Fatima, la prima de Ahmed, y que no sólo tiene su diario en su poder, sino que fue él quien le contó la historia al *halaiquí*: “Cet homme vous cache la vérité. Il a peur de tout vous dire. Cette histoire, c’est moi qui la lui ai racontée. Elle est terrible. Je n’ai l’ai pas inventée. J’ai l’ai vécue”.¹² Según este personaje, Fatima, antes de morir, le

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹¹ Robert Elbaz, *op. cit.*, p. 50.

¹² *L’enfant de sable*, p. 67.

hace saber a Ahmed que siempre ha sabido que es una mujer. En esta parte del relato, la confusión de las voces narrativas aumenta, la transición entre los narradores deja de ser explícita y no sabemos con exactitud si el hermano de Fatima es quien interpela al auditorio mientras Si Abdel Malek abandona la plaza: “Compagnons!, Ne partez pas! Attendez, écoutez-moi, je suis de cette histoire [...] venez vers moi, ne vous pressez pas, ne piétinez pas notre conteur, laissez-le partir”.¹³ Unas líneas más adelante, el mismo narrador invita al *conteur* a regresar para continuar participando en la construcción del relato. En esta poética de la enunciación, hay un laberinto de voces en el que cada narrador, al contar una parte de la historia, deja en ella una parte de sí mismo.

Antes de comenzar el capítulo séptimo, titulado “La porte emmurée”, este segundo narrador toma la palabra para leer el diario de Ahmed.: “À présent, je vais donner lecture du journal d’Ahmed qui s’ouvre ou se poursuit, je ne sais plus, sur cet exergue: ‘Les jours sont des pierres, les unes pour les autres s’amassent...’”.¹⁴ En esa lectura, revela el episodio correspondiente al matrimonio de Ahmed y Fatima. Esta joven, aquejada de epilepsia, se considera un error de la naturaleza y se somete por completo a la voluntad de Ahmed, quien se limita a consolarla durante sus crisis. Fatima le está agradecida por haberla sacado de la casa familiar y le dice que será como una hermana para él. Ahmed no le revela su identidad y ambos guardan las apariencias hasta que Fatima, antes de morir, le dice a Ahmed que siempre ha sabido quién es.

En el capítulo octavo, titulado “Rebelle à toute demeure”, uno de los miembros de la *halca* relata la historia de Antar, un hombre que vivió un destino semejante al de Ahmed, ya que en realidad se trataba de una mujer que ocultaba su identidad bajo la apariencia de un temible guerrero. Según este narrador incidental, a esta mujer le erigieron un mausoleo: “Aujourd’hui c’est un saint ou une sainte; c’est le marabout de l’errance; c’est lui que vénèrent les êtres qui fuguent, ceux qui partent de chez eux parce qu’il sont rongés par le doute”.¹⁵ Si Abdel Malek, por su parte, recuerda otra versión de la misma leyenda y explica por qué las historias sobreviven ante la fugacidad de la existencia: “Cette histoire fit le tour du pays et du temps. Elle nous parvient aujourd’hui quelque peu transformée. N’est-ce pas le destin des histoires qui circulent et coulent avec

¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴ *Ibid.*, p. 71

¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

l'eau des sources les plus hautes? Elles vivent plus longtemps que les hommes et embellissent les jours".¹⁶ A continuación, uno de los escuchas pregunta qué ha pasado con Ahmed. No sabemos si el que continúa narrando es Si Abdel Malek o el supuesto primo de Fátima; en todo caso, dicho narrador refiere que Ahmed se vuelve más sombrío después de la muerte de Fatima y después lee algunas cartas de Ahmed y el destinatario desconocido. Casi al final del capítulo, el narrador decide cerrar el diario: "Amis, je ferme ici le livre, ouvre mon coeur et appelle ma raison".¹⁷ Entonces el narrador cuenta que, después de la muerte de Fatima, Ahmed se encierra definitivamente en la casa paterna.

Casi todos los párrafos del capítulo IX, "Bâtir une visage comme on élève une maison", corresponden a fragmentos del diario de Ahmed. A pesar de que cada fragmento está fechado, continúa la incertidumbre relativa al narrador. Esta parte de la historia, en la que Ahmed vive entre el tormento de la duda y la posibilidad de partir, está marcada con comillas casi en su totalidad. El narrador lee el diario de Ahmed y su correspondencia sin enunciar su opinión, con la finalidad de hacer evidente la objetividad del relato, como dice más adelante: "Nous ne sommes pas ses juges; Dieu s'en occupera".¹⁸

En el capítulo X, "Le *conteur* dévoré par ses phrases", cuando el público de la plaza comienza a abandonar al *halaiquí*, éste afirma: "Compagnons fidèles! Vous n'êtes pas nombreux à suivre avec moi l'histoire de cet homme; mais qu'importe le nombre".¹⁹ En este breve capítulo, situado a la mitad de la novela, el narrador explica su poética de la narración. Para el *conteur*, una historia lo habita pero también lo lleva a la región del miedo y el silencio: "Tout le monde semble dormir comme si la cité entière n'était qu'un immense cimetière. Et moi, en ce lieu inaccessible, je suis le seul avec le livre et ses habitants".²⁰ El *halaiquí* se muestra cada vez más indefenso ante la creación que ha forjado a través de sus palabras. Ahmed, su personaje, ha adquirido independencia y una

¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 108.

voluntad propia; por esta razón, el narrador anuncia: “Notre personnage va se lever. Nous l’apercevons et lui ne nous voit pas. Il se croit seul. Il ne se sent pas épié”.²¹

A continuación, en el capítulo XI, “L’homme aux seins de femme”, Ahmed decide salir de de la casa paterna. En este episodio, la voz del personaje se manifiesta en discurso directo, sin marcas tipográficas que nos indiquen que el narrador está leyendo el diario. A medida que avanza la historia, Ahmed se apodera progresivamente de sus palabras para narrar. Mientras se adueña de su voz, es decir, de su capacidad de enunciar su historia, se adueña también de su propio destino en un acto narrativo en el que palabra y vida forman una ecuación perfecta.

A partir de esta ecuación palabra-vida, el narrador elabora su poética de la enunciación. El texto que llega a nosotros toma la forma de un laberinto de voces en el que se entrelaza la palabra de los distintos narradores y la de Ahmed, peregrinos en busca de una verdad. El espacio textual construido por los narradores se convierte en un mundo autónomo, de manera que la narración, por sí misma, es el espacio fundacional donde cada uno de ellos ha de generar un universo posible; acerca de los mundos posibles originados por el relato, Robert Elbaz explica: “Drôle de livre qui est affecté par le vent du matin et qui donne naissance à des insectes, un papillon, une hirondelle, une chauve-souris, etc, comme si le texte ne constituait qu’une copie parfaite du monde, comme s’il le remplaçait”,²² afirma el *conteur* ante su *halca*.

En el capítulo XII, titulado “La femme à la barbe mal rasée”, el *halaiquí* describe el espacio simbólico desde donde se despliega la ficción: “Vers l’arrière, non de la scène, mais de cette histoire, un ruban large et multicolore se déploie; gonflé par le vent, il se fait oiseau transparent; il danse sur la pointe ultime de l’horizon comme pour rendre à cette aventure les couleurs et les chants dont elle a besoin”.²³ El *conteur* resume entonces los acontecimientos que dan cuenta de la estancia de Ahmed en un circo foráneo; una vez más, refiere indirectamente las palabras del personaje. En esa etapa de su vida, Ahmed recibe por primera vez un nombre femenino: Lalla Zahra; asimismo, recibe directamente las cartas del interlocutor anónimo. Entonces decide escribirle en secreto. La historia está a la deriva, tan frágil como el papel en el que está escrita: “Tantôt homme, tantôt femme,

²¹ *Ibid.*, p. 109.

²² Robert Elbaz, *op. cit.*, p. 52.

²³ *L’enfant de sable*, p. 125.

notre personnage avançait dans la reconquête de son être”.²⁴ No hay un camino trazado de antemano y Ahmed espera, desde un espacio cada vez menos inventado, la continuación de su historia; entonces, Si Abdel Malek interpela a su público y dice: “Compagnons! La scène est en papier”.²⁵

En el capítulo XIII, titulado “Une nuit sans issue”, Ahmed vuelve a tomar la palabra. Este punto del relato revela la encrucijada en la que se encuentra el personaje. Si bien intenta olvidar el pasado, éste se le revela a través del recuerdo del discurso de sus padres. Entre la voz autoritaria del padre y la locura y sumisión de la madre, Ahmed reconstruye el discurso familiar, marcado por una clara ideología patriarcal. De acuerdo con el padre:

Avant l’Islam, les pères jetaient une naissance femelle dans un trou et la recouvraient de terre jusqu’à la mort. Ils avaient raison. Ils se débarrassaient ainsi du malheur. C’était une sagesse, une douleur brève, une logique implacable. J’ai toujours été fasciné par le courage des ces pères; un courage que je n’ai jamais eu. Toutes les filles que ta mère a déposées méritaient ce sort. Je ne les ai pas enterrées parce qu’elles n’existaient pas pour moi. Toi, ce fut différent. Toi, ce fut un défi mais tu as trahi. Je te poursuivrai jusqu’à la mort. Tu n’auras point de paix.²⁶

En tanto identidad femenina, la existencia de Ahmed estaba condenada al silencio. Ahmed, en su interior, escucha los reproches del padre por tratar de elegir un camino distinto al trazado por él. En relación con la madre, más que de una voz, Ahmed recuerda una presencia hecha de resignación y de silencio:

Elle avait bouché ses oreilles avec de la cire brûlante, elle avait souffert mais préférait le silence définitif à cette voix sans âme, sans indulgence, sans pitié. La folie avait commencé avec cette surdité, ‘une petite mort’, disait-elle, mais à l’époque je ne comprenais ce geste ni son mutisme. Défigurée, elle avait renoncé à tout?.²⁷

La encrucijada de Ahmed consiste en decidir si construye una nueva vía a través de la destrucción del discurso impuesto por sus padres, o si continúa con la representación de un destino ajeno.

A continuación, en el capítulo XIV, una voz omnisciente presenta una escena en un café, donde tres personajes desempleados hablan de la desaparición del *halaiquí*, veinticuatro días antes. Dicen que ha muerto de tristeza y que su público ya no lo espera más. Su cuerpo fue hallado en una fuente seca y apretaba contra su pecho el diario de Ahmed-Zahra; pero el manuscrito fue quemado junto con sus pertenencias y nadie

²⁴ *Ibid.*, p. 126.

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ *Ibid.*, p. 129-130.

²⁷ *Ibid.*, 130-131.

conocerá el final de la historia. La desaparición de Si Abdel Malek obedece a la renovación de la plaza ordenada por el gobierno; ningún *conteur* permanece en la plaza Jmaâ El Fna y el lugar de la palabra ha sido ocupado por una fuente sin utilidad. Si bien la voz de Si Abdel Malek es desplazada por estos personajes que deciden continuar narrando la historia de Ahmed, este hecho manifiesta que la palabra, en el espacio discursivo magrebí, es una entidad errante que, al renovarse continuamente, no puede constituirse a través de una sola voz; por ello, Salem propone continuar con la narración de la historia de Ahmed.

Entonces Salem comienza por desmentir una historia legendaria según la cual la verdadera identidad de Ahmed se descubre después de su muerte y, más tarde, sin que se conozca la razón, se convierte en santo. Salem dice saber la verdad acerca de Ahmed: “Mais je sais ce qui s’est passé les derniers mois de sa vie. En vérité, je soupçonne plus que je ne sais”.²⁸ Según él, Ahmed continuó viviendo en el circo ambulante, donde murió después de haber asesinado al violador Abbas. Al final de su relato, Salem afirma sentirse liberado por haber contado la verdad: “Quand je l’ai apprise, j’étais tellement bouleversé que je cherchais partout quelqu’un à qui la transmettre pour ne pas être le seul dépositaire d’une telle tragédie. À présent, je me sens mieux. Je suis soulagé”.²⁹

No obstante, Amar asegura que la versión de Salem es falsa: “ton histoire est atroce. Je suis sûr que tu as tout inventé et que tu t’es identifié aussi bien à Abbas qu’à la malheureuse Zahra”.³⁰ Amar también dice conoce la verdad: “Je connais la fin de cette histoire. J’ai trouvé le manuscrit que nous lisait le *conteur*. Je vous l’apporterai demain. Je l’avais racheté aux infirmiers de la morgue”.³¹ De acuerdo con esta versión, que Amar refiere en el capítulo XV, Ahmed abandona la casa paterna después de un enfrentamiento con su madre; desde ese momento, emprende un largo camino de errancia y de soledad. Al describir esa época, Amar cuenta: “Je ne sais pas comment il subsistait, s’il se nourrissait ou non, s’il dormait ou pas. Ses dernières notations sont vagues”.³² Entonces el narrador cita textualmente las palabras de Ahmed, quien hace una fuerte crítica a la moral y a la religión:

²⁸ *L’enfant de sable*, p. 139.

²⁹ *Ibid.*, p. 144.

³⁰ *Idem*.

³¹ *Ibid.*, p. 145.

³² *Ibid.*, p. 151.

Il est temps pur moi de savoir qui je suis. Je sais, j'ai un corps de femme; c'est-à-dire j'ai un sexe de femme même si je ne l'ai jamais utilisé. Je suis une vieille fille qui n'a même pas le droit d'avoir les angoisses d'une vieille fille. J'ai un comportement d'homme, ou plus exactement on m'a appris à agir et à penser comme un être naturellement supérieur à la femme: Tout me le permettait: la religion, le texte coranique, la société, la tradition, la famille, le pays... et moi-même...³³

Al final, Amar niega la veracidad del texto escrito que acaba de leer al decir que, seguramente, Ahmed nunca dejó la casa paterna y murió en un estado cercano a la contemplación. Amar asegura, en una contradicción aún mayor: “Ce que je vais lire ne figure pas dans le manuscrit, c'est de mon imagination”.³⁴ Si bien el narrador refiere que el fragmento narrado no está escrito, el texto está entrecomillado. En este episodio, los narradores no sólo ponen en duda la veracidad de la historia, sino la ubicación del lugar original de la escritura. La historia de Amar provoca una discusión entre los demás narradores; por una parte, Salem intenta defender su versión afirmando que la historia de Ahmed requiere un final violento, mientras que, por otro lado, Antar afirma que la interpretación de Salem es demasiado intelectual y que él intenta explicarla en relación con el contexto del país; finalmente, Fatouma cuenta, en el capítulo XVI, una historia de soledad y de búsqueda que, semejante a la de Ahmed-Zahra, resulta ser su propia vida. La presencia de la enigmática Fatouma parece un *alter ego* de Zahra;³⁵ sin embargo, al final de su narración, Fatouma confiesa haber perdido el diario en el que consignaba sus vivencias. En su peregrinaje por el mundo, buscaba los fragmentos de las historias que le permitirían reconstruir su vida: “J'ai appris ainsi à être dans le rêve et à faire de ma vie une histoire entièrement inventée, un conte qui se souvient de ce qui s'est réellement passé”.³⁶ Las palabras representan la única identidad que puede restituir su memoria olvidada:

Entre-temps, j'avais perdu le grand cahier où je consignais mon histoire. J'essayai de le reconstituer mais en vain; alors je sortis à la recherche du récit de ma vie antérieure. La suite vous la connaissez. J'avoue avoir pris du plaisir à écouter le *conteur*, puis vous. J'ai eu le privilège, vingt ans plus tard, de revivre certaines étapes de ma vie.³⁷

³³ *Ibid.*, p. 152.

³⁴ *Ibid.*, p. 159.

³⁵ El desdoblamiento Ahmed-Zahra se refiere a la doble identidad de Ahmed. Zahra es el nombre que el Ajj Ahmed le revela a su hija en su lecho de muerte, en *La nuit sacrée*, continuación de *L'enfant de sable*. En este segundo relato, Zahra asume el mandato narrativo y cuenta su historia desde su identidad femenina.

³⁶ *L'enfant de sable*, p. 168.

³⁷ *Ibid.*, p. 170.

En el capítulo XVII, titulado “Le troubadour aveugle”, llega al café un nuevo personaje, un hombre ciego con un bastón en la mano que se presenta como un falsificador de historias. Este hacedor, a la manera borgesiana, proveniente de otros siglos y de otros cuentos, dice haber recibido la visita de una mujer con una voz extraña que lo persigue en sus correrías a lo largo del tiempo: “Je suis venu, porteur d’un message. C’est une femme, probablement arabe, en tout cas de culture Islamique, qui s’est présentée un jour à moi, recommandée, me semble-t-il, par un ami dont je n’avais plus de nouvelles depuis longtemps”.³⁸ Entonces el trovador ciego refiere el momento en que encontró la efigie de esa mujer en la moneda llamada Zahir, acuñada por un gobernante que quiso perpetuar el rostro de sus dos hijos gemelos, un hombre y una mujer. Como un sonámbulo, el trovador relata, en el capítulo XVIII, “La nuit andalouse”, que trató de hallar a la mujer extraña sin conseguirlo. Se refugia en Andalucía³⁹ tratando de huir de la pesadilla de la mujer de larga cabellera y, entre la muerte y la alucinación, lucha con un fantasma o con un ángel, tal vez transfiguración de esa primera visita que tan sólo le recuerda su posible condición de ser ficcional y, por tanto, mortal, sueño dentro de otro sueño. Desde el primer momento, el trovador afirma haber pasado de un relato de ficción a otro, habitante de múltiples mundos posibles, viajero entre siglos y ficciones:

Situation étrange! On aurait dit que j’étais dans un livre, un de ces personnages pittoresques qui apparaissent au milieu d’un récit pour inquiéter le lecteur; j’étais peut-être un livre parmi les milliers serrés les uns contre les autres dans cette bibliothèque où je venais naguère travailler. Et puis un livre, du moins que je le conçois, est un labyrinthe fait à dessein pour confondre les hommes, avec l’intention de les perdre et de les ramener aux dimensions étroites de leurs ambitions.⁴⁰

Ser errante en un mundo donde se cruzan ficciones infinitas, el trovador también parte en busca de la historia de Ahmed para tratar de conocer una identidad para siempre inacabada, él, desde el comienzo de esa ficción, ha sido habitante del secreto:

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

³⁸ *Ibid.*, p. 174. Este amigo es Si Abdel Malek, el “traficante de palabras” que el trovador menciona más adelante. La moneda llamada zahir es un claro intertexto del relato homónimo de Jorge Luis Borges. El trovador es una imagen intertextual del escritor argentino.

³⁹ Andalucía es la tierra natal de Ibn ‘Arabí, uno de los principales santos de la tradición sufi. Michel Chodkiewickz, escribe: “ils sont légion les poètes qui, tel Ibn Khafaja dans ces vers, ont chanté les charmes du paysage andalou, ses jardins verdoyants, ses fleuves, ses fleurs et ses parfums. L’Andalousie, terre féerique, terre paradisiaque: la littérature arabo-andalouse foisonne de ces éloges dithyrambiques”. Cf. Michel Chodkiewickz, *La sceau des saints: Prophétie et sainteté dans la doctrine d’Ibn Arabí*, p. 27.

⁴⁰ *L’enfant de sable*, p. 178.

énigme, deux visages d'un même être complètement embourbé dans une histoire inachevée, une histoire sur l'ambiguïté et la fuite!⁴¹

Finalmente, cuando el primer narrador regresa, el trovador ciego se embarca en una nueva historia contada por otra narradora de la plaza, una nueva ficción de la que desconoce el rumbo. Al final de la novela, en el capítulo “La porte des sables”, Si Abdel Malek regresa para retomar el curso de su historia. Las palabras son la clave para abrir las siete puertas que encierran al secreto. Las palabras, al igual que el *halaiquí*, también se han transformado; al comenzar la lectura, Si Abdel Malek reconoce que las letras del diario de Ahmed han sido borradas por la luna: “Il s'arrête un moment, fixe le grand cahier, l'ouvre, tourne les pages: elles sont vides [...] Il poursuit: ‘le livre est vide. Il a été dévasté. J'ai eu l'imprudence de le feuilleter une nuit de pleine lune. En l'éclairant, sa lumière a effacé les mots l'un après l'autre’”.⁴² La luna se ha apoderado de la historia. Si Abdel Malek tuvo que huir porque su historia había perdido su esencia; fue el momento en que sus personajes comenzaron a perseguirlo. El *conteur* nunca estuvo muerto, pero la maldición había caído sobre él y, a pesar de que intentó vivir de otros oficios, las palabras y la ficción lo atormentaron hasta que decidió realizar una peregrinación hacia el sur. La aventura del *conteur* está atrapada en los laberintos de la verdad y la ficción, como lo confirma la revelación del origen del diario de Ahmed: una mujer de Alejandría le contó la historia de su tío Bey Ahmed y le dio su diario para que Si Abdel Malek reconstruyera el relato. Para la mujer era necesario desprenderse del peso de esa historia, sin embargo, advierte al *conteur* que no podrá librarse de ella. Por esa razón, Si Abdel Malek emprendió el viaje hacia el Sur. El *conteur* dice a su círculo que desde ese momento les corresponde reconstruir la historia de Ahmed y les entrega la tinta y la pluma. Mientras tanto, él, buscando el olvido, leerá el Corán sobre las tumbas de los muertos: “Si quelqu'un parmi vous tient à connaître la suite de l'histoire, il devra interroger la lune quand elle sera entièrement pleine. Moi, je dépose là devant vous le livre, l'encrier et le porte-plume. Je m'en vais lire le Coran sur la tombe des morts!”⁴³

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Ibid.*, p. 201.

⁴³ *Ibid.*, pp. 208-209. De acuerdo con Malek Chebel, “le cimetière est situé soit sur un axe routier, soit sur une petite colline, visible depuis le lieu d'habitation et topographiquement très accessible. Le cimetière est visible, à la fois grâce à son emplacement et grâce à la blancheur de ses tombes. Les tombes sont simples et [...] les coutumes populaires ont toujours considéré la ‘dernière demeure’ comme une demeure humble et

II.1.2 Poética de la falsificación

La diversidad de voces narrativas, sin una conciencia omnisciente que dirija el curso del relato, implica que cada versión de la historia sólo sea una aproximación a la verdad. El relato se erige como copia imperfecta del mundo. El *conteur*, demiurgo falible, está obligado a inventar historias incesantemente; al igual que el trovador ciego, funda su poética en la falsificación: “quand je lis un livre, je m’installe dedans. C’est mon défaut. Je vous ai dit tout à l’heure que j’étais un falsificateur, je suis le biographe de l’erreur et du mensonge”.⁴⁴ Portador de la mentira, al trovador no le preocupa la realidad sino el juego de invención de las palabras.

La palabra oral, instrumento que recrea el origen del mundo, no puede otorgar una verdad absoluta. La oralidad se revela como portavoz del universo simbólico del mito más que de la referencialidad de la historia. En este sentido, Derrida, al referirse a los orígenes de los pueblos magrebíes francófonos, escribe:

*une première langue qui serait plutôt une avant-première langue destinée à traduire cette mémoire. Mais à traduire la mémoire de ce qui précisément n'a pas eu lieu, de ce qui, ayant été (l')interdit, a dû néanmoins laisser une trace, un spectre, le corps fantomatique, le membre-fantôme – sensible, douloureux, mais à peine lisible – de traces, de marques, de cicatrices. Comme s'il s'agissait de produire, en l'avouant, la vérité de ce qui n'avait jamais eu lieu. Qu'est-ce alors que cet aveu? et la faute immémoriale ou le défaut originaire depuis lesquels il faut écrire?*⁴⁵

Este proceso, que consiste en invertir los parámetros de realidad y de ficción, es recreado cada vez que un *halaiquí* de la plaza Jmaâ El Fna inventa un mundo posible y recuerda, desde los linderos de su memoria, un acontecimiento nunca realizado. De esta forma, en la novela es posible ubicar dos momentos relacionados con esta concepción de la verdad y la mentira como fundamento del relato; el primero se presenta en “une nuit sans issue”, cuando el narrador explica que Ahmed es vigilado por nosotros sin que éste se dé cuenta; el segundo, cuando el trovador ciego aparece y cuenta su aventura como perseguidor de ficciones.

En ambos casos, el texto se refiere a la apariencia de verdad del universo de ficción y, al mismo tiempo, a la imposibilidad de liberarse de él. En cuanto a Si Abdel Malek, éste afirma, antes de ser devorado por sus propias palabras: “Le livre est ainsi:

sans autre prétension que celle de se démarquer du talus ou de la dune”. Cf. Malek Chebel, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, p. 121.

⁴⁴ *L'enfant de sable*, pp. 172-173.

⁴⁵ Jacques Derrida, *Le monolingüisme de l'autr.*, p. 118.

une maison où chaque fenêtre est un quartier, chaque porte une ville, chaque page est une rue, c'est une maison d'apparence, un décor de théâtre où on fait la lune avec un drap bleu tendu entre deux fenêtres et une ampoule allumée".⁴⁶

En *Le Piège de Salomon*, Valérie Gonzalez reflexiona sobre la estética basada en el trompe-l'œil en el arte islámico. En este sentido, al analizar la sura XXVII del Corán, la autora se refiere al antiguo tema de la *imitatio* como principio del arte y, confrontándolo con la estética del engaño o el error, llega a la conclusión de que, si bien el creador parte de una imitación de la realidad, se va distanciando cada vez más del modelo original a medida que se multiplican sus imitaciones:

Quand une personne imite quelque chose à travers une oeuvre, il peut le faire en imitant l'objet en soi ou bien en imitant une précédente imitation. Ce qui veut dire qu'il peut faire une statue qui imite Zayd et également un miroir dans lequel on voit la statue de Zayd. Si nous ne connaissons pas Zayd et que nous voyons sa statue, nous le reconnaitrons parce qu'il s'agit de l'imitation de celui-ci et non sa propre forme/figure (sûrat). Il se peut aussi que nous en voyions pas sa statue directement, sinon l'image de celle-ci dans le miroir que nous el reconnaissons en raison de cette imitation d'imitation qui nous éloigne de deux degrés de la réalité. Cela même est applicable aux élocutions mimétiques, lesquelles peuvent se composer avec des éléments qui imitent quelque chose en soi ou avec des éléments qui imitent d'autres éléments lesquels imitent l'objet original, et, de cette manière, l'imitation peut se séparer de plusieurs degrés de la réalité.⁴⁷

El relato origina un universo que poco a poco se separa de su creador. Para recordar lo que nunca ha tenido lugar, el fabulador instala la ficción como categoría de realidad. De acuerdo con este mecanismo, Ahmed cobra vida y puede ser observado sin que él lo advierta. Es la misma razón por la que trovador ciego parte en busca de la mujer de origen árabe que lo visita en su biblioteca infinita de Buenos Aires. Él, como todas las ficciones, como el universo entero, es producto de la imaginación o del sueño de un extraño demiurgo. En este proceso, es imposible encontrar el objeto original. El dios también se ha perdido en el juego de espejos infinitos, como relata el trovador cuando se presenta ante la *halca*; al indicar su filiación, lo hace a través del intertexto de las últimas líneas de *Las ruinas circulares*: “[...] Il marcha sur les lambeaux de feu. Ceux-ci ne mordirent pas sa chair, ils le caressèrent et l'inondèrent sans chaleur et sans combustion. Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver”.⁴⁸

⁴⁶ *L'enfant de sable*, p. 108.

⁴⁷ Fârâbi, citado por Valérie Gonzalez, *La piège de Salomon*, p. 101.

⁴⁸ *L'enfant de sable*, p. 173.

Entre el postulado del engaño visual del arte musulmán y las versiones sobre la historia de Ahmed que se despliegan en la plaza Jmaâ El Fna hay una relación estrecha. El objeto original se disemina y, en el caso del relato de Jmaâ El Fna, éste se transforma cada vez que un nuevo *conteur* le otorga su voz. El principio de esta poética radica en el reemplazo de la versión nueva. Cada ficción se instala como un universo verdadero e independiente, a tal punto que el orden de la ecuación verdad-mentira/realidad-ficción, queda completamente invertido. Los testimonios de los *halaiquís* demuestran que la verdadera persecución de dioses y de demonios proviene de la ficción. Según la explicación del trovador ciego, si la vida proviene de la invención, el hecho de contar historias equivale a vivirlas:

Alors j'inventais avec ma sœur des histoires où je devais tout le temps me battre contre les fantômes, et je passais aisément d'une histoire à une autre sans jamais me soucier de la réalité. C'est ainsi que je me trouve comme une chose déposée dans votre conte dont je ne sais rien. J'ai été expulsé — le mot est peut-être fort — d'une histoire que quelqu'un me murmurait à l'oreille comme si j'étais un mourant auquel il faut dire des choses poétiques ou ironiques pour l'aider à partir.⁴⁹

El trovador ciego afirma haber recibido cartas de sus propios personajes: “après tout je n'inventais rien. Je lisais les livres et les encyclopédies, je fouillais dans les dictionnaires et je rapportais des histoires assez vraisemblables pour le plaisir et pour narguer l'angoisse du temps qui creuse chaque jour un peu plus notre fosse commune”.⁵⁰ En un primer momento, la invención de mundos posibles obedece al deseo de transformar la realidad y de auventar a la muerte; no obstante, a partir de la oposición entre la realidad y la ficción, las palabras construyen la existencia del soñador y del soñado: “ je n'ai cessé toute ma vie d'opposer le pouvoir des mots —les signes des langues orientales calligraphiés pour donner le vertige— à la force du monde réel et imaginaire, visible et caché ”.⁵¹

Las palabras son capaces de rebasar a su creador; ésta es la razón por la que Si Abdel Malek comienza a ser devorado por sus frases: “Le manuscrit que je voulais vous lire tombe en morceaux à chaque fois que je tente de l'ouvrir et de le délivrer des mots, lesquels empoisonnent tant et tant d'oiseaux, d'insectes et d'images. Fragmentaire, il me

⁴⁹ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁵¹ *Idem.*

possède, m'obsède et me ramène à vous qui avez la patience d'attendre".⁵² Los *halaiquís* padecen la persecución de los mundos que han inventado; ellos, ficciones en un juego de espejos infinitos, pierden el rumbo que puede conducirlos a su realidad primera. Tanto el trovador ciego como Si Abdel Malek, peregrinos de ficciones, son perseguidos por sus personajes y, mientras Si Abdel tiene que huir desde la plaza hacia el sur, el trovador ciego llega a Marrakech, después de un largo viaje desde Buenos Aires.

En este juego, los perseguidores nacen de la ficción. La persecución es el precio que los narradores tienen que pagar por haber distorsionado, en algún momento, la realidad. En relación con el universo de los libros que resguarda en su biblioteca infinita, el trovador ciego afirma: "J'étais un veilleur de jour et de nuit. Je dormais entouré de toutes ces œuvres dont j'étais l'ami vigilant, le confident et aussi le traître".⁵³ La distorsión de la realidad se ubica en el nivel diegético; posteriormente, los personajes que habitan el universo metadieético invaden ese primer nivel y buscan a su creador, castigándolo por haberles dado existencia y autonomía. En cuanto a Si Abdel Malek, éste asegura que la muerte fue quien le arrebató a sus personajes, aunque más tarde los encuentra en la ruta de su exilio. Desde esa región de la eternidad, los personajes están conscientes de haber superado a su creador.

El relato iniciado por Si Abdel Malek no tiene final. Como las calles de Marrakech, adopta formas tortuosas intentando llenar los huecos que cada narrador ha olvidado o que nunca ha conocido. Cada espacio se llena por medio de la invención. La identidad de la narración está en juego, identidad que, de acuerdo con Elbaz, se convierte en metáfora del discurso magrebí:

Il s'agirait de ce récit en voie de production, de ses voix qui se reprennent sans cesse, de cette litanie narrative en manque d'être. Et c'est la machine narrative maghrébine qui diffère à jamais la plénitude de ce manque à combler. Les sables sont l'espace des échos perdus, des voix qui ont assumé un instant le mandat narratif. C'est l'espace de l'oubli et de la répétition qui relèvent tous les deux de l'oralité, car on raconte pour chasser l'oubli, on se répète pour le différer.⁵⁴

Los *halaiquís* no alcanzan a asir el relato en su totalidad, pues cada uno conoce únicamente un fragmento de la hipotética verdad. En cierta forma, la historia de Ahmed es una representación del universo en su totalidad, como si fuera un microcosmos en expansión. Conforme avanza el relato, se incorporan narradores, cartas, mitos y opiniones

⁵² *L'enfant de sable*, p. 108.

⁵³ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁴ Elbaz, *op. cit.*, p. 66.

diversas. Al confirmar la certeza de este mundo relativo, Derrida llega a la siguiente conclusión: “inventée pour la généalogie de ce qui n’est pas arrivé et dont l’événement aura été absent, ne laissant que des traces négatives de lui-même dans ce qui *fait l’histoire*, telle avant-première langue *n’existe pas*”.⁵⁵ Una vez derrumbada la pretendida verdad de la historia, el mundo es reconstruido a partir de la palabra. La totalidad es representada por metáforas relacionadas con la palabra misma; es decir, el relato cuenta sus propios mecanismos de producción, los resortes internos de su funcionamiento. La plaza circular de Marrakech, de acuerdo con Elbaz, se convierte en el lugar de la palabra: “*L’enfant de sable* et *La nuit sacrée* ne sont pas moins le récit de ce lieu de la parole, cette place publique, que le récit de la double nature Ahmed-Zahra”.⁵⁶ La poética del espacio discursivo magrebí propone así el acceso a una historia hecha con una voz propia:

L’enfant de sable est un roman écrit dans la langue française dans lequel un conte oral se déploie, dans lequel il est affirmé qu’un manuscrit peut en remplacer un autre sans pour autant affecter le procès narratif, qu’au bout de compte l’écrit est encombrant, et qu’il faut l’évacuer pour accéder à *l’histoire*.⁵⁷

Esa voz propia se despliega hasta el infinito. Los miembros de la *halca* emprenden la misma búsqueda que ha llevado a cabo el falsificador de historias; desde este punto de vista, cada *conteur* se compromete con la máquina narrativa de Jmaâ El Fna. Al dar vida a las palabras, al igual que Si Abdel Malek, cada uno de ellos lleva su casa consigo, una casa hecha de palabras, habitada por los personajes que han engendrado en el lugar de la palabra:

Nous allons habiter cette maison [...] C’est normal; c’est l’heure de l’écriture, le moment où les pièces et les murs, les rues et étages de la maison s’agitent ou plutôt sont agités par la fabrication des mots qui viennent s’entasser, puis s’étaler, se mettre dans un certain ordre [...] Nous, nous serons à l’intérieur des murs dans la cour, dans la place ronde, et de ce cercle partiront autant de rues que de nuits que nous aurons à conter pour ne pas être engloutis par le flot d’histoires qui, en aucun cas, ne devront mêler leur eau avant que l’aube ne pointe! Nous aurons quelques moments de répit pour respirer et nous souvenir.⁵⁸

La posibilidad de encontrar una sola versión que explique la realidad está anulada desde el Corán, arquetipo de la palabra. En este sentido, Berque escribe: “lorsque le Coran se réfère à tel ou tel circonstance, le plus souvent il le fait sous forme de sous-

⁵⁵ Jacques Derrida, *op. cit.* p. 118.

⁵⁶ Elbaz, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *L’enfant de sable*, p. 109.

entendus: une forme assez imprécise que les traités spécialisés cataloguent des *mubhamât*, c'est-à-dire non pas vraiment 'ambiguës' –ce que voudrait dire le terme arabe- mais laissés dans le flou”.⁵⁹ El texto sagrado revela su carácter absoluto en cuanto puede ser interpretado de diversas maneras. Por su parte, si el relato de la plaza de Marrakech se propone como copia del mundo, se trata de un texto que, al dar cabida a las interpretaciones, cuestiona la posibilidad de la perfección. El hecho de que la historia de Ahmed sea retomada por distintos enunciadores invalida la existencia de la verdad. El lenguaje que se genera en la plaza está cargado de posibilidades futuras y, por tanto, habita el espacio de la promesa y de la imaginación; habita, así, la región de lo irrealizable: “et parce qu'elle ne peut que promettre et *se* promettre en menaçant de se démembrer, une langue ne peut que parler elle-même d'elle-même. On ne peut parler d'une langue que dans cette langue”,⁶⁰ escribe Derrida.

La palabra errante del *halaiquí*, como la voz arquetípica del Libro sagrado, regresa al mismo punto de partida, a la palabra misma y a la plaza Jmaâ El Fna, siempre dispuesta a renovarse. La luna ha borrado las letras del manuscrito de Ahmed. Una vez más, la historia y la vida son promesas que se construyen a partir de la palabra sagrada, de la imaginación y del mito. Derrida, en relación con la lengua del origen perdido, afirma: “Elle ne peut être qu'une langue d'arrivée ou plutôt d'avenir, une phrase promise, une langue de l'autre, encore, mais tout autre que la langue de l'autre comme langue de maître ou du colon ”.⁶¹

⁵⁹ Jacques Berque, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁰ Derrida, *op. cit.*, p. 43.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 118-119.

II.2 Traversée de la mangrove

II.2.1 Identidad de los narradores

Traversée de la mangrove también se basa en una estructura polifónica que, como *L'enfant de sable*, desplaza el eje de la enunciación entre los diversos personajes que se reúnen en el funeral de Francis Álvarez Sancher, un extranjero que llega a vivir a la aldea de Rivière au Sel y que un día aparece muerto sin que nadie conozca la causa del fallecimiento, aunque aparentemente se trata de un asesinato. La novela de Maryse Condé teje un mosaico de identidades que se confrontan por medio de monólogos interiores desencadenados por la muerte del extranjero, punto crítico que desestabiliza el espacio cerrado y laberíntico de la aldea.

El lector, como si estuviera entre los rizomas del manglar, debe distinguir cada una de las voces que tejen este espacio caótico, mosaico de identidades diversas que caracterizan el universo créole. Los personajes, tomando como eje al extranjero, tejen alrededor de él su propia historia, inevitablemente relacionada con la presencia de un “otro”. En relación con las voces presentes en el relato, Jean-Xavier Ridon escribe: “Les voix qui, tour à tour, apparaissent dans le roman sortent d’une marge de solitude dans laquelle leurs paroles n’ont jamais été entendues, à plus forte raison écoutées”.¹ Durante el lapso temporal de una noche, el extranjero se instala como el centro del universo narrativo de los habitantes de Rivière au Sel y, de esta forma, se teje un segundo nivel narrativo en el que cada personaje, al hacer el recuento de su vida, va a remontarse al pasado para tratar de comprender su situación presente.

La voz de Francis Sancher está ausente durante todo el relato. Es una voz reconstruida por los habitantes de la aldea, ya sea en discurso indirecto libre o a través de diálogos. Desde su llegada al pueblo es visto con desconfianza y con temor puesto que representa el “ailleurs”, el otro lado desconocido, el atávico temor hacia lo diferente. A propósito de la extranjería, Ana María Martínez de la Escalera escribe: “En no pocas sociedades antiguas se expresaría el sentimiento de horror hacia lo absolutamente diferente, lo indecible, lo impensable, mediante la fuerza mítica de la voz ‘otro’, apenas

¹ Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, p. 218.

susurrada con pavor y reverencia”.² El pueblo reacciona con desconfianza y temor y, aunque se quiere mantener la apariencia de unión entre los miembros de la comunidad, la desconfianza hacia el otro revela su propia fragmentación: *Celui qui vient de dehors, est perçu comme une menace et stigmatise tous les maux et toutes les peurs qui habitent le village [...] Il ne peut se réduire à une référence, il échappe aux mots. C'est pourquoi l'étranger engendre chez les habitants du village un mouvement de défense qui emprunte parfois le discours du racisme pour s'opposer à une présence considérée dangeureuse*”.³ La presencia del extranjero va a actuar como un elemento que pone en crisis las relaciones entre los personajes.

Aunque nadie llega a conocer con exactitud la biografía del personaje extranjero, comienzan a circular a su alrededor distintas historias que, incluso antes de su muerte, hacen de él una leyenda y lo convierten en parte de la historia colectiva de Rivière au Sel. Como los relatos de Xantippe, portavoz de la memoria de la aldea, la historia de Sancher se coloca en el reino del mito al ser contada infinidad de veces por distintos narradores. Cada versión dice sustentar la verdad, aunque los datos de la vida del extranjero son tan desconocidas como las circunstancias de su muerte:

Les histoires les plus folles se mirent à circuler. En réalité, Francis Sancher aurait tué un homme dans son pays et aurait empoché son magot. Ce serait un trafiquant de drogue dure, un de ceux que la police, postée à Marie-Galante, recherchait en vain. Un trafiquant d'armes ravitaillant les guérillas de l'Amérique latine. Personne n'apportant la moindre preuve à ces accusations, les esprits s'enflévrèrent. Ce qui était sûr, c'est que les revenus de Francis Sancher étaient d'origine louche.⁴

Sancher es un personaje construido por la palabra de otros. Al hablar de él, cada sujeto se apropia de su historia y de su voz. Sólo al dejar de ser un desconocido dejarán de temerle. Al silenciar su voz le restan poder y, al reconstruir su historia, lo integran al imaginario de Rivière au Sel. Para Rivière au Sel, ese representante del “*ailleurs*” se convierte en el eje del mundo. Al negarle la enunciación, al darle una identidad que proviene de un imaginario colectivo, se le instala definitivamente en un espacio legendario capaz de reinventarse. En tal caso, sólo este personaje puede abrir y cerrar el relato y envolver las historias de los demás personajes durante la noche de su velorio.

² Ana María Martínez de la Escalera, “El extraño, metáfora de la situación humana”, *op. cit.*, p. 76.

³ Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, p. 218.

⁴ *Traversée de la mangrove*, p. 39.

Hay un narrador omnisciente que enmarca el relato y que, sin revelar su identidad, parece ordenar el discurso de los personajes. Aunque el lector desconoce el punto focal de la enunciación de ese narrador, parece tratarse de uno de los habitantes de la aldea. A partir del espacio de la casa de Sancher, durante la noche de su velorio, las voces narrativas se estructuran a partir de un contrapunto que, en algunas ocasiones, presenta a narradores con una función autodiegética y, a la vez, testimonial. Algunos personajes, si bien comienzan a dar testimonio del paso de Sancher por la aldea, terminan por señalar los trazos de su propia biografía, en forma de monólogo interior. Pero, en otros casos, un narrador heterodiegético presenta la conciencia figural de los personajes en forma de discurso indirecto libre. Sólo algunos personajes toman la palabra directamente para referir su historia; podemos decir que quienes asumen la narración en primera persona son los personajes más desprotegidos: “Condé se situe dans cette rupture pour faire entendre le langage de toutes celles et ceux qui sont opprimés par la structure communautaire”, afirma Jean-Xavier Ridon.⁵ La toma de la palabra lleva a sus enunciadores hacia el camino de la reivindicación.

Ese narrador omnisciente, encargado de abrir y cerrar el relato, construye un mosaico de identidades con las voces de los habitantes de la aldea. El discurso de los personajes tiene lugar durante la noche del velorio, pero la instancia narrativa encargada de presentar el relato divide la narración en tres segmentos: “La serein”, “la nuit” et “le devant-jour”. En todo caso, este narrador omnisciente parece representar a la totalidad de la aldea. Desde un “nosotros” no enunciado explícitamente, que borra los rasgos de una identidad definida, decide enmarcar el discurso de algunos personajes, mientras que, en otros casos, deja la intervención del discurso directo de los personajes. Al dar voz a diversos personajes, el texto testimonia la criollización del Caribe. En el espacio caótico del manglar, cada voz representa a una raza; al mismo tiempo, cada voz revela una historia de dominación o de exclusión. De acuerdo con Confiant, es imposible hacer una síntesis de culturas; por esta razón, el discurso de los personajes sólo encuentra su centro al referirse a la otredad: el extranjero, lo desconocido.

Cada voz produce su propia versión de la personalidad de Sancher; cada voz tiene una visión personal de su propia experiencia en Rivière au Sel. En el interior de la

⁵ Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, p. 222.

comunidad, se reproducen las relaciones de dominación y de exclusión presentes desde la colonización. En el mosaico de voces en contrapunto, el lector advierte los distintos grupos raciales; de esta forma, es posible encontrar la voz blanca, la voz negra y la voz oriental, como los tres grandes segmentos que forman parte de la diversidad del Caribe.

Mosaico de voces

La voz del béké⁶

Los Lemaulnes representan el poder del colonizador occidental. El primer Lemaulnes de la aldea es un béké procedente de la Martinica que llega a La Guadalupe porque, a causa de su casamiento con una mujer negra, es expulsado del seno familiar. Los Lemaulnes sustentan su superioridad en fundamentos raciales y económicos. El desprecio y el maltrato que manifiestan hacia los negros es resultado de la superioridad que el sistema colonial le ha conferido a la gente de su raza. Al ser rechazado por su madre, quien prefería a su hermano menor, Loulou Lemualnes busca a toda costa demostrar su poderío a través de sus cultivos de flores. A pesar de su éxito, la isla le parece demasiado pequeña ante la magnitud de sus ambiciones: “oui, c’est à une autre époque qu’il aurait dû naître. Ou alors dans un autre pays. La Guadeloupe était trop petite pour lui. Elle ne permettait pas à un homme de donner toute sa mesure”.⁷ Cuando busca al extranjero para hablarse de su hija Mira, le dice:

Nous appartenons au même camp. Dans les livres d’histoire, on appelle nos ancêtres les Découvreurs. D’accord, ils ont sali leur sang avec des Nègresses; dans ton cas je crois aussi avec

⁶ Delfine Ferret define así el término béké: “cette classe sociale associée aux planteurs qui étaient propriétaires d’esclaves, a longtemps détenu le pouvoir politique et garde encore la plus grande partie du capital foncier et du pouvoir économique à la fin du XXe siècle. Prudent indique que le mot semble provenir de l’ibo où il signifie l’étranger: ‘il est attesté dans le ‘français des îles’ dès 1660 et signifie alors le Blanc. Plus tard, on fera la différence entre le Béké-Pays ou le Béké-créole (en créole bétché-péyi, bétché kréyòl) et le Béké-France ou le Vieux-Blanc, appelé encore Métropolitain [...]”. Cf. Delfine Perret, *La créolité*, p. 104.

⁷ *Traversée de la mangrove*, p. 125.

des Indiennes. Pourtant nous n'avons rien en commun avec ces Nègres à tête grincée, ces cultivateurs qui ont toujours manié le coutelas ou conduit le cabrouet à boeufs pour notre compte.⁸

Aristide, hijo de Loulou Lemaulnes y de Aurore Dugazon, su primera esposa, aprende de su padre el amor por la naturaleza y el desprecio hacia los negros, aunque con el tiempo se produce una fuerte rivalidad entre ambos. Enamorado de Mira, busca refugio en la montaña porque, aunque tiene la certeza de que Mira no le pertenece a nadie, Sancher se la ha arrebatado. Pero esta situación no dura mucho tiempo y, cuando Mira regresa a la casa paterna, Aristide se da cuenta de que ha dejado de amarla. A partir de ese momento, decide tomar las riendas de su vida. Por primera vez, reconoce que nunca se ha interesado por saber qué pasa más allá de los límites de la isla. Consciente de su necesidad de liberación, toma la resolución de partir: “dans le fond, est-ce qu’il ne devait pas être reconnaissant à Francis Sancher, puisqu’il lui avait donné la liberté, le délivrant de Mira?”.⁹

La ambición de Loulou se vuelve equivalente al odio que siente hacia Sancher por haberse relacionado con su hija Mira. Al igual que los Ramsaran, podría haber matado al extranjero. Cuando Mira regresa a la casa paterna, Loulou intenta unir sus fuerzas con las de Silvestre Ramsaran para vengar el honor de sus hijas. Por primera vez deja de mirar con desprecio a Silvestre, pero éste se niega a hacer tratos con él; entonces la gente comenta, al ver a Loulou caminando por las calles de la aldea, que el destino les ha hecho justicia:

Le malheur a sa justice! Il ne s’occupe pas seulement de ceux qui n’ont pas un sou [...] Non! Il cogne à droite, il cogne à gauche. Les po chappé, les multâres, les Zindiens et, à ce que j’ai entendu, même les Blancs là-bas, en métropole! Voilà un homme qui marchait droit, tellement droit. On n’aurait jamais cru qu’il se coucherait un jour comme tout un chacun au fond d’un trou. Regarde-le à présent!¹⁰

En la noche del velorio, Loulou se arrepiente de no haber cometido el asesinato del extranjero: “Ce n’est pas ainsi qu’il aurait dû mourir. Trop propre, trop douce, cette mort! [...] Puisque ce sans-graine d’Aristide ne pouvait rien, c’est moi qui aurais dû agir. Et je n’ai rien fait non plus”.¹¹

Mira es la hija ilegítima que Loulou tuvo con una mujer negra mientras estaba casado con Aurora Dugazon. Como la madre de Mira muere al dar a luz, se lleva a la niña

⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰ *Ibid.*, p. 130.

¹¹ *Ibid.*, p. 123.

con él y, más tarde, cuando su esposa Aurora muere, se casa con Dinah, una mujer de ascendencia holandesa a quien su familia convence para casarse con él. Lejos de su tierra y de su familia, el tiempo va acabando con la juventud de Dinah, encerrada definitivamente en la fortaleza de los Lemaulnes: “ma jeunesse s’enfuyait. Par moments, il me semblait que j’étais déjà morte, que mon sang ne coulait plus chaud dans mes veines, qu’il était déjà caillé”¹² Pero cuando Sancher llega a la aldea y oye los comentarios que la gente hace de él, tiene curiosidad por conocerlo; el extranjero despierta sus deseos olvidados y empieza a visitarla todas las noches. Dinah encuentra un espacio de felicidad a su lado hasta que Mira se va a vivir con él. Dinah lo maldice aunque después se siente responsable de su muerte: “personne ne sait que je suis la cause du drame qui vient de trouver sa conclusion. Oui, moi. Moi seule. Les malheurs des enfants sont toujours causés par le fautes cachées des parents”.¹³ Cuando Mira regresa embarazada a la casa paterna y se enteran de que Vilma Ramsaran también espera un hijo de Sancher, Dinah cree que es el resultado de la maldición que le lanzó. Al final, en el funeral de Sancher, Dinah toma la determinación de abandonar el pueblo: “Moi, ma resolution est prise. Je quitterai Loulou et Rivière au Sel. Je prendrai mes garçons avec moi. Je chercherai le soleil et l’air et la lumière pour ce qui me reste d’années à vivre. Où les trouverai-je? Je n’en sais encore rien. Ce que je sais, c’est que je les chercherai!”¹⁴

Desde pequeña, Mira se refugia en el río y en el bosque, donde siente recuperar el lecho materno: “La solitude est ma compagne. C’est elle qui m’a bercée, nourrie. Elle ne m’a pas quittée jusqu’au jour d’aujourd’hui. Les gens parlent, parlent. Ils ne savent pas ce que c’est de sortir brûlante du ventre déjà mort de sa mère, de lui dire adieu, dès le premier moment du monde”.¹⁵ Mira odia a su padre porque lo considera responsable de la muerte de su madre. La gente de la aldea le teme a causa de su belleza, las mujeres le huyen y los hombres la desean; su padre también le teme y sólo se lleva bien con su hermano Aristide. Mira está siempre en fuga, buscando la protección materna que perdió al nacer, hasta que un día, en el río, se encuentra con Sancher y, poco después, se va a vivir con él. En su compañía, Mira trata de dejar atrás el desamparo en el que ha vivido.

¹² *Ibid.*, p. 103-104.

¹³ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴ *Ibid.*, p. 109.

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

Poco después, advierte que ni siquiera ella puede penetrar en el el hermetismo del extranjero: “Je n’ai jamais été heureuse avec lui. Même quand son corps était sur le mien, je savais que son esprit vagabondait dans des régions que je ne pouvais pas atteindre”.¹⁶ Más tarde, regresa embarazada a la casa paterna; el amor la había sometido al extranjero y, por ello, asegura que tanto el río como su madre muerta la han traicionado: “Je ne descendrai plus à la Ravine. Elle aussi m’a trahie. Comme Rosalie Sorane, ma mère, qui m’a laissée dans la solitude au premier jour du monde. Le fruit qu’elle m’a donné pour apaiser la faim de mon cœur était, en réalité, un fruit empoisonné”.¹⁷ Durante la noche del funeral de Sancher, Mira tiene la certeza de que debe buscar la verdad, así como su hijo, quien recorrerá la aldea preguntando por la identidad de su padre. Pero la verdad de Mira no sólo tiene que ver con Sancher sino con ella misma. El rumbo de su vida no seguirá el camino trazado por su padre; no se someterá a un destino imaginado por los demás, sino que ella buscará su propio rumbo.

Joby es uno de los tres hijos que procrean Dinah y Loulou. Como todos los habitantes de la aldea, también conoció a Francis Sancher y tiene un punto de vista sobre él. Joby se encuentra por casualidad con Sancher en el bosque, éste platica con el niño y le habla de política y de sus viajes; pero Joby tiene miedo y huye de él, lo considera un farsante que en realidad es tan malo como su padre, a quien Joby odia a causa de su autoritarismo: “Je me demande si d’autres garçons détestent leur père comme moi. Je voudrais qu’il meure. J’aimerais qu’il soit allongé là devant moi à la place de Francis Sancher qui lui aussi a fait beaucoup de mal autour de lui”.¹⁸ Cuando Joby habla con Sancher, le dice que quiere dejar la isla cuando sea grande; al igual que su abuelo, desea cometer una afrenta contra su padre: “Moi aussi, quand je serai grand, j’aimerais faire une chose terrible et défendue comme cela qui mettrait papa en rage. Mais quoi?”.¹⁹

Dodose es una mujer blanca que se casa con Emmanuel Pélagie a los quince años, con la finalidad de resolver la situación económica de su familia. Emmanuel es un ingeniero negro, considerado un orgullo para el país. Aunque su situación económica es muy buena, Dodose no soporta la presencia de su marido, quien se considera superior a

¹⁶ *Ibid.*, p. 107.

¹⁷ *Ibid.*, p. 230.

¹⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹⁹ *Ibid.*, p. 99.

los africanos: “C’est une erreur de croire qu’Africains et Antillais ont quoi que ce soit en commun, hormis la couleur de la peau [...] Notre société est une société métisse. Je rejette le mot ‘créole’ que certains emploient”.²⁰ Dodose se relaciona con un ingeniero metropolitano, amigo de Emmanuel. Debido a su militancia política en un grupo que busca la independencia de la Guadalupe, Emmanuel es cesado de su trabajo y su brillante futuro se acaba. El amante de Dodose regresa a Francia y se olvida de ella. Dodose da a luz a su hijo Sonny, pero el niño sufre una hemorragia cerebral y no puede recuperarse de las secuelas de la enfermedad. Dodose se pregunta si ese hijo es un castigo por haberle sido infiel a Emmanuel, o si es una afrenta a su orgullo. Emmanuel la considera culpable y no vuelve a dirigirle la palabra más que para darle órdenes. Dodose se siente destinada a cargar con la culpa de su hijo enfermo. Aunque lo manda a la escuela, Léocadie Timothée le pide que lo retire porque molesta a los otros niños. Sonny, excluido aún antes de nacer, es considerado siempre una pesada cruz que su madre debe cargar y, en relación con su entorno, soporta las burlas de quienes no son capaces de comprender su mundo, un mundo hecho de canciones y de dibujos en los que traza su aventura interior:

En quoi est-ce qu’il dérangeait les autres enfants, lui qui s’asseyait au fond de la classe, chantait pour lui seul et traçait des dessins sur son papier Canson? À la récréation, pour éviter leurs rires, il ne s’aventurait pas dans la cour et restait à la même place en essayant de se faire tout petit.²¹

Francis Sancher, al conocer a Sonny, pasa largos ratos con el niño, alabando sus dibujos y su talento por la música. Por primera vez, Sonny se siente aceptado por otra persona: “Tu es un merveilleux musicien! [...] Où vas-tu chercher cela? Dans quels rêves?”,²² y es que Francis Sancher, además de compartir sus sueños sin palabras, comparte también sus terrores inexplicables: el miedo a la noche y el miedo a Xantippe. Como era médico, Sancher intenta hablar con Dodose acerca de la enfermedad del niño, pero la madre se niega a escucharlo. Después Sonny es desterrado nuevamente, esta vez a causa de Mira, una de las personas que más lo han despreciado y de quien ha recibido más burlas. Cuando la encuentra sentada a la mesa de Sancher, Sonny huye y no vuelve a levantarse de su cama hasta el día en que Dodose lo lleva al funeral de su amigo: “Il était mort, l’ami! [...] Une chanson fusa, perçante, de ses lèvres et Dodose, lui ayant

²⁰ *Ibid.*, p. 207.

²¹ *Ibid.*, p. 112.

²² *Ibid.*, p. 117.

vainement pressé la main, se résigna à l'entraîner sur la galerie".²³ Dodose se arrepiente de haberse negado a recibir ayuda de Sancher y se pregunta si en realidad ama a su hijo. Sólo hasta ese momento decide protegerlo y dar el primer paso que la conducirá hacia una vida nueva:

Il faut que cela finisse. Désormais, je prendrai soin de lui. Je frapperai à la porte de chaque hôpital, de chaque clinique. J'essaierai chaque nouveau traitement. J'irai au bout du monde s'il le faut. Je laisserai Emmanuel, enfermé dans ses rancœurs et Rivière au Sel, ses petites immuables [...]. Voici venu le temps de mon re-commencement.²⁴

Lucien Évariste es profesor de francés en la aldea. Revolucionario y ateo, desde el principio se hace amigo de Sancher. Aunque tiene los privilegios de los blancos, no se considera parte de una raza superior. Educado en la fe católica, estudia letras clásicas en Francia, donde comienza su militancia política, oponiéndose abiertamente a las creencias de sus padres. A su regreso, se casa con una mujer negra y conduce un programa de radio en el que defiende la liberación de los pueblos oprimidos: "pour chacune des paroles qui tombaient de sa bouche, sa mère l'oreille collée au poste de radio demandait pardon au Bon Dieu. Car pour elle, parler de lutte de classes ou d'exploitation de l'homme par l'homme était aussi coupable que parler de fornication et d'adultère".²⁵ Lo que Lucien Évariste lamenta de la Guadalupe es la imposibilidad de realizar la revolución en esas tierras: "Un poignant regret le prenait de la torpeur de cette terre stérile qui ne parvenait pas à accoucher de sa Révolution. Ah, être né ailleurs! Au Chili! En Argentine! Ou tout simplement à un jet de pierre, à Cuba! Vaincre ou mourir pour la liberté!".²⁶ De acuerdo con su ideología, la escritura es un arma de combate. América Latina cristaliza todas las esperanzas de una revolución y, en este sentido, el trabajo del escritor es inseparable de su compromiso político. Para él, Lezama Lima y Carpentier son los modelos de su proyecto revolucionario, en el que la oralidad y la reconstrucción de la lengua francesa tienen un papel protagónico. Aunque anhela escribir una novela, Lucien carece de una idea concreta. Cuando conoce a Sancher, experimenta cierta decepción cuando éste último le confiesa que, para él, la escritura es lo contrario de la vida. De cualquier manera, Lucien Évariste siente afecto por Sancher y sostienen largas pláticas en las que el extranjero le cuenta sus aventuras. Aunque la amistad entre los dos no es bien vista por la

²³ *Ibid.*, p. 119.

²⁴ *Ibid.*, p. 214.

²⁵ *Ibid.*, p. 217.

²⁶ *Idem.*

gente, Lucien es el único que lo defiende cuando el pueblo se entera de la relación de Sancher con Mira y con Vilma: “Je m’aperçois aujourd’hui que c’est une erreur. Erreur. Il y a plus d’humanité et de richesse dans cet homme-là que dans tous nos faiseurs de discours en créole”.²⁷ La noche del velorio de Sancher, Lucien piensa que puede convertirse en un gran escritor si sigue los pasos de su amigo y se dedica a recorrer el mundo para después contar historias tan increíbles como las de Sancher: “et pour écrire ce livre-là, ne lui faudrait-il pas suivre son héros à la trace? Relever les empreintes qu’il avait laissées dans les chemins? Mettre ses pas dans les siens?”.²⁸

La voz oriental

En este bloque identificamos distintas voces: la de los Ramsaran, procedentes de la India y la de Moïse, hijo de una china y de un negro. Aunque ambos grupos raciales son excluidos, tanto por los blancos como por el resto de los habitantes de la aldea, los Ramsaran poseen un poder económico que les permite considerarse superiores. En la relación de estos personajes con el resto de los aldeanos es posible observar la exclusión que se produce entre los miembros de la colectividad de Rivière au Sel. Cada grupo es visto con desconfianza por los demás. Cada uno funda su arraigo a la isla según motivos diversos y, en relación con la comunidad, cada uno cree tener mayores derechos de permanencia que el otro.

El origen de los Ramsaran se remonta a Ti-Tor, quien se instala en la Guadalupe después de golpear a su padre por negarle plantas de caña. Sylvestre, “complètement gâté par l’argent”,²⁹ se propone hacerse un hombre poderoso porque, por una parte, trata de borrar la deshonra que ocasionó a su padre la primera vez que asistió al templo budista y, por otro lado, parte del afán de afirmación que prevalece en todos los inmigrantes de la India, errantes sin destino que, al abandonar su tierra, han interrumpido su ciclo de reencarnaciones. Herederos de una cultura considerada ajena por la comunidad de Rivière

²⁷ *Ibid.*, p. 226.

²⁸ *Ibid.*, p. 227.

²⁹ *Ibid.*, p. 131.

au Sel, padecen una discriminación permanente, como ocurre con Ti-Tor Ramsaran. Cuando éste último llega a instalarse en la aldea, le cantan: “kouli malaba/ Isi dan/ Pa peyiw”.³⁰ Más tarde, Sylvestre se siente deshonrado cuando su hija Vilma se va a vivir con el extranjero Sancher; entonces, se pregunta por la causa de tal afrenta:

Sylvestre ne comprenait pas pourquoi cette enfant qui ne lui disait jamais autre chose que ‘Oui, papa!’, les yeux baissés, s’était rebellée, prenant un étranger, fainéant, à demi fou et d’âge à être son père. Qu’est-ce qui se passe dans cette calebasse secrète qu’est la tête d’une fille? Lui en voulait-elle parce qu’il l’avait retirée de l’école? Avait-elle décidé de le punir en salissant son nom?³¹

Rosa Ramsaran también es originaria de la India; sus padres la casan con Sylvestre sin pedirle su consentimiento y, después de haber engendrado tres hijos varones, da a luz a una niña blanca y hermosa que muere a los pocos meses de nacida. Contra su voluntad, Rosa concibe a otra niña parecida a Silvestre y a sus hermanos, a quien dan el nombre de Vilma; sin embargo, Rosa rechaza a la niña porque no puede superar el recuerdo de su hija muerta:

Mais je n’en voulais pas de sa fille. J’aurais voulu l’expulser avant son temps. Or, je la sentais accrochée à mes parois, parasite, vorace, se nourrissant malgré moi de ma chair et de mon sang [...] Je lui en voulais de vivre quand ma bien-aimée n’était plus. De grossir, de grandir quand l’autre n’était qu’un misérable tas d’os au fond d’une boîte.³²

Cuando Vilma se va a vivir con Sancher, Rosa cree que el destino se ha vengado de ella por haber rechazado a su hija: “C’est moi qui suis coupable, responsable de tout ce malheur. Car, il ne faut pas chercher, le malheur des enfants est toujours causé par les parents”.³³ Al final, Rosa comprende que si es incapaz de dar amor es porque este sentimiento nunca le fue dado: “J’avais les mains vides. Je n’ai jamais fait que servir”.³⁴ De este modo, se establece una especie de diálogo interior entre la madre y la hija. No es una casualidad que las dos mujeres de la familia, oprimidas y silenciadas, tomen la palabra para narrar.

Vilma vive siempre bajo la sombra de su hermana muerta. Rechazada por su madre, Silvestre también parece ignorarla. La escuela y los libros son su único refugio hasta el día en que Sylvestre la saca de la escuela y le informa que se casará con un amigo de su hermano Carmélien. Vilma rechaza esta decisión pero su madre le dice que

³⁰ *Ibid.*, p. 20. El texto indica la traducción de la expresión créole “coolie malabar” como “ce pays n’est pas le votre”.

³¹ *Ibid.*, p. 135.

³² *Ibid.*, p. 166.

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibid.*, p. 171.

ése es su destino: “Une femme, c’est comme un oranger ou un pied de letchis. C’est fait pour porter! Tu verras comme tu seras contente quand ton ventre poussera lourd devant toi et que ton enfant remuera pressé de venir se chauffer au soleil de la terre”.³⁵ Vilma reconoce la falsedad de las palabras de Rosa; ese mismo día conoce a Francis Sancher y, poco después, buscando una forma de vengarse de sus padres, se va a vivir con el extranjero. Como Mira, Vilma también se enamora de él, aunque está consciente de que el extranjero no puede amar a nadie: “Mais Francis Sancher n’a été jamais à moi. Il n’avait pas été non plus à Mira, cela je le sais. L’être à qui il appartenait se cachait dans l’ombre et les bruits de la nuit”.³⁶ Vilma sufre el rechazo de Sancher cuando le informa que espera un hijo suyo. En el velorio, siente que nunca antes estuvo tan cerca de Sancher; en ese momento, es como si realmente estuviera hablando con él: “Il me semble que je n’ai jamais été plus près de Francis Sancher que ce soir où il est là sans rien dire, parti pour ne plus revenir”.³⁷

Carmélien, hijo de Silvestre y de Rosa, no cumple con la función de narrador. Enamorado desde la infancia de Mira Lemaulnes, la familia rival de los Ramsaran, experimenta una contradicción interior al amar a la hija de un enemigo, quien además lo desprecia. Después de una larga residencia en la metrópoli, la presencia de Mira sigue siendo un recuerdo inaccesible. Por la deshonra de Vilma, tanto Carmélien como Silvestre pudieron tener motivos para matar a Sancher: “Carmélien, garçon sans agressivité, avait brutalement changé de nature et rêvé de tuer. Tuer Francis Sancher. S’armer d’un couteau à saigner les cochons de Noël. Étaler sur le sol la vie de celui qui avait souillé son rêve”.³⁸ Sin embargo, Carmélien sabe que ha sido otro quien cumplió indirectamente su venganza.

Moïse, el cartero, es rechazado por los maestros, por los compañeros de la escuela y, más tarde, por las mujeres, especialmente por Mira: “À l’école, la maîtresse l’oubliait, mi-Chinois mi Nègre, perdu dans son sommeil tant et si bien que les rares fois où elle lui adressait la parole, il restait sans voix, tentant d’écarter les Meaux tandis que les

³⁵ *Ibid.*, p. 188.

³⁶ *Ibid.*, p. 192.

³⁷ *Ibid.*, p. 195.

³⁸ *Ibid.*, p. 183.

autres enfants ricanaient”.³⁹ Moïse es la primera persona que tiene contacto con Sancher y eso lo hace sentir orgulloso e ilusionado: “Je suis le premier qui ait connu son vrai nom’ Moïse se répétait ces mots comme s’ils lui conféraient un droit sur le défunt, droit qu’il ne consentait à partager ni avec les deux femmes qui l’avaient aimé, ni avec les deux enfants qu’il avait plantés dans leurs ventres”.⁴⁰ Por primera vez en su vida, Moïse se siente acompañado: “À présent qu’importe! Il avait un ami, plus qu’un ami, un enfant”;⁴¹ pero posteriormente, la decepción de Moïse al ser desplazado por Émile Étienne alcanza las mismas dimensiones de su anterior alegría. No obstante, se rumora que la enemistad entre el extranjero y Moïse se produce a causa de Mira, ya que Moïse siempre estuvo enamorado de ella. El narrador que enmarca la voz del personaje desmiente ambas versiones y asegura que el problema surgió porque Sancher descubrió a Moïse abriendo un cofre de metal donde guardaba dinero. Rechazado una vez más, Moïse, a través de las pláticas que sostuvo con Sancher, tiene la certeza de que el viaje que tanto soñaba realizar para conocer otras tierras no lo librá de la amargura y la desilusión:

Partir. Mais à en croire Francis Sancher qui avait parcouru la terre, pas un coin sous le soleil qui ne porte son lot de désillusions. Pas une aventure qui ne se solde par l’amertume. Pas un combat qui ne se conclue par l’échec. Alors vivre à rivièrre au Sel à perpétuité? Finir ses jours, solitaire comme un mâle crabe dans son trou?⁴²

La voz negra

Los negros padecen una exclusión basada en la pretendida superioridad del colonizador. Su voz, exiliada por aquellos que detentan el poder, se manifiesta de manera directa en el relato. Léocadie Timothée, Man Sonson, Cyrille y Xantippe son narradores autodiegéticos, mientras que el discurso de Désinor y de Émil Étienne está mediado por el narrador omnisciente que enmarca el relato. Cada uno de estos personajes, en

³⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁴¹ *Ibid.*, p. 40.

⁴² *Ibid.*, p. 48.

diferentes dimensiones, padece la discriminación del otro, ya sea del blanco o de todos los habitantes de la aldea, como ocurre con Xantippe.

Léocadie Timothée, directora de la escuela de la aldea, considera su cuerpo una prisión a causa de su fealdad. Desde joven, decide encerrarse en la aldea para trabajar por su raza. Por ser maestra y vivir en mejores condiciones que los demás, es rechazada por la gente de su propia raza: “À leurs yeux, j’étais une traîtresse! Je souffrais de cet isolement, car j’aurais voulu qu’on m’aime, moi. Je ne savais que le Nègre n’aime jamais le Nègre”.⁴³ Ajena a su propio cuerpo, provoca miedo en la gente, sobre todo en los hombres: “C’est vrai. Je ne savais plus que j’étais un épouvantail à faire fuir les hommes, l’amour et le bonheur. Il ne se poseraient jamais sur mes branches”.⁴⁴ Con el paso de los años su corazón se endurece, los aldeanos creen que hace brujería y todos, incluso Francis Sancher, huyen de ella: “Sans amour, le cœur des femmes se durcit. Il devient une savane désolée où ne poussent que les cactus [...] des histoires encore plus terribles commencèrent à circuler sur mon compte. Les gens dirent que je faisais des kakwè. Ils se mirent à m’appeler ouvertement ‘vié volan’, ‘vié Satan’”.⁴⁵ En una ocasión, Sancher se encuentra con Léocadie; asustado, se aleja corriendo, por lo que Léocadie le desea mala suerte: “Je ne vous le cache pas, j’ai souhaité à cet homme-là, qui était venu planter le malheur chez nous, beaucoup de mal et je crois bien que pour une fois le Bon Dieu m’a écoutée”.⁴⁶

Man Sonson vive en Rivière au Sel desde hace sesenta y cuatro años, sin haber salido nunca de la aldea. Viuda de su esposo Simeón, su hijo Robert se separa de ella para casarse, sin su aprobación, con una mujer blanca. Desde la memoria colectiva, sin poder olvidar la violencia de los blancos contra su raza, Dodose los rechaza radicalmente:

J’ai pleuré toutes les larmes de mon corps. C’est que nous ne sommes pas n’importe quelle qualité de Nègres. Les yeux des Blancs n’ont jamais brûlé les nôtres. Siméon, mon défunt, racontait comment quelques années après l’abolition de l’esclavage son grand-père, Léopold, avait été cravaché à mort par un Blanc auquel il n’avait pas voulu céder le passage. Cette affaire là avait mis la région en émoi, car les amis de Léopold avaient voulu le venger. Le sang avait coulé. On avait compté des morts. Les champs de canne s’ataient embrassés et leur fumée était montée haut dans le ciel. Une femme blanche dans notre famille!⁴⁷

⁴³ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 150-151.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 147. La autora traduce “kakwè” como “sortilèges” y “vié volan” como “vieille sorcière”.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

Con el tiempo, Man Sonson trata de comprender a su hijo y piensa en la posibilidad de abandonar los viejos rencores: “Peut-être qu’il faut apprendre des nouveaux battements à nos cœurs. Peut-être que ces mots-là, noirs, blancs, ne signifient plus grand-chose! ”.⁴⁸ Man Sonson había sido amiga de Sancher y sabe que era un hombre bueno, a pesar de que mucha gente le pidió que le hiciera daño a través de sus poderes de clarividencia: “Je me demande ce qu’on pouvait reprocher à Francis Sancher qui était bon comme le bon pain”.⁴⁹ En sus pláticas, el extranjero le contó que lo llamaban “curandero” y que estaba en la aldea para terminar con una raza maldita. Man Sonson se identificaba con el extranjero porque, al igual que él, sólo espera la muerte: “Cela fait soixante-trois ans que j’habite ici à Rivière au Sel. C’est ici que je suis née. C’est ici que je fermerai mes deux yeux. Mais ce n’est pas ici que je prendrai mes repos éternel. Car il n’y a pas de cimetière à Rivière au Sel ”.⁵⁰

Désinor es un haitiano que llega a Rivière au Sel huyendo de la esclavitud de las plantaciones de caña: “Désinor avait pris la fuite. Fuite éternelle du Nègre devant la misère et le malheur”.⁵¹ Como Xantippe, sufre la discriminación de los habitantes de Rivière au Sel, donde es empleado como jardinero: “pour une fois qu’il était de plain-pied avec les gens de Rivière au Sel, il aurait aimé les insulter, les choquer, leur faire savoir qui était réellement ce Désinor Décimus qu’ils confondaient avec un misérable jardinier haïtien”.⁵² Désinor acompaña su soledad con las cartas que su amigo Carlos le manda desde Nueva York. Al tener la certeza de que nunca conocerá esa ciudad, se consuela con la compañía de Xantippe: “voilà pourquoi il avait mené Xantippe avec lui. Pour les défier silencieusement, ces petits-bourgeois. Les défier avec leur noirceur. Les défier avec leur odeur de misère et de dénuement”.⁵³ En el velorio de Francis Sancher, Désinor juzga la falsedad de los aldeanos y confiesa abiertamente su indiferencia ante la muerte de Sancher; el único motivo por el que ha ido es aprovechar la ocasión para comer y beber:

Je ne sais pas pourquoi tout le monde fait semblant d’avoir gros cœur. Sûrement cela l’aurait bien fait rire, après la manière dont on l’a traité par ici. Mais les gens de Rivière au Sel sont comme

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁵¹ *Ibid.*, p. 200.

⁵² *Ibid.*, p. 198.

⁵³ *Idem.*

cela. Ils n'ont pas de sentiments et, par-dessus le marché, ils sont hypocrites. Moi, à quoi sert de mentir, Francis Sancher, je m'en foutais royalement.⁵⁴

Émile Étienne es enfermero de profesión, aunque lo llaman “el historiador” porque su sueño es escribir la historia de la aldea, una historia basada en la tradición oral transmitida de padres a hijos:

Je voudrais écrire une histoire de ce pays qui serait uniquement basée sur les souvenirs gardés au creux des mémoires, au creux des cœurs. Ce que les pères ont dit aux fils, ce que les mères ont dit aux filles. Je voudrais aller du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest recueillir toutes ces paroles qu'on n'a jamais écoutées...⁵⁵

Rechazado por ser negro, después de cursar el bachillerato tiene que conformarse con sus estudios de enfermería: “Émile Étienne se rappela son enfance sans joie de petit Nègre noir, sorti du ventre d'une malheureuse, assis aux derniers bancs de la classe [...] Aux bals de ‘La Flamme’, les filles se cachaient de lui et le surnomaient ‘Sirop Batterie’”.⁵⁶ Antes de la llegada de Sancher, había escrito ya una obra histórica que sólo vendió cincuenta ejemplares. Está convencido de que el momento de su revancha llegará y durante las pláticas con Sancher y con Lucien Évariste se convence de llevar a cabo su sueño. En el velorio de Sancher, promete ante el cuerpo de su amigo que dejará la aldea y partirá a otras tierras para lograr su propósito.

Cyrille, el narrador oral de la aldea, comienza su relato con las palabras introductorias del relato tradicional créole: “Yé Krik, yé Irak,⁵⁷ je vous dis bonsoir; je vous dis bien le bonsoir. La compagnie, bonsoir! Moi qui vous voyez là devant vous, pareil à un bwa bwa que l'on promène dans les rues de la Pointe en temps de Carnaval, je ne suis quand même pas un nègre ordinaire”.⁵⁸ La fórmula “yé krik, yè krak” es la clave de entrada al universo narrativo créole. Por medio de esa invocación, el maestro de la palabra, en el escenario de la plantación, se fusiona con el lenguaje; como afirma Édouard Glissant: “Dans le débit du parler créole, on retrouve la hachure même du rythme tambouré. Ce n'est pas la structure sémantique de la phrase qui aide à scanner la

⁵⁴ *Ibid.*, p. 197. Para la autora, las referencias a la muerte pierden solemnidad: “La Guinée perd sa réalité sans que les festivités entourant la mort disparaissent. Un cynisme se fait jour qui met l'accent sur le côté orgiaque de la veillée funèbre: ‘s'il n'y a pas de rhum, il n'y aura pas de prière’”. Cf. *La civilisation du bosale: Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique*, p. 31.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 237.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 239.

⁵⁷ Maryse Condé consigna las frases que constituyen el inicio ritual del cuento créole: “Tim tim! / -Bois sec! / -Et cric! / -Et crac!”. Cf. *La civilisation du bosale: Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique*, p. 33.

⁵⁸ *Traversée de la mangrove*, p. 153. La autora traduce “bwa bwa” como “mannequin” o “marionette”.

parole, c'est la respiration du locuteur qui commande cette scansion: attitude et mesure poétique par excellence".⁵⁹

Viajero del tiempo como Xantippe, Cyrille resguarda la memoria colectiva de Rivière au Sel y de su raza, la misma que "les autres personnages semblent vouloir oublier".⁶⁰ En su discurso, el *conteur* representa a la colectividad, aunque afirma no ser un negro común. Su diferencia radica en su dominio del arte de la palabra, y, además, en el hecho de haber partido de la isla para conocer África en su juventud. Cuando conoce a Sancher, Cyrille le dice que nunca ha salido de la isla; en realidad, con esta confesión el personaje afirma su pertenencia al mundo de la fabulación, lugar desde donde reconstruye las vidas y las muertes forjándolas con palabras: "Toutefois, il n'avait jamais rencontré la mort elle-même. Lan-mo.⁶¹ Il l'imaginait sous les traits d'une Négresse aux dents de perle, riant nacrées entre ses lèvres charnues, couleur d'aubergine black beauty et s'avançant avec un balancement mi taw, mi tan mwen qui décahînait le feu dans les entrailles".⁶² En este sentido, Glissant refiere que el *conteur* créole genera su relato a partir de imágenes concretas: "Comme toute littérature populaire orale, le texte créole traditionnel, conte ou chanson, frappe d'abord par l'à-coup de l'imagé. C'est à quoi les personnes savantes se réfèrent quand elles parlent de langues concrètes assujetties à des langues conceptuelles".⁶³

De la misma forma, Xantippe evoca el paraíso perdido, el tiempo mítico anterior a la historia, que, en cierta forma, es el origen de las desgracias de los pueblos caribeños. En cuanto a los relatos del origen del Caribe, Xantippe se revela como el portavoz de esa palabra fundacional que ha sido olvidada con el transcurso del tiempo: "année après année, j'ai vu les bananiers partir à l'assaut des immortels. Les tracteurs remplacer les machettes et les gaïacs tomber raides sur la pelade de la terre".⁶⁴ La voz de Xantippe está cargada de nostalgia y de dolor. Su historia personal sintetiza la historia oprimida de los negros de la isla Guadalupe. Testigo del tiempo, este personaje que ha visto todas las

⁵⁹ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, p. 407.

⁶⁰ Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, p. 224.

⁶¹ Para Maryse Condé, la muerte es vista con indiferencia: "dans les premiers temps de l'esclavage, les noirs croyaient qu'après leur mort, ils retourneraient en Guinée, terre de la liberté perdue et se rejouissaient". Cf. *La civilisation du bosale: Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique*, p. 31.

⁶² *Traversée de la mangrove*, p. 158.

⁶³ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, pp. 408-409.

⁶⁴ *Traversée de la mangrove*, p. 244.

transformaciones de su tierra recuerda: “J’ai vu s’ouvrir les écoles et, n’en croyant pas mes oreilles, j’ai entendu les enfants chanter: ‘Nos ancêtres les Gaulois’”.⁶⁵ Dueño de la memoria que, al ser colectiva, se diluye entre los ríos y las ramificaciones del manglar, Xantippe insiste en denunciar el crimen de la colonización:

Je connais toute son histoire. C’est sur les racines en béquilles de ses mapous lélé que la flaque de mon sang a séché. Car un crime s’est commis ici, ici même, dans les temps très anciens. Crime horrible dont l’odeur a empuanti les narines du Bon Dieu. Je sais où sont enterrés les corps des suppliciés. J’ai découvert leurs tombes sous la mousse et le lichen. J’ai gratté la terre, blanchie des conques de lambi et chaque soir dans le serein je viens m’agenouiller à deux genoux. Personne n’a percé ce secret, enseveli dans l’oubli.⁶⁶

Como testigo de la memoria de la aldea, la voz de Xantippe cierra el diálogo tácito entre los habitantes del manglar.

II.2.2 La verdad inaccesible

La fragmentación de la voz lleva consigo la imposibilidad de encontrar la verdad. En relación con la historia de Francis Sancher, Lucien Évariste se pregunta: “Ce que les gens racontaient était-il vrai?”.⁶⁷ Vilma, por su parte, recuerda: “Il ne m’a jamais rien révélé de lui même et je ne saurais pas dire la vérité dans toutes les bêtises que les gens de Rivière au Sel racontent”.⁶⁸ El silencio, espacio en el que habitaba Sancher, parece ser la única respuesta ante todas las interrogantes que la personalidad del extraño ha generado. Durante esa noche inolvidable, el silencio se convierte en eje del mundo al crear una especie de crisol en el que cada voz, en un monólogo interior, tratará de reconciliarse con su destino.

El extranjero se mantiene como punto de fuga. Nadie sabe de dónde viene pero todos tienen la certeza de que ha recorrido el mundo y de que conoce un más allá que para ellos resulta aún inaccesible. Algunos afirman que es un cubano que peleó junto a Fidel Castro, mientras otros aseguran que se trata de un homosexual que se ha

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 244-245.

⁶⁷ *Traversée de la mangrove*, p. 228.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 194.

relacionado con Moïse. Cada personaje tiene una visión distinta pero, al mismo tiempo, cada uno reconoce la imposibilidad de alcanzar la verdad: “J’aurais aimé lui poser des questions [...] et je me demandais dans quels pays arides et sans bonheur l’esprit de cet homme-là vagabondait”.⁶⁹ Ante él, el resto de los personajes experimenta la necesidad de reconsiderar sus propios límites, así como la validez de su verdad individual. La verdad relacionada con Sancher sólo puede reconocerse en la medida en que actualiza la verdad individual de cada personaje. El valor múltiple de la palabra les muestra a los aldeanos la posibilidad de adueñarse de su voz y, en consecuencia, de su tiempo, de su espacio y de su destino. El mundo se concibe a partir de la palabra; es por ello que, en tanto sean dueños de su enunciación, serán responsables del rumbo que su existencia tome en el futuro.

Ante la imposibilidad de asir las coordenadas biográficas de Francis Sancher, cada personaje elabora su versión acerca del extranjero. De acuerdo con una primera versión, Moïse afirma que Sancher proviene de una familia de “békés” que huyó después de la abolición de la esclavitud; según este personaje, la primera vez que el extranjero habla con él, le dice: “Ce n’est donc pas la peine que je te raconte des histoires. Je m’appelle Francisco Alvarez-Sanchez [...] Autrement, pour tout le monde ici, je suis Francis Sancher”.⁷⁰ Cyrille, por su parte, recuerda las palabras de Sancher acerca de su origen: “Il paraît que mon aïeul-aïeul, un certain François-Désiré, le premier de cette sinistre lignée que je voulais éteindre avec moi était un Français, un fils de haute famille, qui ayant commis un premier crime a enjambé la mer et transplanté sa pourriture dans ces îles”.⁷¹ Rosa Ramsaran, al reproducir la conversación en la que Sancher le habla del motivo por el que sus padres se casaron, refiere: “Vous voyez, mon père n’a épousé ma mère que parce qu’elle était la fille d’un des plus riches cafeteiros”.⁷² Según Lucien Évariste, Sancher no nació en Cuba, como algunos afirmaban, sino en Medellín, Colombia: “Ma mère avait quitté la plantation et était allée attendre ma naissance chez ses parents [...] Elle a failli mourir en accouchant et, pendant qu’on luttait pour sa vie, on m’a oublié quarante-huit heures couvert de sang et de matières fécales dans le coin où la sage-femme

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁷¹ *Ibid.*, p. 156.

⁷² *Ibid.*, p. 169.

m'avait déposé. J'aurais dû mourir à ce moment-là!"⁷³ Esta última versión desmiente la de Rosa, ya que, según ésta, su madre vive, soportando a un hombre que no le dirige la palabra: "Je suis sûre, sans vouloir vous dérespecter, loin de là, qu'il lui faisait l'amour sans lui parler. Difficile d'aimer les enfants nés dans ces conditions-là".⁷⁴ En lo que todos están de acuerdo es en la capacidad del extranjero para contar historias, en su facilidad para generar palabras: "Les gens qui disent que c'était un moulin à paroles ne se trompent pas. Il était toujours en train de raconter quelque chose",⁷⁵ dice Man Sonson. Aunque algunos personajes quedan fascinados por su capacidad para contar historias, no pueden comprender que el extranjero no tenga un oficio y que sólo se dedique a escribir:

Pourtant ce qui dégoûta les habitants de Rivière au Sel et les monta contre Francis, ce ne furent pas ces douteuses relations avec Moïse. Ce ne fut même pas cette affaire du viol. Ce fut qu'il ne fit rien de ses dix doigts [...] Un écrivain, est-ce donc un fainéant, assis à l'ombre de la galerie, fixant la crête des montagnes des heures pendant que les autres suent leur sueur sous le chaud soleil du Bon Dieu.⁷⁶

Varios personajes afirman que Sancher era médico. Según Joby, Sancher asegura que el padre Luandino Vieira le dijo: "expie, change de camp. Va vêtir ceux qui sont nus, guérir ceux qui souffrent";⁷⁷ entonces Sancher se une a un grupo guerrillero y cuando recuerda la llegada a Coral Island, dice: "Nous avons déchanté. Moi, le premier. Les blessés dans les camions réclamaient leur mère et personne ne comprenait plus à rien. Alors, une nuit je suis parti droit devant moi et c'est comme cela que je suis devenu 'Curandero'".⁷⁸ Pero, de acuerdo con la versión de Man Sonson, Sancher fue reconocido como 'curandero' porque, ante la falta de medicamentos, comenzó a hacer uso de las plantas para sanar a los enfermos: "Si je vous racontait! J'ai été médecin. Parfois, mes malades étaient si pauvres qu'ils n'avaient pas de quoi payer un cachet d'aspirine. Et puis, nous étions loin, si loin du monde [...] Avec ma loupe, mon petit pilon et mon mortier, je faisais des miracles".⁷⁹ Ya en Rivière au Sel, Sancher afirma a Lucien que todo lo que ha visto carece de heroísmo: "Moi que tu vois devant moi, je ne saurais te parler que d'hommes et de femmes mis en terre avec la même envie de vivre interrompue. Net.

⁷³ *Ibid.*, pp. 220-221.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 86.

Pas de combats glorieux!”⁸⁰ De acuerdo con el relato de Vilma, Sancher se convierte en desertor en el momento en que pierde sus ideales:

J’avais dans les oreilles les râles de tous ceux que j’avais laissé passé de l’autre côté sans pouvoir les soulager. Il y avait cette jeune fille, cette enfant, je devrais dire, les membres inférieurs arrachés qui, au cœur de ses souffrances, répétait: ‘Vive la révolution!’ Mais moi, je n’y croyais plus. Je n’en pouvais plus. C’est ce soir-là que j’ai mis un pied devant l’autre et que je suis devenu “déserteur”.⁸¹

Sancher se presenta en Rivière au Sel completamente desencantado, vencido por la realidad y por el tiempo. Sin ninguna esperanza, afirma en el bar “Chez Christian”, de acuerdo con la versión de Carmélien:

Ce que je vous dirai de Cuba ne vous plaira pas! [...] Vous voudriez toujours du sucre pour sucrer vos rêves. Or, moi, je ne connais que des histoires tristes à en pleurer, tristes à en mourir! Partout où je suis passé, je n’ai vu que des hommes et des femmes, las d’attendre le bonheur, les mains croisées sur les genoux, las de semer sans récolter, las de planter sans voir tige.⁸²

Una ocasión, Sancher dice a Joby: “Mais quoi que tu fasses les opprimés te haïront. Ils flaireront d’où tu sors et te haïront pour cela”⁸³ y, en otro momento, cuando Loulou le dice a Sancher que ambos pertenecen al bando de los descubridores y que no tienen nada qué ver con los negros ni con los cultivadores, el extranjero le responde que él no pertenece a ningún bando: “Nous ne sommes plus du même camp et je vais te dire que je n’appartient plus à aucun camp. Mais d’une certaine manière, tu n’as pas tort. Au début, c’est vrai, nous étions du même camp. C’est pour cela que je suis parti de l’autre côté du monde”.⁸⁴

Émile Étienne, al igual que Moïse, afirma que Sancher ha ido a Rivière au Sel en busca de la historia de su familia. Según Carmélien, Sancher dice en una ocasión que su madre, Teresa, fue quien le dio a leer los papeles que cuentan la historia de su familia, después de la muerte de su padre. Sancher busca un origen perdido. Una de sus certezas consiste en la creencia de una maldición que ha perseguido a sus antepasados y que les ha causado una muerte misteriosa, según le cuenta a Lucien Évariste:

Une malédiction, je te dis! Qui se traduisait par des morts subites, inexplicables, toujours au même âge, la cinquantaine. Mon grand-père avait été terrassé à dos de cheval alors qu’il revenait d’une partie de cartes où il avait triché comme à l’accoutumée. Mon arrière grand-père, après une nuit où il n’avait même pas fait l’amour à sa maîtresse favorite, Luciana. Mon arrière-arrière-arrière

⁸⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁸¹ *Ibid.*, p. 194.

⁸² *Ibid.*, p. 182.

⁸³ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 127.

grand-père, le lendemain de ses deuxièmes nocces, s'était noyé dans les marais de Louisiane où il avait pris refuge en fuyant la Guadeloupe...⁸⁵

Otro de los descendientes, el que escribió la historia de la familia, murió a causa de una hemorragia nasal; por ello, Sancher está convencido de que la misma maldición pesa sobre él y de que ha llegado a Rivière au Sel a terminar sus días. De alguna manera, el hecho de que se desconozca la causa de la muerte de Sancher parece confirmar la evidencia de esa maldición: “À l'en croire, en dépit des apparences, même s'il n'y avait ni sang ni blessure sur le corps, cette mort ne pouvait pas être naturelle”.⁸⁶ No obstante, un médico de la Pointe señala la ruptura de un aneurisma como la causa de la muerte:

Il ne fallait pas se laisser enfiévrer l'esprit par des propos de villageois amateurs de rhum agricole. Chercher midi à quatorze heures. Couper les cheveux en quatre [...] Ces accidents-là sont fréquents chez les sujets sanguins et qui consomment leur trop-plein d'alcool.⁸⁷

Con la certeza de ser un “maldito”, Sancher llega a Rivière au Sel convencido de que el fin de sus días está por llegar; eso le dice a Cyrille, quien parece ser la última persona que lo vio con vida, unos días antes de morir: “Hélas, on n'y peut rien, il ne me reste que quelques jours”.⁸⁸ No obstante, no es la primera vez que el extranjero anuncia su destino; por esta razón, se niega a engendrar hijos y, cuando se entera de que Mira está embarazada, se opone a que el niño nazca:

Il ne faut pas que cet enfant-là ouvre les yeux au jour. Il ne faut pas. Un signe est sur lui, comme sur moi. Il vivra une vie de malheurs et, pour finir, il mourra comme un chien, comme je vais bientôt mourir. Si je suis venu ici, c'est pour en finir.⁸⁹

Sancher sabe que su tiempo se ha terminado y que, a pesar de que está escribiendo una novela titulada *Traversée de la mangrove*, no alcanzará a terminarla. Se trata sólo de un último intento de aferrar la vida a las palabras.

La poética de la novela se basa en la apropiación de la voz ajena de Sancher, de manera que los diferentes narradores que enmarcan su discurso pierden su confiabilidad al intentar asirlo, al afirmar que cada uno ha hablado con él. La voz de Sancher, como su vida e, incluso como su muerte, es parte de un misterio que no podrá resolverse. Nadie puede explicar las circunstancias que rodearon la vida del extranjero; así como los personajes desconocen su procedencia y los países que conoció, ignoran también cuáles

⁸⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 109.

son los demonios que lo persiguen. Tal vez el único que puede comprender este aspecto de Sancher es Sonny, otro personaje privado de la palabra, con quien Sancher compartía sus temores. A fin de cuentas, los dos comparten el mismo desamparo.

Si el proceso colonizador ha suprimido el relato mítico del origen del Caribe, es posible establecer un paralelismo entre los vacíos de la biografía de Sancher y la historia del Caribe. Los nuevos pobladores eliminaron los antiguos trazos antiguos de la existencia caribeña: “Nos pays ont inscrit dans leur terre ces paroles brisées, éparses, partielles, qui remontent à la trace infinie d’une absence de Genèse: cette silencieuse littérature”;⁹⁰ de igual forma, la presencia del extranjero se construye como metáfora de la historia de la isla Guadalupe en la medida en que su voz debe ser reinventada. Desde el momento en que Sancher transgrede los límites de Rivière au Sel, se convierte en parte inevitable de la biografía de sus habitantes. Su identidad deja de ser ajena y cada uno de los personajes tendrá una parte de su propia vida en la entraña silenciosa de Sancher. Para tratar de acercarse a la verdad, habrá que reconstruir todos los fragmentos de las voces que habitan la aldea. Ninguna voz es totalmente ajena. En ese mosaico de identidades, será necesario reunir la voz y el silencio a partir del eje de la noche fúnebre de Francis Álvarez Sancher.

⁹⁰ Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 23.

III. Oralidad y escritura

III.1 *L'enfant de sable*

Al rescatar el carnaval, Bajtin introduce la noción de cultura como un constructo formado por las distintas voces que conforman la sociedad medieval y renacentista. El carnaval instaaura un escenario festivo que rompe las fronteras de espacio y de tiempo al invertir los esquemas sociales establecidos. En ese mundo, propuesto como una fiesta liberadora, el pueblo toma las riendas de su destino y elabora sus propias leyes, de manera que la voz del pueblo prevalece sobre el sujeto. La fiesta hace que el individuo adquiera conciencia de su realidad corporal, de su pertenencia a un mundo material, en oposición al mundo sublime creado por el discurso religioso. El cuerpo, a través del lenguaje, adquiere conciencia de sí mismo y, como un reflejo, la palabra da cuenta de esa realidad. La lengua se relaciona entonces con la risa y con la degradación material, en un proceso que busca la renovación del mundo.

La voz colectiva de la plaza pública, al ser la expresión de un mundo incompleto, está impregnada de fugacidad. En el carnaval, caracterizado como espacio lúdico, el límite entre el juego y la vida se difumina bajo la máscara y el disfraz. Para Bajtín, el carnaval es una búsqueda constante de renovación: “se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto”.¹

El presente se vuelve eternidad en fuga. El dinamismo de la voz actualiza un texto al insertarlo en la realidad social, como afirma Paul Zumthor: “Cette beauté peut, il est vrai, se concevoir comme particulière [...] Mais elle est concevable aussi comme historique et sociale, en ce qu'elle unit les êtres et, par l'usage qu'on fait d'elle, module la culture commune”.² El momento de realización de un texto como expresión oral recrea un espacio lúdico en el que el mundo va a ser representado por medio del cuerpo y de la voz. Desde el comienzo, ese momento irreplicable establece sus propias reglas proponiendo la autonomía de su mundo:

La performance est jeu, dans le sens le plus grave, sinon le plus sacré, de ce terme. [...] Miroir; dédoublement de l'acte et des acteurs: au-delà d'une distance engendrée par leur intention même

¹ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, p. 15.

² Paul Zumthor, *La Lettre et la voix: De la "littérature" médiévale*, p. 21.

[...] les participants se regardent agir et jouissent de ce spectacle dénoué de sanctions naturelles. Pour le bref temps du jeu s'écarte ainsi la menace latente du réel; le donné compact de l'expérience se stratifie, les éléments s'en plient à ma fantaisie, ce bluff.³

Antes de que la palabra se fije en trazos de escritura, es el soplo original que crea el mundo y todos sus objetos; la palabra es el demiurgo de la creación, movimiento incesante en busca de respuestas y de nuevos caminos. Margit Frenk, a propósito de la oposición entre oralidad y escritura, escribe:

Por su indisoluble atadura con la memoria y con la performance, en un momento y un lugar dados, toda literatura vocalizada [...] se encuentra en continuo movimiento. No hay texto fijo, sino un texto que cada vez va cambiando. Cuando un texto de esa índole se transcribe en un manuscrito [...], lo que se registra es sólo una versión, versión efímera, que se pronunció en cierta ocasión y que difiere en más o en menos de las pronunciadas en otras ocasiones.⁴

El presente infinito da vida a la palabra oral, una voz en fuga. En la tradición árabe, al igual que en la tradición occidental, la palabra oral posee una naturaleza errante y fundacional. En primer término, esta palabra busca inaugurar el relato del origen; es el génesis, el sitio donde la palabra crea los sueños y los objetos. Si partimos de la noción bajtiniana de carnaval, tanto el mundo árabe como el occidental hacen de la plaza pública el lugar de la palabra. La palabra da cuenta de una realidad que está por completarse. Por su parte, el narrador oral, maestro de la palabra, es el portador de la tradición, guardián de la memoria colectiva y, en consecuencia, motor de búsqueda de una identidad que aún no ha terminado de definirse.

En cuanto a la tradición oral en el mundo árabe, es preciso considerar, de acuerdo con Nadia Kamal-Trense, que la sociedad marroquí ha sido forjada por la tradición coránica: “C’est le Coran et la tradition (*Sunnâ, Hâdith, Fiqh*)⁵ qui modèlent toutes les instances de la société, et aussi son espace. Cela expliquera la violence des transgressions cristallisées dans les villes au dessin ambigu à force de se chercher”.⁶ Ahora bien, el origen de la lengua árabe es inseparable de la revelación divina, que alcanza un punto

³ *Ibid.*, p. 269.

⁴ Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*, p. 36.

⁵ Se trata de tradiciones relacionadas con el Profeta que, aunque no forman parte del Corán, revisten una importancia fundamental para los musulmanes al referir los hechos, las costumbres y los dichos de Mahoma, de manera que estas tradiciones marcan una línea de conducta correcta en relación con la divinidad. El término *sunna* se refiere a la tradición islámica manifestada por Mahoma a través de sus actitudes y comportamiento en distintas circunstancias, reveladas por sus allegados. El, *hadit*, por su parte, está constituido por un corpus de dichos o sentencias pronunciados por el Profeta y, finalmente, el *Fiq* se refiere al sistema jurídico musulmán. Cf. Malek Chebel, *Diccionario de símbolos musulmanes* y Souleymane Bachir Diagne, *100 palabras para explicar el Islam*.

⁶ Nadia Kamal-Trense, *op. cit.*, p. 21.

culminante en la palabra del *Corán*. En relación con la lengua árabe, Jacques Berque apunta que, según Jâhiz “Dieu a envoyé Muhammad aux Arabes, qui étaient déjà poètes et orateurs. Leur langue était très rigoureuse et puissamment outillée. Or, Dieu la mobilisa de fond en comble pour établir sa propre unicité et donner créance à la mission de l’Envoyé”.⁷ La asociación entre la lengua árabe y la divinidad es inevitable y, si resulta imposible superar la perfección de la palabra coránica, es porque los atributos de la divinidad se encuentran insertos en las estructuras de la lengua. De esta forma, “le Coran n’est pas seulement un miracle par son contenu. C’est avant tout un chef-d’œuvre poétique, inimitable, un monument littéraire d’une beauté inouïe”.⁸

Sin embargo, no todos los aspectos de la vida marroquí se manifiestan a través de de la lengua coránica. Existe una separación entre la manifestación de la palabra divina y la expresión de la cotidianidad. Entre el árabe clásico y el árabe dialectal, la principal diferencia radica en que, al referir el habla popular, el árabe dialectal no transforma la voz en escritura sino que se mantiene como palabra errante. La plaza pública vocaliza la historia; más allá de la verdad oficial, la *halca* propone una poética de la palabra trashumante. En la medina, en el peregrinaje de los *halaiquís*, se afirman las bases de la identidad colectiva:

Il est un milieu que la mémoire populaire valorise toujours comme étant le plus apte à transmettre son histoire et à l’actualiser: Celui des conteurs qui donnent rendez-vous à leur auditoire sur les places publiques. Ils sont la mémoire vivante et itinérante, de place en place, de ville en ville, d’un peuple marquée par les tensions entre tradition et modernité. Leurs contes, par les biais de l’imaginaire, donnent corps à l’identité et à la mémoire du pays.⁹

La ciudad tradicional se revela como lugar de la palabra y como centro de la identidad colectiva al ser el espacio guardián de la memoria. En el contexto de la tradición árabe musulmana, una de las principales manifestaciones de lo sagrado en relación con el entorno social es el *hajj* o peregrinación a los lugares santos, ritual que, al ser uno de los cinco pilares del Islam¹⁰ permite la transmisión de la memoria a través de la palabra:

⁷ Berque, *op. cit.*, p. 107.

⁸ Habib Salha, *Poétique maghrébine et intertextualité*, p. 282.

⁹ Nadia Kamal- Trense, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰ El término *Hajj* se refiere originalmente a la peregrinación a los lugares santos de la Meca, obligación que todo musulmán debe cumplir al menos una vez en su vida, si los medios materiales se lo permiten. De acuerdo con Tahar Ben Jelloun, en *L’Islam expliqué aux enfants*: “le musulman fait le voyage jusqu’à La Mecque et Médine pour se recueillir sur la tombe du prophète Mohammed et tourner autour du temple, la Kaâba, en essayant de toucher de la main la fameuse Pierre noire. Le pèlerinage a lieu tous les ans au

Celui qui a pu se rendre dans les villes saintes, à son retour, pourra retransmettre son pèlerinage notamment par le récit oral et y fera ainsi participer ceux qui n'ont pas pu se déplacer; il contribuera à renforcer la tradition de l'itinéraire de ville en ville dans le territoire de Dar-El-Islam, l'itinéraire de récit en récit dans le même espace linguistique que celui des villes rencontrées.¹¹

Los lugares santos, ubicados en el sur, se oponen a las ciudades modernas del norte, aquellas que han olvidado su pasado. Palabra y memoria forman una unión inevitable si consideramos que el lugar de la palabra, en tanto espacio físico representado por la plaza Jmaâ El Fna, ha sido remodelada en un afán de adaptarla a la modernidad: “La place tournante, c'est la place du néant ‘Jmaâ El Fna’ en arabe [...] Elle a été tellement ‘touristifiée’, réaménagée en partie pour le club Méditerranée adjacent, qu'elle s'est vidée de sa substance, de sa mémoire et est devenue un lieu de l'oubli”.¹² Ante esta violencia ejercida contra la palabra y contra la tradición, los participantes de la *halca* de Si Abdel Malek retoman la historia de Ahmed y deciden contarla hasta llegar al final.

La palabra oral existe en un instante fugaz en constante renovación. La reunión en la plaza pública genera un espacio vocal que funciona como escenario donde las voces proponen la reconstrucción de mundos diversos. Juan Goytisolo, al referirse a la plaza Jmaâ El Fna, escribe: “La audición, esto es, la presencia simultánea del autor o recitador y del público adiestrado para su escucha, concede a los textos poético-narrativos una dimensión nueva”.¹³ El escenario festivo de la plaza se convierte en un eje que alberga un espacio totalizador. En el mundo recreado por los *halaiquís*, en el acto alquímico de la palabra, todas las historias y todos los lugares son posibles:

Con los brazos en jarras, los pies en compás, recita de carretilla, como un colegial, la guía geográfica de sus andanzas, la interminable retahíla de sus apodos; su labia explosiva, sugerente, mordaz cultiva diestramente los recursos del habla popular: jerga limpia de trabas, inhibiciones, censuras.¹⁴

La *halca* actualiza el presente a través de la voz y de los cuerpos. Así como es posible encontrar, en los distintos círculos de la plaza, ciclos narrativos de leyendas o narraciones clásicas, también es posible hallar acróbatas, curanderos, narradores que hacen un festín a través del empleo del lenguaje desacralizado y de la gestualidad del cuerpo. El cuerpo y la voz se fusionan en la teatralización originada en el espacio oral de

moment de l'Aïd al Adha, plus connu sous le nom de ‘fête du mouton’, autrement dit la fête qui célèbre le sacrifice d'Abraham [...]”. p. 32.

¹¹ Nadia Kamal-Trense, *op. cit.*, p. 164.

¹² *Ibid.*, p. 148-149.

¹³ Juan Goytisolo, *Tradición y disidencia*, p.74.

¹⁴ _____ *Makbara*, p. 302.

la plaza pública, espacio de voces en libertad. Como firma Zumthor, la palabra vocal existe y se actualiza a través de un movimiento permanente; en consecuencia, cada actuación es una realización única que nunca vuelve a reproducirse de la misma manera. Para Foucault, este encuentro irrepetible entre la palabra y la ficción es el cruce de caminos entre el lenguaje y el espacio; a fin de cuentas, “¿cuál es el sitio en que se ubica lo impensable si no es en el no lugar del lenguaje?”¹⁵

La *halca* se convierte en el eco de la palabra trashumante. La palabra oral, que se manifiesta en árabe dialectal, parte en busca de una memoria fragmentada por los desplazamientos y la violencia ejercida por la modernización occidental: “La quête prend définitivement le chemin du Sud, celui de l’arabité et de la bédouinité. Les itinérants de la mémoire transhument afin d’éviter à celle-ci qu’elle ne disparaisse sous les mémoires importées du Nord”.¹⁶ La palabra, por sí misma, es el lugar de la memoria, una entidad errante que, desde el comienzo, es concebida por el *conteur* como peregrinaje, como maldición y secreto: “Bientôt, ô gens du Bien, le jour basculera dans les ténèbres; je me retrouverai seul avec le livre, et vous, seuls avec l’impatience”.¹⁷

A través de Si Abdel Malek, sabemos que esa palabra errante, en busca de la revelación del secreto, es la manifestación de la *târiqâ*,¹⁸ es decir, “la voie spirituelle qui fait voyager l’âme plus que le corps, en allant sur les traces des ancêtres”.¹⁹

¹⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 8.

¹⁶ Nadia Kamal-Trense, *op. cit.*, p. 159.

¹⁷ *L’enfant de sable*, p. 13.

¹⁸ “La *Tariqa* constitue le moyen, très exactement le ‘Chemin’, grâce auquel les mystiques atteignent la pleine connaissance de la Vérité soufie. [...] Symboliquement la *tariqa* est en quelque sorte le lien sémantique qui relie un adepte, de l’endroit singulier où il se trouve, au foyer le plus secret de son adoration. [...] Chaque *Tariqa* se réclame d’un Maître spirituel ou d’un Ancêtre fondateur”. Malek Chebel, *Dictionnaire de symboles musulmanes*, p. 412

¹⁹ Nadia Kamal-Trense, *op. cit.*, p. 159.

III.1.1 Valor de la palabra

En la “place tournante”, la palabra busca un lugar fijo. Después del viaje a los lugares santos del sur, el peregrino intenta desembocar en la verdad al llegar al punto final del recorrido. Los *halaiquís* de *L'enfant de sable* se refieren a un secreto; poseídos por él, regresan para tratar de concluir una historia que ha puesto en duda su identidad y su razón porque, sin poder evitarlo, se han perdido en el camino que los llevaría a abrir las siete puertas que custodiaban esa historia secreta. Cuando el trovador ciego llega a la *halca*, anuncia un secreto sagrado. Si Abdel Malek, al regresar a la plaza, asegura haber visto a Ahmed: “Il me reprochait d'avoir trahi le secret, d'avoir souillé par ma présence l'empire du Secret, là où le Secret est profond et caché. J'étais habité par Es-ser El Mekhfi, le Secret suprême. Tellement enfoui qu'il me manipulait à mon insu”.²⁰

La palabra es la llave que puede abrir la cerradura de las puertas que custodian la historia. La palabra reconstruye pero, según algunos, también traiciona. Hay una maldición, una errancia interminable y la renuncia a contar historias:

Ni vous ni moi ne saurons jamais la fin de l'histoire qui n'a pu franchir toutes les portes. J'ai dû me cacher. J'ai essayé de me convertir ailleurs, faire d'autres métiers. Écrivain public. Je n'avais pas de client. Guérisseur, je n'avais aucun succès. Joueur de luth, les gens se bouchaient les oreilles. Rien ne marchait. Maudit. J'étais maudit et sans le moindre espoir.²¹

El *conteur* regresa buscando el perdón; regresa, también, para concluir la historia de un secreto y, posiblemente, de su traición. Desde el comienzo sabía que era inevitable poner en riesgo su razón porque es imposible conocer los límites de la verdad. La ficción, necesaria para reformular la historia, se le escapa de las manos y se convierte así en víctima de las trampas que la fabulación le ha puesto.

Hay una distancia entre la verdad y los acontecimientos. En ese resquicio tiene lugar la traición, la búsqueda y la fabulación. En cuanto a la traición, la encontramos en la falsificación de la identidad de Ahmed por parte de su padre, quien formula, como un deseo, su voluntad de falsificación antes del nacimiento de su octavo hijo: “L'enfant que

²⁰ *L'enfant de sable*, p. 203.

En relación con el Secreto (*Serr*), Malek Chebel escribe: “Le secret est l'une des données de la conscience immédiate de l'Arabe et, partant, du Musulman, grâce notamment à l'éloge qui en est fait dans la tradition. Le siège organique du secret est le cœur, perçu également comme une tombe ou un coffre blindé que seule une clé adaptée peut ouvrir. Le secret est également symbolisé par le cadenas, la serrure, la clé même et tout autre objet lié au masque et à l'occultation”. Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, p. 391.

²¹ *Ibid.*, p. 204.

tu mettras au monde sera un mâle, ce sera un homme, il s'appellera Ahmed même si c'est une fille! J'ai tout arrangé, j'ai tout prévu [...] Toi, bien entendu, tu seras le puits et la tombe de ce secret".²² El padre decide crear una máscara que encubra la identidad femenina de Ahmed. Las palabras, una vez más, serán el vehículo de esta representación:

Nous allons sceller le pacte du secret: donne-moi ta main droite; que nos doigts se croisent et portons ces deux mains unies à notre bouche, puis à notre front. Puis jurons nous fidélité jusqu'à la mort! Faisons à présent nos ablutions. Nous célébrerons une prière et sur le Coran ouvert nous jurerons.²³

El pacto se consuma por la vía de lo sagrado. El juramento da al enunciado ficticio un valor ficticio de verdad sagrada. Desde esa zona, el padre lleva a cabo una representación que suplanta la realidad. Al instalar la mentira en lo sagrado, el padre de Ahmed trata de suprimirla. De acuerdo con Derrida, para que la mentira exista es necesario tener la conciencia del mentir, "de telle sorte que le mentir apparaisse pleinement comme une trahison, un tort, le manquement à une dette ou à un devoir. Le menteur doit savoir ce qu'il fait et entend faire en mentant, sans quoi il ne ment pas".²⁴ El padre no sólo oculta sino que destruye, en un intento de crear una mentira absoluta: "Il avait déjà oublié —ou peut-être faisait-il semblant— qu'il avait tout arrangé. Il avait bien vu une fille, mais croyait fermement que c'était un garçon".²⁵ Hadj Ahmed deforma el sentido del secreto para convertirlo en traición al dar a su hija un nombre masculino, tal como lo anuncia en el periódico nacional: "Un garçon —que Dieu le protège et lui donne longue vie— est né jeudi à 10 h. Nous l'avons nommé Mohamed Ahmed. Cete naissance annonce fertilité pour la terre, paix et prospérité pou le pays. Vive Ahmed! Vive le Maroc!".²⁶

Traición de un cuerpo y de una identidad, negación de una voz. Hadj Ahmed, fiel a la tradición, debe engendrar un heredero varón porque, de lo contrario, el Islam es implacable. La palabra transgrede el mandato sagrado de la verdad para continuar con el orden establecido por la religión. Al proyectar la mentira desde el espacio sagrado, los padres de Ahmed deciden construir un escenario, una especie de mentira en segundo grado. El padre sabe qué quiere ocultar; en todo momento sabe, aunque pretenda

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ *Idem.*

²⁴ Jaques Derrida, *Histoire du mensonge: prolégomènes*, p. 23.

²⁵ *L'enfant de sable*, p. 27.

²⁶ *Ibid.*, p. 30.

olvidarlo, que está afirmando algo distinto del acontecimiento. Su afán de suplantación lo lleva a destruir la identidad de Ahmed, que sólo puede ser rescatada a través de otra ficción, aquella que proviene del proceso fabulador de la plaza Jmaâ El Fna.

En la historia de Ahmed, relato enmarcado por Si Abel Malek y los distintos narradores de la plaza Jmaâ El Fna, la mentira propuesta por el padre desencadena en el personaje un proceso de constante búsqueda de su identidad. Ahmed tiene conciencia del error en que ha vivido y, por ello, se plantea múltiples interrogantes que tienen por objeto el descubrimiento de la verdad: “Il est une vérité qui ne peut être dite, pas même suggérée, mais vécue dans la solitude absolue, entourée d’un secret naturel qui se maintient sans effort [...]”.²⁷ Ahmed observa la falsificación de su reflejo en busca de su yo interno, el que no ha sido deformado por la mentira. Si, en el caso del padre, la mentira conduce a la destrucción, en el caso de Ahmed conduce a la errancia y a la dispersión: “La vérité s’exile; il suffit que je parle pour que la vérité s’éloigne, pour qu’on l’oublie, et j’en deviens le fossoyeur et le déterreur, le maître et l’esclave”.²⁸ Ahmed traiciona su voz para representar el papel que le han asignado; en cambio, trata de recuperarla por medio de la escritura, espacio donde ve reflejada su imagen como error y en el que reconstruye su identidad dispersa.

Derrida se pregunta si la mentira tiene la función de revelar una verdad jerárquicamente más importante que la que oculta. En este caso, tal vez la mentira del padre tiene la utilidad de despertar la conciencia identitaria de Ahmed, en el sentido de desencadenar el proceso de búsqueda que debe emprender para tratar de encontrarse. Al final de su exilio, en *La nuit sacrée*, Zahra reflexiona lo siguiente:

Je me rendais compte combien j’avais été préservée durant l’enfance et la jeunesse, combien j’avais été éloignée du vent, du froid et de la faim. On aurait dit que mon père m’avait mis sous verre, à l’abri de la poussière et du toucher. Je respirais difficilement parce que j’avais un masque d’acier, enfermée dans une famille elle-même enfermée dans la maladie, la peur et la démence. Ma vie d’homme déguisée avait été plus qu’un péché, une négation, une erreur. Si j’avais été fille parmi les filles, mon destin aurait été peut-être violent mais pas misérable, entaché de honte, de vol et de mensonge.²⁹

La mentira se vuelve promesa: “Il [le mensonge] implique une promesse de vérité, là même où il la trahit, et puisqu’il vise aussi à créer un événement, à produire un effet de croyance, là où il n’y a rien à constater ou du moins là où rien ne s’épuise dans un

²⁷ *Ibid.*, p. 43.

²⁸ *Ibid.*, p. 45.

²⁹ *La nuit sacrée*, p. 177.

constat”.³⁰ En esa promesa de verdad, Ahmed comprende que la verdad que busca no es inmutable; su identidad no es una entidad fija y, para encontrarla, es necesario asumir la promesa de verdad como aventura:

Je m’étais entouré de livres et de secret. Aujourd’hui je cherche à me délivrer. De quoi au juste? De la peur que j’ai emmagasinée? De cette couche de brume qui me servait de voile et de couverture? [...] Alors je vais sortir. Il est temps de naître de nouveau. En fait je ne vais pas changer mais simplement revenir à moi, juste avant que le destin qu’on m’avait fabriqué ne commence à se dérouler et ne m’emporte dans un courant.³¹

Ahmed descubre que la otra cara de la mentira no es la verdad sino la dispersión y la búsqueda. Una parte de su identidad llevará los trazos de su destino falsificado y, para construir el futuro, tendrá que exiliarse de la memoria del pasado para librarse del error:

Des voyages, des routes, des cieus sans étoiles, des rivières en crue, des paquets de sable, des rencontres inutiles, des maisons froides, des visages humides, une longue marche... Je suis là depuis hier, poussé par le vent, consciente d’être arrivée à la dernière porte, celle que personne n’a ouverte, celle réservée aux âmes déchues, car elle donne sur le silence [...] L’âme qui pénètre dans cette maison est nue. Elle ne peut mentir ou se travestir. La vérité l’habite [...] je serai à l’intérieur. Vous me verrez. J’apparaîtrai telle que je suis devant vous: un corps enveloppé dans cette djellaba qui me protège.³²

Pero entre la verdad de Ahmed y su representación en la *halca* está la ficción. Al parecer, cada narrador parte de un juramento de verdad, pues hablan en nombre de la sacralidad del secreto; no obstante, tanto Si Abdel Malek como el trovador ciego reconocen su filiación como traficantes de palabras: “Je ne sais pas quelles mains m’ont poussé jusqu’à vous. Je crois que ce sont celles de votre conteur qui doit être un contrebandidier, un trafiquant de mots”.³³ Hay una verdad que seguirá siendo desconocida. Hay una maldición que pesa sobre cada *conteur* que se ha atrevido a tergiversar esa verdad cuyos límites eran, desde el comienzo, desconocidos. La falsificación implica un riesgo, el que pone en peligro la imaginación, la identidad y la cordura del hacedor de ficciones. El *halaiquí* también propone la mentira como promesa de un futuro que está por construirse; en este sentido, la plaza Jmaâ El Fna es reconocida como lugar de la mentira, espacio de reconstrucción de identidades inconclusas.

Las voces que construyen el relato de Ahmed dispersan la verdad absoluta acerca de esta historia, como si fueran un equivalente de las dunas del desierto, una identidad vacilante por la que los narradores y el propio Ahmed deben errar para encontrar una

³⁰ Derrida, *Histoire du mensonge: prolegomènes*, pp. 30-31.

³¹ *L’enfant de sable*, p. 111.

³² *La nuit sacrée*, p. 20.

³³ *L’enfant de sable*, p. 173.

manifestación de su verdad. El *halaiquí* sabe que está falseando una historia que en algún momento fue verdadera. El *halaiquí* sabe que construye una falsificación, pero ignora hasta qué punto altera el destino de los personajes. Es en el momento en que éstos salen de su universo de ficción y comienzan a perseguirlo en noches alucinantes cuando la ficción revela los límites de la realidad y de la ficción. Más allá de esos límites, la ficción revela que el constructor de historias adquiere la responsabilidad de un dios creador ante su universo. El narrador no dice la verdad, la reconstruye; en consecuencia, su ficción lo persigue y, tal vez, lo amenaza con convertirlo en un ser de ficción. Ésta es la salvación del *halaiquí*, quien tal vez, al igual que el trovador ciego, manifestación de Borges, cruza los espacios y los siglos pasando de una historia a otra: “J’étais ce viril homme, prisonnier d’un personnage que j’aurais pu modéler si j’avais séjourné un peu plus au Maroc ou en Egypte. Je devais alors l’écouter”³⁴ El hacedor es responsable de su creación, que, imperfecta como él, es susceptible al error. Valérie Gonzalez, en su estudio sobre el arte en el Cor{an, escribe: “La grande Création, immensément supérieure, inclut dans sa vastitude les créatures humaines elles-mêmes produisant et créant des choses, lesquelles, infiniment inférieures á l’œuvre divine, ne sauraient en atteindre la perfection”³⁵.

Narración del error, de la traición y de la errancia, la historia de Ahmed-Zahra da cuenta de su proceso de ficción en la plaza Jmaâ. La propia Zahra, desde la séptima puerta de *La nuit sacrée*, parece desmentir su historia al tomar la palabra del narrador para continuar con el proceso de fabulación, al convertirse, a fin de cuentas, en otro narrador del círculo infinito de la ficción.

³⁴ *L’enfant de sable*, p.179.

³⁵ Valérie Gonzalez, *Le piège de Salomón: la pensée de l’art dans le Coran*, p. 109.

III.1.2 Palabra sagrada

Los *halaiquis* de la plaza Jmaâ El Fna mencionan un secreto sagrado: “Le secret est sacré, mais il n’en est pas moins un peu ridicule”,³⁶ dice el trovador ciego al llegar a la plaza y presentarse ante la *halca* de Si Abdel Malek. Al final del camino, el secreto revelará una verdad oscura a la que sólo es posible acceder a través de un proceso iniciático de ficcionalidad. Entre el secreto y los hechos, la palabra se revela como acontecimiento, un acontecimiento que, desde el Corán, se aproxima a la noción de lo sagrado. Esta asociación entre la palabra y la revelación divina proviene de la concepción del texto sagrado como revelación forjada por la voz y la lectura:

Le mot *qur’ân* se présente souvent dans des passages coraniques avec le sens de “récitation à voix haute” [...] pour Mahomet et les hommes de sa génération, ce substantif tout chargé au surplus d’une musicale sonorité énonce fondamentalement l’idée de “communication orale”, de “message” reçu de la bouche d’un archange, de “prédication religieuse”.³⁷

La palabra da testimonio de la revelación coránica. El Libro se presenta ante el creyente como totalidad. Libro sin origen y arquetipo de la divinidad, como lo explica Tahar Ben Jelloun: “Mohammed va annoncer la parole de Dieu; elle sera recueillie durant plusieurs années par des compagnons et des amis, ce qui va constituer un livre, le livre des musulmans, le Coran”.³⁸ La Revelación implica necesariamente un punto de encuentro entre lo humano y lo divino, la manifestación de Alah:

Ce mot [Coran] vient du verbe arabe *qaraqa*, qui veut dire “lire, réciter”. Durant vingt-trois ans, Mohammed reçoit phrase par phrase ce livre unique dans son genre; on dira plus tard verset par verset, puis sourate par sourate, c’est-à-dire des chapitres. Ce sera toujours par l’intermédiaire de l’ange Gabriel, qui se présente à lui sous la forme d’une grande lumière éblouissante, que le message de Dieu parviendra à Mohammed.³⁹

La revelación recibida por Mahoma conforma un credo, al igual que una serie de normas a partir de las cuales los intérpretes del texto establecen los fundamentos de la

³⁶ *L’enfant de sable*, p. 171.

³⁷ Régis Blachère, *Le Coran*, p. 15.

³⁸ Tahar Ben Jelloun, *L’Islam expliqué aux enfants*, p. 20.

³⁹ *Idem*.

A propósito del Corán, Malek Chebel escribe: “texte plein et complexe, le Coran n’est tout à fait le bréviaire réconfortant que médite l’*imam*, le corpus théologico-moral que commente l’érudit et la somme de spiritualité qui inspire le mystique, le *soufi*. Le domaine juridique musulman est réglé par un ensemble imposant de textes canoniques qui remontent parfois aux origines et constituent la *sounna*, la ‘Voie tracée’ (par le Prophète). La loi religieuse, appelée, *chari’â*, en découle directement, s’en inspire dans sa totalité et parfois de manière sourcilleuse”. Cf. Malek Chebel, *Les symboles de l’Islam*, p. 11.

religión. La unidad de Alah, la verdad de la revelación, el juicio final y la retribución de acuerdo con los actos son los dogmas fundamentales establecidos en el Libro sagrado. El creyente, por su parte, reconoce en el texto los cinco pilares de la fe islámica: la afirmación de la fe (*Chahada*), la oración, el ayuno durante el mes de Ramadán, la limosna (*zakat*) y la peregrinación a la Meca (*Al Hajj*). El Corán deviene la fuente principal de la ley islámica, que, a partir del ejemplo de Mahoma, indica los lineamientos que debe seguir un musulmán en lo referente a su conducta religiosa y social. Tahar Ben Jelloun dice, en relación con el mensaje del arcángel Gabriel a Mahoma:

Il lui disait qu'il n'y a qu'un Dieu, tout-puissant et très miséricordieux. Il lui disait qu'il faut être fidèle à la parole de Dieu, qu'il faut croire en son message, qu'il y a une autre vie après la mort, que l'homme sera jugé selon les actes et que chaque membre du corps humain devra témoigner sur ce qu'il a fait durant la vie, que les hommes bons et justes seront récompensés en allant au paradis et que les autres, les mauvais, les incroyants, les criminels, seront jugés et envoyés en enfer. Il lui disait qu'il faut faire le Bien et éviter le Mal, qu'il faut être sage et croyant, qu'il ne faut surtout pas adorer des pierres et croire qu'il y a d'autres dieux que Dieu.⁴⁰

El origen del Corán a partir de una verdad vocalizada genera la necesidad de fijarlo en trazos de escritura. Acerac de este tema, Régis Blachère escribe: “Le besoin de fixer par l'écriture le nouveau message qui lui est adressé ne s'impose pas immédiatement aux adeptes de Mahomet. Ce fait est d'autant plus étrange que ce message, le premier reçu en arabe, se déclare lui-même être un “signe” de Dieu ou *âya*”.⁴¹ Este proceso de escritura se complica ante la dificultad de sistema gráfico; de acuerdo con el mismo autor: “C'est, semble-t-il, après l'installation de Mahomet à Médine que surgit enfin l'idée de noter sur des matériaux frustes (omoplates de chameaux ou morceaux de cuir) les plus importantes révélations reçues au cours des années précédentes”.⁴² Desde el comienzo, la fijación del Corán queda marcada por la lectura en voz alta, la recitación de memoria y la interpretación. En relación con el libro del secreto que tiene entre sus manos, Si Abdel Malek se refiere al recurso de recitación de memoria cuando afirma: “Je n'ouvrirai même pas ce cahier, d'abord parce que j'en ai appris par cœur les étapes, et

⁴⁰ Tahar Ben Jelloun, *L'Islam expliqué aux enfants*, p. 21.

⁴¹ Régis Blachère, *op. cit.*, p. 19.

⁴² *Idem.*

Régis Blachère distingue varias fases en la constitución de la Vulgata coránica. En un primer momento, que corresponde a los veinte años de predicación de Mahoma, el mensaje revelado es transmitido de boca a oído. Unos veinte años después de la muerte de Mahoma, Othman, el tercer califa, reúne los 114 capítulos del Corán. Según Blachère: “sous le règne du troisième calife 'Uthmân (de 644 à 656) on procède à une nouvelle recension [...] À partir du *corpus* d'Abû Bakr, grossi de fragments dispersés ou simplement retenus de mémoire, est enfin réalisée une Vulgate officielle, destinée, dans l'esprit du Calife, à supplanter toutes les recensions individuelles[...]”. Cf. Blachère, p. 18-20.

ensuite par prudence”.⁴³ Para Blachère, la necesidad de recopilar la revelación coránica por escrito no impide la lectura vocalizada del texto:

La fixation écrite ne dispense pas de l'étude du texte et, par cette voie, des divergences articulatoires ou morphologiques d'origine dialectale continuent à se manifester et à s'imposer. Un corps très important va se créer au sein de la Communauté, celui des *qâris* ou “lecteurs” du *Coran*, personnages considérables par leur rôle religieux ou leur personnalité [...].⁴⁴

En cuanto a la recepción del Libro sagrado, la exégesis se convierte en una tradición que da lugar a distintas escuelas, una de ellas es la de los Mu ‘tazilites, que se basan, según el mismo autor, en las distintas lecturas del texto para elaborar una interpretación personal:

Devant un texte qui permet un déchiffrement multiple, l'orant ou le ‘lecteur’ qualifié s'interroge, consciemment ou non, sur la préférence à donner à une leçon. Celle-ci n'est ni une option personnelle, ni une illumination. À l'origine, on l'a dit, c'est très souvent une variante issue d'un conditionnement dialectal demeuré indécis à cause de la précarité de la graphie défective.⁴⁵

La lectura adquiere los rasgos de una tradición. Por medio de ella, se lleva a cabo la apropiación del Corán y, de esta forma, “se perpétue, de génération en génération, le sentiment que le texte reçu de la divinité fait partie intégrante de l'être, qu'il en est la substance vivante et qu'il n'est point relégué dans un livre certes vénéré mais inerte, étranger à la conscience”.⁴⁶

En el contexto del respeto que el musulmán mantiene hacia el pasado, en tanto origen de la tradición, Hadj Ahmed, el padre de Ahmed en *L'enfant de sable*, trata de justificar el rechazo hacia sus ocho hijas a través del Islam; así, el *halaiquí* afirma: “Vous n'êtes pas sans savoir, ô mes amis et complices, que notre religion est impitoyable pour l'homme sans héritier”.⁴⁷ El padre tiene la certeza de que una maldición pesa sobre él y, en un intento de modificar su suerte, recurre a todos los medios que la religión y el pensamiento mágico le ofrecen, sin obtener los resultados esperados:

⁴³ *L'enfant de sable*, p. 13.

⁴⁴ Régis Blachère, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 76. Por otra parte, el autor menciona la presencia de cuatro corrientes exegéticas, entre las que está el sunismo.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 114-115.

⁴⁷ *L'enfant de sable*, p. 18. La sura IV del Corán, titulada “La Femme”, indica lo siguiente: “Dieu vous recommande, en ce qui concerne vos enfants: aux garçons l'équivalent de la part de deux femmes; s'il y a plus de deux femmes, elles auront deux tiers de l'hoirie; s'il n'y a qu'une seule, elle aura la moitié. Quant au père et à la mère, à chacun d'eux une sixième de la succession, si le défunt n'a laissé qu'un garçon; s'il n'en a pas laissé, et qu'héritent de lui ses père et mère: à la mère ira le tiers; s'il y a des frères, à la mère ira le sixième [...]”. Cf. *Le Coran: essai de traduction*. (Edición de Jacques Berque).

Il avait tout essayé pour tourner la loi du destin. Il avait consulté les médecins, les *fiqih*s, des charlatans, des guérisseurs de toutes les régions du pays. Il avait emmené sa femme séjourner dans un marabout durant sept jours et sept nuits, se nourrissant de pain sec et d'eau.⁴⁸

Hadj Ahmed recurre a todas las formas derivadas de lo sagrado en busca de un poder mágico que lo ayude a modificar su destino. Negándose a aceptar que la voluntad divina es inquebrantable, hace que su mujer lleve a cabo todos los remedios recomendados por brujos o magos que buscan una curación a través del ritual sagrado: “Elle s’était aspergé d’urine de chamelle, puis elle avait jeté les cendres de dix-sept encens dans la mer [...] Elle avait avalé des herbes rares importées d’Inde et du Yémen. Elle avait bu un liquide saumâtre et très amère préparé par une vieille sorcière”.⁴⁹ La comunicación entre lo divino y lo humano otorga a la letra escrita un poder mágico, como lo prueba la elaboración de talismanes con inscripciones de fórmulas coránicas: “Elle avait porté des amulettes et des écritures ayant séjourné à La Mecque”.⁵⁰

El Libro sagrado, objeto mágico que ha tomado forma a través de la escritura, adquiere por sí mismo un poder benéfico. Por esta razón, cuando Ahmed nace, sus padres invocan distintas formas de protección sagrada: “La mère l’emmena ensuite visiter le Saint de la ville. Elle le mit sur son dos et tourna sept fois autour du tombeau en priant le Saint d’intercéder auprès de Dieu pour qu’Ahmed sois protégé du mauvais œil, de la maladie et de la jalousie des curieux”.⁵¹ En relación con el poder mágico de la escritura sagrada, Blanchère escribe:

Quelques Traditions ou *Hadith*, conservés dans le *corpus* d’al-Bukhâri par exemple, légitiment la croyance que certains sourates portent en elles-mêmes des vertus contre le mauvais œil ou les pratiques de sorcellerie; récités pendant la nuit en un psalmodie ininterrompue, les six versets de la sourate *le Culte* valent au croyant un mérite égal à celui de la récitation d’un tiers du Livre, nous apprend un autre *Hadith*.⁵²

⁴⁸ *L’enfant de sable*, p. 18.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31. En relación con el “mal de ojo”, Malek Chebel escribe: “le mauvais œil provoque des effets néfastes et la tradition, procédant d’un dogmatisme lointain, a édifié des mesures protectives très nombreuses afin de le contrer efficacement. Parmi ces mesures [...] la *main de Fatma*, les fumigations, le croissant de lune, les visites de *khouane* et des *talebs* et certains types de lavement du corps occupent le devant de la scène des moyens appropriés”. Cf. Malek Chebel, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, p. 46.

⁵² La sura llamada “El Culto” o “La Purificación” (sura 112, “Al-Ikhlâs”, en la mística del Islam designa la unidad de Alah y su trascendencia) dice: “dis: / ‘Lui Allah, l’unique, / Allah, le Numineux, / Il n’enfante pas et n’est pas enfanté / Il n’a pas d’égal”. *Le Coran* (edición de André Chouraqui).

En cuanto a la definición de *Hadith*, Malek Chebel escribe: “‘Dit’, ‘Propos’ ou ‘Récit’ attribué au Prophète et recueilli par un *isnad* (témoin auditif) qui l’aurait transmis à un autre auditeur, lequel a fait de même jusqu’au collecteur patenté (*mouhaddit*) qui l’a recueilli dans un livre de *logia* appelé *Sahih* (‘Authentique’). [...] Six grands recueils de *hadiths*, les *Sonnan*, appelés chacun *Sahih*, ‘L’Authentique’,

En el Islam, el apego al texto sagrado confirma la pertenencia a la comunidad: “On appartient par le Livre a la Communauté, se glorifie de trouver sa conduite dans la révélation coranique”.⁵³ En *L'enfant de sable*, Hadj Ahmed intenta transgredir la voluntad divina; como respuesta, obtiene el silencio de los fiqihis y los marabouts. Ante la imposibilidad de engendrar un hijo varón, modifica el orden sagrado desde el momento en que el personaje nace y, posteriormente, lo confirma en la ceremonia de la circuncisión:

Figurez-vous qu'il a présenté au coiffeur-circonciseur son fils, les jambes écartées, et que quelque chose a été effectivement coupé, que le sang a coulé, éclaboussant les cuisses de l'enfant et le visage du coiffeur. *L'enfant* a même pleura et il fut comblé de cadeaux apportés par toute la famille. Rares furent ceux qui remarquèrent que le père avait un pansement autour de l'index de la main droite. Il le cachait bien. Et personne ne pensa une seconde que le sang versé était celui du doigt! Il faut dire que Hadj Ahmed était un homme puissant et déterminé.⁵⁴

Hadj Ahmed, desde el discurso de la tradición, decide construir un universo basado en la falsificación, llevando hasta sus últimas consecuencias la obediencia a la norma islámica. De acuerdo con la costumbre, Ahmed cumple con su obligación de acompañar a su padre a la mezquita. Con el tiempo, Ahmed tendrá la certeza de que la tradición impuesta por su padre no le pertenece. Durante ese primer tiempo en que Ahmed acepta el enmascaramiento, acepta representar para su padre la promesa del futuro: “J'accompagnais mon père à son atelier. Il m'expliquait la marche des affaires, me présentait à ses employés et ses clients. Il leur disait que j'étais l'avenir”.⁵⁵

Ese tiempo futuro se basa en una trasgresión. Hadj Ahmed tergiversa la concepción coránica del tiempo al instalar un futuro que desde un principio se sabe irrealizable. En este sentido, Berque afirma que la idea del tiempo en el Islam no se basa en una duración continua sino en un conjunto de instantes, de manera que el tiempo se vuelve relativo: “La même relativité qui nous oblige à ne formuler d'action au futur qu'en ajoutant à notre propos un ‘Pourvu que Dieu le veuille’”.⁵⁶ El padre de Ahmed fija una certeza desde el momento en que asegura que tendrá un hijo varón. El error fundamenta el supuesto apego a la tradición y sólo hasta que el personaje llega a la séptima puerta, ya en el espacio narrativo de *La nuit sacrée*, el padre justificará su mentira:

constituent le corpus. Deux d'entre eux sont réputés excellents: le *Sahih* de Boukhari al-Jou' fi (810-870) et le *Sahih* de Mouslîm (816-873) [...]”. Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, pp. 190-191.

⁵³ Régis Blachère, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁴ *L'enfant de sable*, p. 32.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁶ Berque, *op. cit.*, pp. 59-60.

Quand la sage-femme m'appela pour constater que la tradition avait été bien respectée, j'ai vu, je n'ai pas imaginé ou pensé, mais j'ai vu entre ses bras un garçon et pas une fille. J'étais déjà possédé par la folie. Jamais je n'ai vu en toi, sur ton corps, les attributs féminins. L'aveuglement devait être total.⁵⁷

Hadj Ahmed, en su lecho de muerte, revela la verdad a Ahmed-Zahra. En ese momento, durante la noche del Ramadán, está consciente de haber transgredido la fe: entonces ha asimilado que la religión se revela como experiencia interior y no sólo como un conjunto de normas. Al referir la agonía de su padre, Zahra describe así la Noche del destino:

On entendait les appels permanents à la prière et à la lecture du Coran. C'était la nuit des enfants. Ils se prenaient pour des anges ou des oiseaux du paradis, sans destin. Ils jouaient dans les rues, et leurs cris se mêlaient à ceux du muezzin qui hurlait dans le micro pour mieux être entendu de Dieu. Mon père esquissa un sourire comme pour dire que ce muezzin n'était qu'un pauvre homme récitant le Coran sans rien y comprendre.⁵⁸

Por otro lado, las distintas referencias al Libro sagrado presentes en la novela parecen representar la única posibilidad de establecer una verdad fija. La presencia del texto sagrado constituye una respuesta a la angustia existencial. Ésta es, posiblemente, la razón por la que el último narrador abandona la *halca* para retirarse a leer el *Corán*; en este caso, la lectura y la interpretación de la palabra sagrada son la única respuesta ante la amenaza del vacío y la dispersión. El *halaiquí* se puede comparar con el protagonista de *La mémoire tatouée*, de Kateb Yacine; este personaje, de acuerdo con Salha Habib, “vibre avec le fond résonnant du Livre, tente de l'égaliser, mais apparemment aucun récit n'épuise totalement la ‘forme-sens’ de l'hypotexte”.⁵⁹ La palabra, diseminada, vuelve a

⁵⁷ *La nuit sacrée*, p. 26.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 22.

La sura XCVII del Corán, “La Grandeur”, consigna: “-La Nuit grandieuse vatu plus qu'un millier de mois / en elle font leer descente les anges et l'esprit, sur persimssion de leur Seigneur, pou tout decret. / -Salut soit-elle jusqu'au lever de l'aube! Le coran. (Edición de Jaques Berque).

Malek Chebel define así la Noche del Destino (*Lailat al-Qadar*): “Noche de la revelación coránica. La noche del Destino adquiere un valor particular en el universo musulmán. Toda una sura le es consagrada [...] C'est une Nuit de grâce et de ferveur religieuse. Les cercles d'érudits se réunissent pour évoquer sa dimension spirituelle et symbolique, sa place dans l'architecture sublime de la religion d'Allah. Nuit de tolérance aussi, la “Noche del Destino” continue –encore aujourd'hui- à organiser une part du merveilleux chez l'enfant musulman”. Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, p. 300.

Por su parte, Michel Chodkiewicz señala: “C'est en effet pendant la Nuit du Destin (*laylat al-qadr*), traditionnellement célébrée le 27 du mois de Ramadhân, qu'a eu lieu la descente du Livre [...] Cette ‘Nuit’ n'est autre que la personne même du Prophète Muhammad puisqu'en elle s'accomplit, au terme de l'histoire, la plénitude de la *nubuwwa* et de la *walâya* dont les prophètes antérieures ne représentaient que des aspects”. Cf. Michel Chodkiewicz, *La sceau des saints: Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî*, p. 110.

⁵⁹ Habib Salha, *op. cit.*, p. 294.

reunirse con lo sagrado para alcanzar una dimensión mística, después de un largo proceso de iniciación.

De acuerdo con Berque, la idea de devenir en el Corán tiene una importancia medular. El tiempo, lejos de ser lineal y de desplegarse como infinitud, se manifiesta a través de una serie de fases: “qu’entendre par temps vécu et agi? Une chose fort simple: celui des controverses et des combats. Un temps qui s’exprime dans le Coran par quantité de versets [...] Temps de la tribulation et des épreuves pour le Prophète. Et aussi des états d’âme”,⁶⁰ escribe Berque. Es la inscripción del instante, el momento en que se vislumbra el oasis en medio del desierto, imagen recurrente en la etimología de la lengua árabe.⁶¹

El desierto simboliza la errancia, la búsqueda y la dispersión. Es la memoria inscrita de una desgarradura que desemboca en la plaza Jmaâ El Fna, el lugar de la palabra. El relato de Ahmed, contado por los distintos narradores que toman la palabra sucesivamente, se fragmenta para tratar de llenar un espacio vacío, de completar un relato originario que, no obstante, nunca conocerá su fin. En este sentido, Robert Elbaz escribe:

Car il détient non seulement les récits de fiction mais aussi les objets avec lesquels il peut les faire coïncider, et pour chaque objet il peut produire une infinité de récits variés selon les fluctuations de l’assistance. Pour chaque signifié, un nombre indéfini de signifiants.⁶²

Y, en el proceso de construcción del relato, los narradores caen en las trampas de su ficción. De acuerdo con Elbaz, el discurso de la ficción revela una desgarradura:

Les conteurs exaltés par l’indicible sont d’ailleurs, l’un après l’autre, trahis par l’histoire consignée dans un livre que chacun d’eux prétend posséder. Leurs discours incohérents demeurent tributaires d’une mémoire déchirée. Aussi, le conte des sables est-il pris dans le vertige du vent tout en étant ravi par l’amnésie du secret.⁶³

La amnesia del secreto es equivalente a la dispersión de las arenas del desierto. Es la amenaza de la locura y el olvido, por ello, cuando Si Abdel Malek comienza a narrar su historia, dice a su círculo: “Je vous associe à mon entreprise. Je vous embarque sur le dos et le navire. Chaque arrêt sera utilisé pour le silence et la réflexion. Pas de prières,

⁶⁰ Berque, *op. cit.*, p. 63.

⁶¹ *Ibid.*, p. 54 “La finalité de la nature, la finalité de l’homme aboutissent à Dieu, trouvent leur raison d’être en Dieu: *Wa ilayhi ’l-ma’âtir*, ‘c’est vers Lui qui tout s’en va, que tout devient’. Il est curieux de ramener ce mot à son origine philologique: *çara, yacçîru* [...] c’est, étymologiquement, trouver un *çîr*, ‘point d’eau’. Dans la vieille langue arabe, avec ses connotations poétiques, les liaisons entre l’imagerie du désert et l’évocation intellectuelle sont en effet toujours ressenties. Souvent le vocabulaire coranique fait appel à ce genre de suggestions ce” .

⁶² Elbaz, *op. cit.*, p. 31.

⁶³ Rachida Saïg Boustra, “Béances du récit dans *La nuit sacrée*”, *Violence du texte: la littérature marocaine de langue française*, p. 120.

mais une foi immense”.⁶⁴ Los miembros de la *halca* saben que no podrán librarse de la historia; sin embargo, su salvación está en las palabras, en la transgresión que consiste en trasladar la perfección de lo sagrado a la imposibilidad de la ficción. Las palabras son la llave que permitirá la apertura de las siete puertas que custodian el olvido.

III.1.3 Palabra transgresora

La existencia de la palabra sagrada implica su transgresión. En la historia de Ahmed, quizás el primer momento en que se manifiesta esa transgresión es cuando Si Abdek Malek describe la lectura colectiva del Corán en la mezquita, actividad de gran importancia si consideramos que la asistencia de los niños musulmanes a la escuela coránica es obligatoria:

Cette imprégnation commence pour le jeun musulman dès l'âge de cinq ou six ans; elle se continue en moyenne six ou sept ans et, chez beaucoup d'adolescents, elle se prolonge bien au-delà [...] Il n'est jusqu'aux circonstances grandes ou petites, claires ou chargées de mystère, ayant accompagné son entrée à l'école coranique, qui ne confèrent une allure impressionnante, presque redoutable, à l'étude du Livre saint.⁶⁵

La lectura del Libro sagrado forma parte de la disciplina a la que los niños musulmanes deben someterse, pues es necesario dominar la recitación de la palabra coránica antes de poder interpretarla. Tahar Ben Jelloun, a propósito de su experiencia en la escuela coránica, afirma en *L'Islam expliqué aux enfants*:

[...] même avant d'aller à l'école primaire, je suis allé pendant deux ans à l'école coranique où on nous faisait apprendre le Coran par cœur. Même si je ne savais pas encore lire, j'apprenais les versets les uns après les autres. Je les récitais le lendemain; si je me trompais, je recevais un coup de bâton.⁶⁶

En el caso de Ahmed, éste escribe en su diario su experiencia en la mezquita; el personaje, lejos de temer a la palabra sagrada, parece jugar con ella, materializándola en un objeto que toca los límites entre lo lúdico y lo poético:

⁶⁴ *L'enfant de sable*, p. 16.

⁶⁵ Régis Blachère, *op. cit.*, p. 112.

⁶⁶ Tahar Ben Jelloun, *L'Islam expliqué aux enfants*, p. 36.

Je priais tout le temps, me trompant souvent. Je m'amusais. La lecture collective du Coran me donnait le vertige. Je faussais compagnie à la collectivité et psalmodiais n'importe quoi. Je trouvais un grand plaisir à déjouer cette ferveur. Je maltraisais le texte sacré.⁶⁷

Ese universo poético modifica la dimensión sagrada del texto. Las palabras se transforman en objetos que parecen adquirir vida propia: “curieusement, les gouttes d'eau qui tombaient sur moi étaient salées. Je me disais alors que les mots avaient le goût et la saveur de la vie”,⁶⁸ dice Ahmed al escuchar las discusiones de las mujeres del hammam y, a propósito de una oración inscrita en el plafón de la mezquita, Ahmed escribe:

Je m'accrochais à Alif et me laissais tirer par le Noun qui me déposais dans les bras du Ba. J'étais ainsi pris par toutes les lettres qui me faisaient faire le tour du plafond et me ramenaient en douceur à mon point départ en haut de la colonne. Là je glissais et descendais comme un papillon.⁶⁹

Las palabras se adhieren a la piel del personaje, palabras tan fascinantes como los versos sagrados recitados en la oración: “Il y avait des mots rares et qui me fascinaient parce que prononcés à voix basse, comme par exemple ‘mani’, ‘qlaoui’, ‘taboun’ ... J'ai su plus tard que c'étaient des mots autour du sexe et que les femmes n'avaient pas le droit de les utiliser”.⁷⁰ La transgresión consiste en tomar conciencia del cuerpo, más allá de la voluntad impuesta por el padre en nombre de la tradición; al hacer del cuerpo un espacio de escritura, éste se transforma en región poética. En una ocasión, cuando dos mujeres se insultan en el hammam, Ahmed escucha las palabras y las guarda entre su ropa; entonces relata:

Là, ils tombèrent comme une pluie et je me faisais un plaisir de les ramasser et de les garder secrètement dans ma culotte! [...] Lorsque ma mère me savonnait, elle était étonnée de constater combien j'étais sale. Et moi je ne pouvais pas lui expliquer que le savon qui coulait empotait toutes les paroles entendues et accumulées le long de cet après-midi. Quand je me retrouvais propre, je me sentais nu, comme débarrassé de frusques qui me tenaient chaud.⁷¹

Las palabras se han desacralizado para transformarse en objeto, revelación del mundo más que revelación de lo divino. Si bien, de acuerdo con Berque, el Corán se manifiesta como presencia poética, también es cierto que el texto une lo divino con lo

⁶⁷ *L'enfant de sable*, p. 38.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 35. “L'injure obscene orientée vers le corps est une dominante du langage populaire. L'oreille est vite saisie dans un tourbillon de mots, qualificatifs ‘croustillants’, épithètes indiscreètes et appellations triviales. Rien ne se dit sans l'évocation d'une partie, si minime soit-elle, du corps. Celui parmi tous les corps évoqués qui recueille le plus d'injures et d'obscénités est incontestablement le corps de lam ère, suit le corps de la femme en général, et dans les limites, ce sont les organes génitaux (et en premier lieu ceux de la mère) qui sont visés”. Cf. Malek Chebel, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, p. 76.

⁷¹ *L'enfant de sable*, pp. 35-36.

histórico al relacionar la revelación de la divinidad con su realización concreta, con su materialidad en el escenario del mundo a través de las palabras:

Flux verbal ou *nafas* s'ordonnant comme par longs déferlements, rythmes plus brefs, ajustés aux versets et scindés par l'assonance, maintien ou variation de celles-ci en cours de sourate, appropriation de timbres vocaliques et distribution du sens à travers tout cela, voilà ce que les Arabes découvraient pour la première (et dernière) fois.⁷²

En cualquier caso, la lectura del Corán se vuelve problemática; la comprensión del texto constituye un desafío a causa de la dificultad de la lengua árabe. Y, por otra parte, los *hadît* condenan la posibilidad de realizar una interpretación personal del libro sagrado: “quiconque se sert de son seul jugement pour traiter du *Coran*, même s'il atteint sur ce point la vérité, est cependant dans l'erreur par le fait d'en avoir traité avec son seul jugement. Sa démarche en effet n'est pas celle d'un homme certain d'être dans le vrai”⁷³.

Hay una condena en relación con el error. Hay una condena por haber distorsionado un destino. Al final de la novela, el *halaiquí* dice que ha tenido que condenarse al exilio por haber traicionado una historia. El creyente busca la verdad, de la misma forma, los narradores de la historia de Ahmed intentan desentrañar su secreto: “J'étais pris au piège de mon propre délire. Des doigts me désignaient à la vindicte et m'accusaient de trahison. Ce fut ainsi que le père d'Ahmed me séquestra dans une vieille bâtisse et exigea de moi de retourner la place raconter l'histoire autrement”⁷⁴.

La ficción invade la temporalidad de lo real. Berque, al señalar la dimensión narrativa que subyace en la estructura temporal del Corán, refiere que el plano narrativo del texto se sitúa en el terreno de lo imaginario y lo mítico y se manifiesta como tiempo proyectado, no como tiempo vivido ni como tiempo de acción. Si bien existe este aspecto imaginativo, en el Libro se manifiesta cierta desconfianza hacia los poetas, aunque para Berque existe, desde el comienzo, una analogía entre la lengua coránica y la de los poetas:

La Révélation coranique opère dans l'idiome de Quraysh et c'est aussi une langue philologiquement proche de celle des poètes arabes d'avant et après elle. On ne peut mépriser cette dernière analogie. Elle devait être assez forte puisque le Prophète eut lui-même à se défendre d'être un versificateur ou un devin.⁷⁵

⁷² Berque, *op. cit.*, p. 119.

⁷³ Régis Blachère, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁴ *L'enfant de sable*, p. 204.

⁷⁵ Berque, *Relire le Coran*, pp. 115-116.

En el Corán, en la sura dedicada a los poetas, el texto dice que éstos dicen lo que no hacen: “quant aux poètes, ne les suivent que les fourvoyés / ne vois-tu pas qu’ils brament dans toute vallée / et qu’ils disent ce qu’ils ne font pas?”.⁷⁶ Berque, por su parte, escribe que los poetas instalan un mundo que tiene sus leyes propias:

Dire ‘ce qu’ils ne font pas’: autant les reléguer dans l’imaginaire. Mais l’imaginaire, est-ce bien une relégation? En général on interprète cette maxime négativement, de façon sévère à l’égard des poètes. Mais ils disent ce qu’ils ne font pas, n’est-ce pas que leur monde a ses droits par rapport à celui de l’action?⁷⁷

En tal caso, los poetas transgreden el orden de la acción al proponer mundos posibles; la realidad se genera en la palabra y no en la temporalidad vivida. La fabulación convierte a los poetas en transgresores. Al continuar con su relato, el trovador ciego afirma ser un falsificador. En la ficción se gesta el error. La mayor transgresión consiste en que la construcción de los poetas trata de alcanzar la perfección de la lengua coránica, olvidando el carácter inimitable del texto sagrado.⁷⁸ La ficción trastoca el orden sagrado, como lo hace notar uno de los participantes del círculo de Si Abdel Malek al denunciar la falsedad del *halaiquí*:

Notre conteur prétend lire un livre qu’Ahmed aurait laissé. Or, c’est faux! Ce livre, certes, existe. Ce n’est pas un vieux cahier jauni par le soleil que notre vieux conteur a couvert avec ce foulard sale. D’ailleurs ce n’est pas un cahier, mais une édition très bon marché du Coran. C’est curieux, il regardait les versets et lisait le journal d’un fou, victime de ses propres illusions. Bravo! Quel courage, quel détournement!⁷⁹

Si Abdel Malek, al igual que el trovador ciego, se revela como falsificador de historias, creador de universos o laberintos de ficciones. De acuerdo con Marc Gontard, la estructura laberíntica del texto de Ben Jelloun se relaciona con lo que denomina mística del Secreto y de lo inefable, interpretación que explica la imposibilidad de conocer la verdad a partir de distintas referencias al universo sagrado:

⁷⁶ *Le Coran: essai de traduction*, p. 401. Berque, en la nota al margen, refiere que el término “vallées” se refiere a la variedad de géneros poéticos, así como a su irracionalidad. Chouraki, por su parte, anota que la sura XXVI, “les poètes”, se refiere a un tiempo en que los poetas “sont pris à partie, en un temps où la poésie sert d’arme contre l’Islam naissant; un *hadî* le dit: ‘Mieux vaut un vent plein de pus plutôt que de poésie’”. *Le coran*, edición de Chouraki, p. 727.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 117-118.

⁷⁸ Cf. Berque, *Le Coran, essai de traduction*, pp. 172-173. “On voit ici que l’accent ne porte pas seulement sur un message en langue arabe, mais sur une “écriture” dont l’œcuménicité se dégage sans peine. L’exégèse Islamique l’a bien compris ainsi. Le terme *i’jâz*, rendu inexactement par “inimitabilité”, vocable au demeurant forgé par besoin de clarté, bénéficie d’une ambivalence dont l’exégèse a senti le prix, le mot en effet appartient à la même racine que *mu’jiza*, qui signifie “miracle”, ou plus exactement “prodige accompli par un prophète grâce à la toute puissance intervention de Dieu, désireux de frapper d’impuissance ceux qui rêveraient de l’égalier”.

⁷⁹ *L’enfant de sable*, p. 70.

Si le récit affirme sa propre impossibilité, n'est-ce pas parce que le mystère du réel ne peut être résolu que dans un au-delà de type transcendantal. Ce qui expliquerait peut-être que le "cahier bleu" utilisé par le premier conteur ne soit qu'une édition du Coran, comme l'en accuse le frère de Fatima. Et nous comprenons mieux, dès lors, pourquoi *La nuit sacrée*, s'achève par ce saut dans la mystique qui peut prêter à toutes les récupérations du pouvoir religieux...⁸⁰

La realidad resulta tan incomprensible como la ficción. La palabra poética y la palabra sagrada se conjugan para crear un camino que intenta evitar la dispersión, como cuando el trovador ciego escucha a la extraña mujer recitando el alfabeto árabe en la Alambra: "Ceus lieux étaient habités. Elle articulait lentement les premières lettres de l'alphabet arabe: Aleph... Bà... ta... Jim... hâ... dal... Les lettres chantées résonnèrent dans la cour. Je suis resté là jusqu'à l'aube, sans bouger [...]".⁸¹ Esa mujer se presenta como manifestación de Ahmed-Zahra: "Je crois même savoir que je suis recherchée en mon pays pour meurtre, usurpation d'identité, abus de confiance et vol d'héritage".⁸² En otra ocasión, encuentra a la misma mujer leyendo los versos del Corán en la biblioteca:

Je lui dis aussi que toutes les traductions que j'avais lues du Coran m'avaient donné la forte intuition que le texte arabe devait être sublime. Elle acquiesça de la tête et se mit à lire à voix basse quelques versets. C'était un murmure entre le chant et la plainte. Je la laissai ainsi, plongée dans le Livre, avec la béatitude et la passion de l'être qui venait de trouver ce qu'il cherchait depuis longtemps".⁸³

El trovador no puede saber si Ahmed Zahra es sólo una apariencia, pero esa presencia enigmática lo persigue incansablemente en su propio laberinto. Cuando se encuentran en la biblioteca de Buenos Aires, la mujer está leyendo el Corán, el único libro que puede salvarlos de la mentira: "La dame ferma le Coran, le posa sur la table qui nous séparait. Le Livre Saint ainsi mis entre nous devait empêcher le mensonge. En tout cas, il n'était pas là par hasard".⁸⁴ No obstante, en otro momento, las manos de ambos se posan simultáneamente sobre otro libro imprescindible: el *Quijote*; de esta forma, resulta evidente que ninguno de los dos podrá escapar del entramado de la falsificación: "J'eus un moment l'idée de lui faire écouter un enregistrement de Cheikh Abdessamad psalmodiant la Sourate IX, 'Revenir de l'erreur ou de l'Immunité', mais j'y renonçai".⁸⁵ Es necesario permanecer en el error, en los laberintos tejidos por la ficción.

⁸⁰ Marc Gontard, "Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun", *Violence du texte: la littérature marocaine de langue française*, p. 118.

⁸¹ *L'enfant de sable*, p. 195.

⁸² *Ibid.*, p. 179.

⁸³ *Ibid.*, 177.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 177.

Por su parte, a propósito de la transgresión de los escritores magrebíes a la palabra coránica, Salha escribe:

Engagés dans un corps, dans une famille et dans une société, les écrivains maghrébins, qui avaient fréquenté l'école coranique, ont été contraints de suivre les préceptes de la morale et de respecter les lois de la religion. La critique de la dévotion ne souligne-t-elle pas 'l'adhésion' des écrivains d'une terre avec ses parlers multiples? En dernière analyse, l'imitation ou la contestation de l'inimitabilité du Livre Sacré, la vénération de la langue arabe ou sa désacralisation constituent un paradigme fondamental de la poétique maghrébine.⁸⁶

En el texto de Ben Jelloun, la crítica a la palabra sagrada se produce a través de la relación entre el texto sagrado y la ficción. El Corán es leído, en un acto más cercano a la creación poética que a la fe religiosa y, al final, cuando el *halaiquí* principal regresa a su círculo, el texto se ha convertido en palimpsesto: "Il s'arrête un moment, fixe le grand cahier, l'ouvre, tourne les pages: elles sont vides. En les examinant de près on constate qu'il y a encore des traces d'écriture, des bouts de phrases à l'ancre pâle, des petits dessins anodins au crayon gris".⁸⁷ Palimpsesto o memoria de una vivencia colectiva, etapa en la que la entidad increada del texto se transforma en escritura fugaz que busca asir su identidad: "En fait, la L.M.L.F travaille sur le Coran en mettant en question le dogme du discours incréé. Le Livre Saint sert de paradigme imitable, transformable".⁸⁸ La crítica al dogma se manifiesta claramente cuando la mujer enigmática dice al trovador:

Ce que je cherche, c'est n'est pas la vérité. Je suis incapable de la reconnaître. Ce n'est pas la justice non plus. Elle est impossible. Il y a dans ce Livre des versets qui ont la fonction de loi; ils ne donnent pas raison à la femme. Ce que je cherche, ce n'est pas le pardon, car ceux qui auraient pu me le donner ne sont pas là. Et pourtant j'ai besoin de justice, de vérité et de pardon.⁸⁹

El personaje está inmerso en la ficción, sólo en ese lugar está la respuesta al sentido de su búsqueda. Para Si Abdel Malek, una historia de ficción es arrepentimiento y perdón; una historia sólo existe después de haber vivido el exilio. Hay una búsqueda en la que los narradores, poseídos por el secreto, persiguen su liberación. Es la vía que sigue el trovador ciego cuando decide viajar de Buenos Aires a Andalucía:

J'ai fait mes ablutions en pensant aux amis morts et à tout ce qu'ils me confièrent avant leur mort. Seul le Secret de cette femme arabe est resté là, dans ma cage thoracique. C'est lui qui me garde [...] Cette visite a quelque chose de pèlerinage. Je dois accomplir cela sans m'arrêter jusqu'à redonner à cette âme la paix, la sérénité et le silence dont elle a besoin.⁹⁰

⁸⁶ Habib Salha, *op. cit.*, p. 284.

⁸⁷ *L'enfant de sable*, p. 201.

⁸⁸ Habib Salha, *op. cit.*, p. 286.

⁸⁹ *L'enfant de sable*, p. 181.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 189.

Pero el trovador sabe que el *halaiquí* que intentó abrir las siete puertas de la historia fracasó en su intento. Después, cuando Si Abdel Malek regresa a la plaza, habla acerca de su destierro: “Entre vous et moi une longue absence, un désert où j’ai erré, une mosquée où j’ai vécu, une terrasse où j’ai lu et écrit, une tombe où j’ai dormi [...] J’ai marché longtemps dans les plaines et les siècles. Tout est là... Dieu est témoin...”⁹¹ Cuando se sabe portador de la maldición del Secreto, el *conteur* decide abandonar todo para ir en busca del olvido y el perdón:

On m’a dit qu’un poète anonyme devenu Saint des sables qui enveloppent et dissimulent pourrait m’aider. Je suis parti. Je me suis dépouillé de tout et j’ai suivi la caravane à pied. J’ai tout abandonné. Je me suis vêtu de laine et j’ai pris le chemin du Sud sans me retourner. Je n’avais plus de famille, plus de métier, plus d’attaches.⁹²

En relación con el peregrinaje y los santos, Malek Chebel señala la importancia de las referencias a la tradición sufi, definida como una corriente mística: “Le soufi est un initié qui prend sa bure, s’abstrait des mondantités de la société et fréquente un couvent, une secte, une confrérie”.⁹³ Por su parte, uno de los aspectos más importantes del sufismo es la noción de viaje iniciático; de esta forma:

Tout voyage initiatique, quelles qu’en soient les particularités, connaît des étapes et des périls dont la nature et la répartition se conforment à un modèle à défaut duquel, d’ailleurs, la notion même de ‘maître spirituel’ n’aurait aucun sens. Cet itinéraire type, enrichi d’innombrables variantes, fait partie des *topoi* de la littérature du soufisme.⁹⁴

Esta concepción del viaje está presente en *La nuit sacrée*, cuando Zahra se vislumbra como santa. En la vestedad del desierto, los peregrinos buscan refugio en ella, después de un largo recorrido:

J’avais, dans ma solitude, décidé que l’éternité commencerait ici. Toute marche devait s’achever et se fondre dans cette lumière. Le désert a ses lois et la grâce ses secrets. Celles qui faisaient le voyage ne posaient pas de question. Elles savaient qu’elles devaient arriver au moment où la lumière assure le passage du jour à la nuit. C’était une des conditions pour que leur démarche auprès de la Sainte soit acceptée.⁹⁵

Si Abdel Malek regresa a leer el Corán, como única posibilidad de salvación. Gontard, al referirse a la vía del silencio elegida por Ahmed, afirma que se trata de una elección asumida por el personaje, “comme s’il avait choisi définitivement l’ascèse mystique dont Al Kochaïri nous décrit les stations (maqâmat): solitude et retraite,

⁹¹ *Ibid.*, p. 201.

⁹² *Ibid.*, p. 207.

⁹³ Malek Chebel, *op. cit.*, p. 395.

⁹⁴ Michel Chodkiewicz, *Le sceau des saints: prophétie et sainteté dans la doctrine d’Ibn Arabî*, p. 182.

⁹⁵ *La nuit sacrée*, p. 182.

abstention, renoncement, silence... ”.⁹⁶ Zahra, en *La nuit sacrée*, descubre que la mentira teje los hilos que unen la realidad y la ficción. La vía de la ascensión, la que conduce al olvido, regresa a los personajes a la ficción, al palimpsesto del Corán, al viaje de un cuento a otro del trovador ciego, a Zahra huyendo de la biblioteca con el Quijote en la mano y, una vez más, a Zahra narrando su propia historia en la *halca* de Jmaâ El Fna. En el vértigo de la ficción, como serpiente que se muerde la cola, ésta última queda atrapada en su propia trampa. La respuesta de Ben Jelloun ante la palabra sagrada no deja de transgredir un orden; como Salha escribe: “d’un côté, on critique la société arabomusulmane dévote et corrompue; de l’autre côté, on subvertit la parole coranique, on la pastiche, la parodie pour que le Maghreb se tourne vers le futur et se détourne d’un passé fétiche”.⁹⁷

III.1.4 La escritura imposible: el diario de Ahmed

En *L’enfant de sable* prevalece la noción de texto como escritura imposible. Construcción a partir de escrituras múltiples, el texto escrito se convierte en una especie de palimpsesto al ser un espacio en blanco que debe ser completado por nuevos signos. De ese proceso que cuenta la génesis de un relato imposible, surge la metáfora del texto como mística del secreto, de acuerdo con la denominación de Marc Gontard: “C’est donc [...] sur ce palimpseste illisible, se transformant peu à peu en page blanche, que s’achève un récit menacé dès le début par le vide, le lacunaire, métaphores textuelles de l’énigme et du secret...”.⁹⁸

Desde el comienzo de la novela, Si Abdel Malek afirma tener en su poder el diario personal de Ahmed; posteriormente, cada uno de los narradores delegados que se disputan la palabra para continuar con la narración dice tener el verdadero cuaderno; de esta forma, “cette mise en reflet du récit dans le cahier d’Ahmed-Zahra, maintes fois perdu et retrouvé, est, pour Ben Jelloun, une autre manière de représenter la fiction comme énigme et d’aboutir par là même à la mise en œuvre d’une véritable mystique du

⁹⁶ Marc Gontard, *op. cit.*, p. 110.

⁹⁷ Habib Salha, *op. cit.*, p. 286.

⁹⁸ Marc Gontard, *op. cit.*, p. 112.

récit”.⁹⁹ El manuscrito de Ahmed es el libro del Secreto en el que todo está escrito, totalidad en el sentido en que Foucault escribe: “Il doit y avoir un langage au moins possible qui recueille entre ses mots la totalité du monde et inversement, le monde, comme totalité du représentable, doit pouvoir devenir, en son ensemble, une Encyclopédie”.¹⁰⁰

En su diario, Ahmed consigna un enigma, el secreto originario: “[...] le grand cahier où il consignait tout: son journal intime, ses secrets —peut-être un seul et unique secret— et aussi l’ébauche d’un récit dont lui seul avait les clés”.¹⁰¹ Pero la veracidad de la existencia del manuscrito cae en su propia trampa. Si Abdel Malek asegura estar leyendo páginas en blanco; no obstante, a través de una serie de contradicciones, en todo momento se generan índices acerca de la inexistencia del manuscrito de Ahmed, como cuando el *halaiquí* revela el carácter ficcional del texto: “La scène est en papier! L’histoire que je vous conte est un vieux papier d’emballage. Il suffirait d’une allumette, une torche, pour tout renvoyer au néant, à la veille de notre premier rencontre”.¹⁰²

Ben Jelloun revela el proceso de una escritura en la que el texto parece quedar atrapado en un mecanismo de autodestrucción; así ocurre cuando Si Abdel Malek relata que el diario se hacía pedazos cada vez que intentaba leerlo. Pero así como hay referencias a la inexistencia del diario, existen otros indicios que confirman su presencia objetiva: hay una versión que afirma que Si Abdel Malek murió con el libro entre sus brazos, aunque también se dice que tanto el cuaderno como la ropa del *halaiquí* fueron incinerados.

De manera inseparable, la escritura está ligada a la identidad de Ahmed; por ello, en un momento de la historia, el personaje dice haber perdido la lengua de su cuerpo. En otro fragmento, al mencionar la lectura de las cartas que el personaje anónimo le enviaba, escribe: “On dirait que ses phrases me caressent la peau, me touchent aux endroits les plus sensibles de mon corps”.¹⁰³ La escritura es parte de un proceso interminable de búsqueda de la identidad. Después de la muerte de su padre, Ahmed decide recuperar su historia, sólo entonces decide salir al mundo y modificar el rumbo de su escritura:

⁹⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁰ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰¹ *L’enfant de sable*, p. 9.

¹⁰² *Ibid.*, p. 127.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 96.

Je vais partir sans mettre de l'ordre, sans prendre des bagages, juste de l'argent et ce manuscrit, unique trace et témoin de ce que fut mon calvaire. Il est à moitié noirci. J'espère écrire des récits plus heureux dans l'autre moitié. J'empêcherai les bêtes funestes de s'y glisser et laisserai les pages ouvertes aux papillons et à certaines roses sauvages. Ils dormiront sur un lit plus doux où les mots ne seront pas des cailloux mais des feuilles de figuier. Ils sécheront avec le temps sans perdre les couleurs ni les parfums.¹⁰⁴

Las palabras inscritas en el papel resguardan la memoria de Ahmed. En otro nivel, hay un proyecto de escritura que nos remite a un proceso de fabulación y, así como una parte de la escritura del diario ha perdido sus matices originales, el texto termina por vaciarse en su totalidad, como si hubiera sido víctima de su propia fábula:

Le livre est vide. Il a été dévasté. J'ai eu l'imprudence de le feuilleter une nuit de pleine lune. En l'éclairant, sa lumière a effacé les mots l'un après l'autre. Plus rien ne subsiste de ce que le temps a consigné dans ce livre..., il reste bien sûr de bribes..., quelques syllabes..., la lune s'est ainsi emparée de notre histoire.¹⁰⁵

No queda sino la posibilidad del palimpsesto, de la reescritura del mundo; por esta razón, contar una historia implica siempre un riesgo, la amenaza de la inestabilidad y la locura. En este sentido, Si Abdel Malek asegura: "Je suis l'aveugle qui danse sur une terrasse nue; à n'importe quel moment je peux tomber. C'est cela l'aventure..., quelque virgules qui nous retiennent".¹⁰⁶ Las palabras funcionan como conjura contra el vacío, adquieren así un poder mágico capaz de trascender una realidad determinada; de esta forma, cuando el supuesto hermano de Fatima desmiente a Si Abdel Malek, dice a los miembros de la *halca*: "ouvrez l'œil et partons ensemble, non sur un tapis ou sur une nuage mais sur une couche épaisse de mots et de phrases, tout en couleur et en musique".¹⁰⁷

Las palabras adquieren materialidad pero, al mismo tiempo, revelan el carácter fantasmal de la identidad. Es la aventura de la fabulación, la posibilidad de realizar una escritura a partir de un palimpsesto, en tanto posibilidad futura de una invención vertiginosa que pone en duda todas las identidades, tan inestables como la arena del desierto. Por una parte, la escritura que se autodestruye nos lleva hacia la noción de error planteada por Foucault: "Les langues, savoir imparfait, sont la mémoire fidèle de son perfectionnement. Elles induisent en erreur, mais elles enregistrent ce qu'on a appris".¹⁰⁸ Por otro lado, la noción de palimpsesto puede relacionarse con la metáfora del desierto en

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 201.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 102.

la medida en que esta imagen da cuenta de la recreación de la escritura; sobre este aspecto, Elbaz afirma:

La vérité est inscrite dans la mouvance infinie des sables [...] c'est dans cet espace vierge que peut de nouveau se reproduire le récit. C'est la liquidité du désert qui accommode l'inscription éphémère de signes, le déplacement et le remplacement des uns par les autres. Si tous les narrateurs vont se ressourcer au désert, c'est parce qu'il est inépuisable -espace vierge permettant l'inscription instantanée, toujours nouvelle des signes.¹⁰⁹

Es el intersticio textual del que habla el mismo autor, el hueco que amenaza con la dispersión de una serie de signos que, al no ser definitivos, tienen la capacidad de renovarse. La arena, metáfora de las páginas en blanco del supuesto manuscrito, revela una memoria reinventada por cada participante de la *halca*, jugador comprometido con el vértigo de la ficción. La escritura, relacionada irremediabilmente con el cuerpo, es una metáfora de los pasos errantes del peregrino que busca, de manera incansable, un lugar donde fijar su historia.

La poética de la escritura de *L'enfant de sable* afirma la existencia concreta de los signos para después ponerla en duda. Primero, sabemos que el manuscrito de Ahmed se deshace entre las manos de Si Abdel Malek; después, el narrador afirma que la escritura ha sido borrada por la luz de la luna. Ahmed refiere que algunas hojas faltan en su calendario; en todo momento, el lugar de la escritura se vuelve presencia inestable, a diferencia del lugar de la palabra, lugar concreto que no llega a dispersarse, a pesar de la constante amenaza del vacío y de la fragmentación de la voz narrativa. En el caso del amigo anónimo de Ahmed, el *conteur*, al describir los trazos de escritura de nuestro personaje, dice: “Ces lettres son là, avec la même écriture, fine, appliquée, secrète”.¹¹⁰ Por su parte, propio Ahmed reflexiona en una de dichas cartas acerca de la significación de ese intercambio y escribe: “Pourquoi m'être embarqué dans cette correspondance où chaque phrase échangée ne fait que compliquer notre labyrinthe, là où nous marchons à tâtons, les yeux bandés, au risque de jamais nous rencontrer?”.¹¹¹ Cada letra forma parte de un círculo del laberinto de Ahmed, cada palabra representa el enigma y la clave de su identidad; pero esta identidad es su historia, inacabada, escrita también a base de espacios en blanco que, en la experiencia vital, se traducen en silencio.

¹⁰⁹ Elbaz, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁰ *L'enfant de sable*, p. 85.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 91.

Mientras la escritura intenta fijar su identidad, el silencio hace de Ahmed una presencia fantasmal: “Il était là-haut, ne sortait plus [...] il se couvrait entièrement d’un drap [...] Il cultivait ainsi le pouvoir de l’être invisible. Personne ne comprenait pas le sens de cette retraite”.¹¹² El retiro voluntario del personaje, al ser un proceso de búsqueda interior, se acerca a la vía mística de la que habla Gontard. En cualquier caso, escritura y silencio forman dos facetas de este proceso de búsqueda vital; como afirma Derrida, “une identité n’est jamais donné, reçue ou atteinte, non, seul s’endure le processus interminable, indéfiniment phantasmatique, de l’identification”.¹¹³

Al preguntarnos por el sentido de la irrealidad de la escritura en la novela, por la razón que hace imposible el conocimiento de la identidad del otro, podemos decir que existe una estrecha relación con la voz ausente de Ahmed. Si seguimos la reflexión de Derrida referente a la escritura autobiográfica desde lengua materna no autorizada, el autor se pregunta: “comment dire un ‘je me rappelle’ qui vaille quand il faut inventer et sa langue et son je, les inventer en même temps, par-delà ce déferlement d’amnésie qu’a déchaîné le double interdit?”.¹¹⁴ Aunque en *L’enfant de sable* no se manifiesta la problemática de la lengua del colonizador, encontramos una relación entre la identidad y la apropiación de la palabra. Como se ha mencionado con anterioridad, Ahmed no llega a apoderarse de su voz sino hasta el momento en que su padre, en *La nuit sacrée*, lo libera de su falsa identidad revelándole su verdadero nombre. Pero antes de llegar a la noche del destino, Ahmed deberá asumir su destino errante, deberá recorrer el desierto del error y la duda para llegar a reinventar los signos de su escritura y las inflexiones de su voz. En ese momento, regresará a la plaza Jmaâ El Fna y contará su historia inconclusa, siempre cargada de imposibilidad y de ficción:

Amis du Bien! Ce que je vais vous confier ressemble à la vérité. J’ai menti. J’ai aimé et trahi. J’ai traversé le pays et les siècles. Je me suis souvent exilée, solitaire parmi les solitaires [...] comme ma vie n’est pas un conte, j’ai tenu à rétablir les faits et à vous livrer le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs au fond d’une ruelle fermée par sept portes.¹¹⁵

¹¹² *Ibid.*, p. 90.

¹¹³ Derrida, *Le monolinguisme de l’autre*, p. 53.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁵ *La nuit sacrée*, pp. 6-7.

III.2 Traversée de la mangrove

En las Antillas, la tradición oral se relaciona con la recuperación de la memoria ancestral; pero, a diferencia de la región del Magreb, en el territorio caribeño la oralidad insiste en la reconstrucción de un tiempo anterior a la llegada del colonizador. La tradición oral representa la memoria de una desgarradura, de la pérdida de la tierra y del pasado. Es el relato que recrea la trasplantación de los esclavos negros a una tierra desconocida, en la que tendrán que inventar una nueva forma de nombrar el mundo. África representa la tierra perdida y, con ella, se pierde la voz y una parte de la identidad. Queda pendiente, al llegar a la nueva tierra, un trabajo de reconstrucción. Ese proceso de reconstrucción de la memoria ancestral sería imposible sin la presencia del narrador oral. En la plantación, lugar donde comienza a gestarse la voz de la revuelta y el anhelo del retorno, el grito se manifiesta a través del *conteur*:

L'héritier du cri sera le Nègre marron (celui qui échappa aux habitations pour réfugier sa résistance dans les mornes), mais l'artiste du cri, le réceptacle de sa poétique, le Papa de la tracée littéraire dedans l'habitation sera le Paroleur, notre conteur créole. C'est lui qui, en plein cœur des champs et sucreries, reprendra à son compte la contestation de l'ordre colonial, utilisant son art comme masque et didactique.¹¹⁶

El *conteur* rescata la memoria ancestral para fortalecer el deseo de la revuelta. Es necesario aprender a leer el nuevo mundo y, por ello, el narrador tiene una función didáctica; es, ante todo, el guardián de la memoria colectiva:

L'oralitairain fut aussi, dans les premiers temps, *gardien des mémoires*. . . Celui qui débarquait après l'utérine traversée se retrouvait dans une situation où son nom, sa religion, sa langue, ses valeurs, son explication du monde étaient soit invalides, soit en grande part inopératoires. Il ne débarquait pas dans un autre pays mais dans *une autre vie*. Tout était à refaire, à reconsidérer. Dans cet effondrement, le conteur relayait quelques volutes de chaque imaginaire. Il frangeait les retailles de chaque source culturelle pour instruire le rapièçage utile à cette nouvelle lecture du monde.¹¹⁷

En el contexto del espacio caribeño, este personaje adquiere características particulares que lo diferencian de los narradores orales de la tradición árabe-musulmana. Si en la tradición oral de África del Norte el *halaiquí* traza su círculo en el espacio abierto y luminoso de la plaza pública, donde tiene lugar la génesis de un mundo a partir de un contrapunto de voces y de objetos diversos, en el caso de las Antillas el *conteur*, maestro

¹¹⁶ Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, p. 43.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

de la palabra, encuentra su libertad en el espacio nocturno, dentro del territorio del colonizador; concretamente, en la plantación. El *conteur* surge en medio del silencio, como habitante de fuerzas oscuras, portador de la memoria colectiva:

La première hypothèse qui soit probable, c'est la naissance du conteur créole dans le cadre d'une liberté nocturne. Une nuit de grande habitation coloniale, au XVII^e, XVIII^e siècle. Les champs se sont éteints. La maison du maître, après les lumières du dîner, s'est soudain obscurcie. Les chiens, économes et commandeurs, s'enfoncent au pays du sommeil. Au loin, côté du bourg, le cliquetis de la milice. Dans les cases à Nègres, en vertu d'une tolérance, un groupe d'esclaves s'est assemblé à l'en-bas d'un gros arbre. Ils attendent. Arrive un autre Nègre de cannes, d'âge mur, d'allure discrète, aussi insignifiant, sinon plus, que plus d'un. Sous sa paupière, nulle insolence. Le jour, il vit dans la crainte, la révolte ravalée, le détour appliqué. Mais la nuit, une force obscure l'habite. Une levée atavique brise la caparace sous laquelle il s'embusque. D'insignifiant il s'érige mitan des cases à Nègres, papa-langue de l'oralité d'une culture naissante, maître pièce de la mécanique des contes, des titimes, des proverbes, des chansons, des comptines qu'il élève en littérature, ou plus exactement en *oraliture*. Réceptacle, relais, transmetteur ou plus exactement propagateur d'une lecture collective du monde, voici notre conteur créole.¹¹⁸

A diferencia del *halaiquí* de la tradición árabe, el maestro de la palabra, en el espacio de la plantación, debe ocultar su discurso. Indudablemente, se halla en un sitio restringido. Instalado en los territorios del béké, inventa un nuevo código para comunicarse con los suyos y escapar, por medio de la palabra, de esa zona de vigilancia. Éste es el origen del *créole*, del que hablaremos más adelante:

Les conséquences de cette curieuse situation seront multiples: le conteur devra d'abord dissimuler son message. Sa narration se fera tournoyante, rapide, parfois même hypnotique, brisée en longues digressions humoristiques, érotiques, ésotériques. Il va barder la phrase d'un bruitage de ruptures et d'onomatopées, de dialogue incessant avec son auditoire.¹¹⁹

Como portador de la memoria colectiva, el *conteur* es el encargado de dar voz a un pueblo condenado a la esclavitud. Busca la libertad de esa palabra en un espacio condicionado por el sistema colonial y, en consecuencia, está obligado a asumir su discurso a través del enmascaramiento. En ese discurso está presente la reminiscencia del temor y del castigo, aunque también la certeza de que, al asumir la palabra, crea una posibilidad de liberación:

L'oraliture créole dit que la peur est là, que chaque brin du monde est terrifiant et qu'il faut vivre avec. Pour le conte créole, les titimes, les comptines, la force ouverte est le fourrier de la défaite, du châtiment. Le faible, à force de ruses, de détours, de débrouillardise, jamais répréhensible, peut vaincre la déveine. L'oraliture créole éclabousse le système de valeurs dominant de toutes les sapes de l'immoralité, voire de l'amoralité.¹²⁰

El *conteur créole* gana terreno gracias a esa palabra oculta. La voz se rebela sin pronunciar directamente su desacuerdo ante el sistema colonial y, así, el maestro de la

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 72-73.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 74.

palabra se desliza por los terrenos de la oscuridad y de lo incomprensible; como afirman Chamoiseau y Confiant en *Lettres créoles*:

Le projet du conte créole (donc du conteur)- était presque « d'obscurcir en révélant », d'informer et de former dans le mystère du verbe et l'hypnose de la voix. Entendre un vieux conteur créole c'est, souvent, durant des paquets de minutes, basculer dans l'incompréhensible [...] Aria quasi magnifique qui déjoue les blocages de conscience pour diffuser l'opposition à l'esclavage, à l'idéologie coloniale, à la déshumanisation, dans les zones opaques où l'inconscient nourrit l'être.¹²¹

La voz del esclavo, al encontrar su proyección en la palabra del *conteur*, da forma a un proyecto que responde a ese sistema opresor. Pero es necesario que el maestro de la palabra profiera su discurso desde lo oculto para no ser descubierto. Para ejemplificar esta característica del discurso del *conteur*, *Lettres créoles* muestra un interesante ejemplo del procedimiento que emplea el narrador para marcar una distancia entre el yo que narra y el universo enunciado, como si no quisiera asumir una total responsabilidad respecto de sus palabras:

Langage ambigu où la véracité du propos est affirmée et transmise dans le développement énorme de son contraire. Le coup de pied qui termine traditionnellement la parole du conteur suggère peut-être qu'il n'est pas de ces héros dont il vient de parler, se dissimulant ainsi derrière eux et derrière sa narration maintenue à distance.

E Krii? hurle le conteur; / E kraa! doit répondre l'assemblée. / Kouté pour tann, tann pour konpwann / mé pa mélé non mwen ada bagay la sa... / *Écoutez pour entendre, entendez pour comprendre...* / *Mais m'lez pas mon nom à une chose pareille...* / Sa ki ka fè'y pa ka sévi'y pa té ké pé kloué'y? / Qui l'a construit ne s'en sert pas, et qui s'en sert ne peut l'avoir cloué? / Un cercueil! doit crier l'assemblée.¹²²

Situado entre los dos polos del sistema, su postura se encuentra en una situación límite, puesto que debe dar voz a los esclavos oprimidos y, al mismo tiempo, contar con la autorización del *béké*:

Notre homme est donc *officiel*, sa place et l'énonciation de sa parole sont dans la norme de l'habitation. Admis, toléré par le système esclavagiste et colonial, notre conteur est le délégué à la voix d'un peuple enchaîné, vivant dans la peur et les postures de la survie. Voix de ceux qui n'ont pas de voix, il est seul comme une chaleur dans un bout de glace.¹²³

Este proyecto de oralidad propone una lectura del mundo. La voz da forma al mundo al ser portavoz del pasado y, al oponerse al silencio, constituye la oportunidad de convertirse en futuro. El *conteur* existe en función de esa palabra colectiva y fundacional. Su identidad individual se difumina en el proceso de actualización de la memoria ancestral:

¹²¹ *Ibid.*, p. 79.

¹²² *Ibid.*, p. 78.

¹²³ *Ibid.*, p. 76.

Les conteurs ont donc toujours voulu se faire oublier au profit de leur parole. Dans l'étude de Marcel Lebielle, certains affirment ne pas donner leur nom, ni même s'identifier, sous prétexte que "la nuit tous les chats sont gris". Outre sa protection, l'anonymat stratégique du conteur facilite une réappropriation du conte par la collectivité qui au départ en a fourni le thème. Cette réappropriation permet une pérennisation du message.¹²⁴

La palabra responde al sentimiento de desposesión del esclavo trasplantado a una tierra extraña. El *conteur*, al nombrar ese nuevo espacio, construye un universo espacio-temporal más cercano al mito que a la historia: "Il est nécessaire d'établir un espace mythique, qui puisse être à tous, et dans lequel chacun puisse, à bon droit se reconnaître".¹²⁵

La voz de la colectividad encuentra su expresión en la palabra del narrador oral. El grupo le otorga una autoridad, la de restablecer en su memoria la conciencia de un espacio propio. El *conteur* sabe que su discurso tiene por objeto dar voz a los desposeídos de la tierra, a los que les ha sido negada la posibilidad de asumir su palabra. El maestro de la palabra se sabe poseedor de un talento; sin embargo, éste va más allá del dominio técnico del arte de narrar historias; se relaciona, de manera primordial, con la capacidad de reunir a la colectividad, de ofrecerles la posibilidad de reconocerse como grupo: "En répondant *E Kraa*, ce groupe hétéroclite, d'origines culturelles diverses, dit en réalité *Nous*. C'était crier une cohésion en pleine diversité quasi indéchiffrable".¹²⁶

Por otro lado, el poder del *conteur* se asocia con el sentido de la muerte. Como hemos mencionado, su voz se despliega durante la noche, una vez que el silencio se ha apoderado del entorno opresivo de las plantaciones. Si este personaje porta la memoria de los ancestros, esto significa que lleva consigo una concepción particular del tiempo y del espacio. Sabe, como sus antepasados, que hay una correspondencia exacta entre el mundo terrenal y el celestial, así como sabe que el tiempo es en realidad un espacio que, a manera de escenario, es el sitio donde el ser lucha contra la muerte y la destrucción. Por ello, los autores de *Lettres créoles* afirman que, durante la noche en que se vela a los muertos, el *conteur* revela la reminiscencia de su lucha contra la muerte:

Dans le cadre de la veillée avec l'oralitairain, en pleine nuit, debout auprès d'un mort, d'une famille en larmes, on perçoit mieux sa lutte contre sa mort réelle et la mort symbolique des esclaves. La nuit confère une prégnance particulière à son discours. Avec elle tout autour, il peut mieux empoigner les esprits. La présence du mort à quelque pas décuple l'efficacité de cette

¹²⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹²⁵ Symasotchi-Bronès, *op. cit.*, p. 167.

¹²⁶ Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, pp. 80-81.

prégnance: la parole devient plus forte, elle retrouve un peu de son sacré originel. L'oralitairain est le seul à parler auprès du mort.¹²⁷

El *conteur* posee un poder especial que lo comunica con el otro lado de las cosas, con el mundo de los espíritus que habitan en la oscuridad. Es la noche fúnebre de Francis Álvarez Sancher, noche en que los aldeanos de Rivière au Sel, en *Traversée de la mangrove*, se reúnen ante el cuerpo del extranjero. Esa noche, Cyrille, el maestro de la palabra, recuerda su encuentro con el extranjero y la disposición de éste último para entregarse a la muerte. El narrador, entonces, refiere:

Cyrille, conteur dont la réputation n'était plus à faire et qu'on s'arrachait de Petit Bourg à Vieux Habitants, en avait vu des morts! Des obèses, des la-peau-sur-les-os, des courts, des hauts, des rouges, des noirs noirs, des presque blancs, des zindiens, tous égaux dans la rigidité et le froid cadavérique. Toutefois, il n'avait jamais rencontré la mort elle-même. Lan-mo. Il l'imaginait sur les traits d'une Nègresse aux dents de perle, riant nacrées entre ses lèvres charnues, couleur d'aubergine black beauty et s'avançant avec un balancement mi taw, mi tan mwen qui déchaînait le feu dans les entrailles.¹²⁸

Cyrille es el último que vio al extranjero con vida. Tiene la certeza de que Sancher esperaba la muerte y se pregunta cómo pudo haber sido ese encuentro, si Sancher habría escuchado sus pasos, si la muerte le habría hecho notar su presencia. Cyrille también se pregunta por qué todos siguen ese llamado mortal y, ante el miedo que le produce esa presencia, su discurso comienza a desvariar:

Car si elle était laide à faire peur, la mort, laide et grimaçante, une faux à faucher sur l'épaule, pourquoi la suivraient tous? Tous sans exception. Francis Sancher l'attendait. Et peut être s'il avait traîné sur les lieux, il l'aurait vue lui aussi et c'est deux cadavres qu'on aurait trouvés dans la boue. À cette pensée, les dents de Cyrille s'entrechoquèrent et il se mit à bredouiller:
-Voilà-il-s'agissait-d'une-fille-elle-était-très-coquette-elle-déclara-qu'aucun-homme-ne-pourrait-se-mariar-avec-elle-si-s'il-avait-sur-le-corps-la-plus-petite-marque-je-veux-dire-cicatrice.¹²⁹

El *conteur* antillano se mueve en los espacios que corresponden al límite entre la vida y la muerte, el límite entre la revelación y el ocultamiento. Ante todo, el *conteur* produce un discurso que, de acuerdo con Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, es una invitación a continuar la batalla del lado de la vida:

Il invite à rire, à chanter, à danser, à briser le silence, à briser le sommeil: en clair, il nomme la vie qui continue et qu'il faut vivre. Face à la mort réelle et à la mort symbolique des esclaves, il incite à ne pas arrêter la vie, à ne pas se soumettre au silence des afflictions, et, dans cette vie ressaisie, à vouloir exister.¹³⁰

¹²⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹²⁸ *Traversée de la mangrove*, p. 158.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 82.

III.2.1 Valor de la palabra

En el Caribe, la oralidad como lectura del mundo es inseparable del concepto de *créole*. Ahora bien, ante la dificultad para definir este término, es necesario precisar algunas ideas en relación con el proceso de criollización y con la función de la palabra en dicho proceso.

En primera instancia, el término *créole* remite a una poética que adquiere dimensiones históricas, sociológicas y políticas. Sin duda, la poética de la *créolisation* significa una transgresión, la oposición contra el código y el discurso utilizados por el colonizador. Si la lengua refleja una concepción del mundo, la primera tarea del antillano consiste en subvertir la lengua, tanto en los aspectos gramaticales como en los ideológicos, como una respuesta ante la necesidad de frenar la imposición de una concepción del mundo ajena:

Certes, le créole est une construction anthropologique imputable tant aux maîtres qu'aux esclaves qui l'utilisent de concert comme médium de communication, mais tandis que le colon disposait de deux langues (le français et le créole), l'esclave, lui, ne disposait que d'une seule (le créole) pour accomplir l'investissement fonctionnel et symbolique lui permettant d'exister comme homme au sein d'une communauté, de sorte que le créole, malgré ses origines mixtes, va, sur le plan sociosymbolique, se charger de valeurs liées à la révolte, à la résistance, la provocation, le défi, la subversion, mais aussi à l'identité, à l'authenticité.¹³¹

El *créole* propone la negación de la palabra oficial. Si tomamos en cuenta el contexto histórico de la colonización, es decir, la Francia del siglo XVII, es preciso destacar que es una época en que la lengua francesa es concebida como una forma acabada y perfecta, un código consagrado a la precisión y la belleza de las formas; sobre este aspecto, Édouard Glissant escribe:

La rhétorique de la langue française nous a été imposée et [...] on nous a appris la langue française de manière parfaite, excessive et figée. Et cette rhétorique de la langue française qu'on nous a enseignée est un élément négatif supplémentaire; il a fallu réagir contre. La pratique de cette rhétorique nous a enseigné que la langue française était la seule qui pouvait exprimer quelque chose de nos réalités.¹³²

La colonización intenta imponer su voz y su visión del mundo. Derrida, en relación con la lengua ajena, se interroga: “Comme pourrait-on avoir une langue qui n'est

¹³¹ Jean Bernabé, “De la négritude à la créolité: éléments pour une approche comparée”, en *Études françaises*, 28, 2/3, 1992, p. 28.

¹³² Édouard Glissant, entrevista con Lise Gauvin, “L'imaginaire des langues”, *Études françaises*, 28, 2/3, 1992, p. 17.

pas la sienne? et surtout si on prétend [...] n'en avoir qu'une, une seule, toute seule?"¹³³ Como respuesta, los habitantes del Caribe comienzan a crear una nueva poética que, en primera instancia, nace del deseo de crear un código secreto de subversión que no pueda ser comprendido por el colonizador. Entonces, el colonizado elabora un nuevo código que parte de una combinación de las estructuras gramaticales del francés y los dialectos africanos: "L'esclave confisque la langue que le maître lui a imposé, langage simplifié, approprié aux exigences du travail (un petit-nègre) et pousse à l'extrême la simplification. Tu veux me réduire au bégaiement, nous verrons si tu t'y retrouveras".¹³⁴ En este proceso sintético, el resultado es un desdoblamiento, una apertura que proviene de la mezcla de las diferentes voces que componen el escenario antillano y que buscan romper la univocidad, la visión unilateral del ser detentada por el colonizador francés:

Il a fallu combattre cela pour croire que les poétiques du créole, des créoles, pouvaient aussi exprimer quelque chose et qu'une nouvelle poétique pouvait naître qui serait une combinaison, une synthèse des poétiques créoles et des poétiques du français; c'est-à-dire des poétiques, rhétoriques et contre-rhétoriques qui sont à l'intérieur de la langue française.¹³⁵

El *créole* nace de una mixtura, de un contacto inevitable con el otro, el agresor que impone el silencio con su voz. La lengua créole destruye el monolingüismo y crea una apertura hacia la diversidad. La lengua deja de ser un parámetro unívoco; por esta razón, Jean Bernabé afirma que el nacimiento del *créole* se produce en un contexto de diglosia:

La langue créole —dont certains chercheurs pensent qu'elle était déjà en gestation dans les transactions nautiques antérieures à l'arrivée des premiers esclaves dans les îles— naît comme langue de la première génération créole et est consubstantielle à cette dernière. Désormais, entre 1640 y 1659, sphère linguistique créole et sphère linguistique française ne cesseront de cohabiter selon des règles écosystémiques décrites ailleurs, règles au terme desquelles s'organise une répartition de codes que la terminologie en vigueur qualifie de diglossie. Le partage qui préside à cette cohabitation est purement fonctionnel, mais il produit des effets de sens qui l'inscrivent dans une axiologie et une symbolique sociale polarisées par les notions de "supérieur" et d'"inférieur".¹³⁶

El colonizador concibe el *créole* como una lengua inferior porque la asocia con la miseria y la oralidad, mientras que la lengua francesa es la forma de expresión prestigiosa que toma la forma de la escritura. De acuerdo con esta oposición, el *Éloge de la créolité* dice: "La escritura, el dictamen de los dioses, está vinculada con la trascendencia, con la

¹³³ Derrida, *Le monolingüisme de l'autre*, p. 15.

¹³⁴ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, p. 49

¹³⁵ Édouard Glissant, entrevista con Lise Gauvin, "L'imaginaire des langues", *op. cit.*, pp. 17-18.

¹³⁶ Jean Bernabé, "De la négritude à la créolité: éléments pour une approche comparée", *op. cit.*, pp. 29-30.

inmovilidad corporal y con una tradición de la consecución, que denominaríamos pensamiento lineal”.¹³⁷ Y esta lengua, destinada a la perfección de las formas y a un uso correcto, permanece en los límites de la inmovilidad y el enmascaramiento:

C’est vrai que traditionnellement nous étions, nous autres Antillais, dans une langue bloquée, une langue figée dans une attitude respectueuse par rapport à la langue française, et que cette langue dans notre bouche était parfaite, syntaxiquement parfaite. La correction était totale et pourtant l’usage de la langue était complètement faussé et défiguré. Ce n’était pas une langue vivante, c’était comme une langue morte.¹³⁸

De manera contraria, el *créole* se revela como una forma viva, manifestación de la palabra oral que da cuenta de la lucha y de la resistencia del habitante antillano, ese otro instalado en una tierra que no termina de pertenecerle. En el proceso de su legitimización, el *créole* desacraliza la lengua y, por esta razón, es concebido como una simplificación del francés; en cierta forma, es una manifestación irónica de la lengua del colonizador:

Le créole serait ainsi la langue qui, dans ses structures et sa poétique, aurait assumé le fond dérisoire de sa genèse. C’est le parvenu de tous les pidgins, l’empereur des ‘patois’, qui s’est lui-même couronné. Les linguistes ont remarqué que la syntaxe créole traditionnelle imite volontiers le langage de l’enfant (emploi du redoublement, par exemple *bel bel iche* pour *très bel enfant*).¹³⁹

Más allá de la visión exótica que limita la crilozación a la invención de palabras en *créole*, esta lengua forja una poética que se basa en la imprevisibilidad; por esta razón, resulta imposible encontrar los procedimientos retóricos de los que se vale el conteur *créole* en el interior de la estructura rígida de la lengua francesa:

Le conteur créole utilise des procédés qui ne sont pas dans le génie de la langue française, qui vont même à l’opposé: les procédés de répétition, de redoublement, de ressassement, de mise en haleine [...] ces listes interminables qui essaient d’épuiser le réel non pas dans une formule mais dans une accumulation, l’accumulation précisément comme procédé rhétorique, tout cela me paraît beaucoup plus important du point de vue de la définition d’un langage nouveau, mais beaucoup moins visible.¹⁴⁰

La capacidad de improvisación del *créole* produce, en el nivel del discurso, una fragmentación del esquema del discurso monolingüe. El *créole* produce una enunciación repetitiva, producto del instante y de la contingencia:

La oralidad, el movimiento corporal son producto de la repetición, la redundancia, el predominio del ritmo, la renovación de las asonancias, todo lo cual aparta el pensamiento de la trascendencia, y de la garantía que el pensamiento trascendente lleva consigo, y de los excesos sectarios que implícitamente desencadena.¹⁴¹

¹³⁷ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, p. 40

¹³⁸ Édouard Glissant, entrevista con Lise Gauvin, “L’imaginaire des langues”, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁹ _____ *Le discours antillais*, p. 49.

¹⁴⁰ _____ Entrevista con Lise Gauvin, “L’imaginaire des langues”, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴¹ _____ *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 40.

Inevitablemente, el *créole* plantea una ruptura de la estructura de la lengua del otro, la del colonizador. Como resultado, da lugar a una poética de la diversidad, como la denomina Édouard Glissant. Este escritor coincide con Derrida al afirmar que la poética de la diversidad, en relación con el multilingüismo, no consiste en hablar distintas lenguas sino en asumir la propia lengua con el conocimiento de la presencia de las otras lenguas que cohabitan en el mismo universo:

Ce n'est pas une question de parler les langues, ce n'est pas le problème. On ne peut parler d'autres langues que la sienne. C'est plutôt la manière même de parler sa propre langue, de la parler de manière fermée ou ouverte; de la parler dans l'ignorance de la présence des autres langues ou dans la prescience que les autres langues existent et que nous influencent même sans qu'on le sache. Ce n'est pas une question de science, de connaissance des langues, c'est une question d'imaginaire des langues. Et, par conséquent, ce n'est pas une question de juxtaposition des langues.¹⁴²

En el imaginario de las lenguas, el colonizado, a pesar de poseer dos códigos, el del francés y el del *créole*, no deja de ser un hablante monolingüe. Al someter al otro, niega su imaginario y la existencia de una poética en el interior de su lengua; de esta forma, niega la existencia de un código ajeno al suyo. El colonizado, por el contrario, no puede librarse de la presencia de la lengua del colonizador, ni tampoco de su influencia. Marcado por ambos sistemas lingüísticos, el colonizado crea su imaginario a partir de la visión de las dos lenguas, en un contexto multilingüe:

Notre première richesse, à nous écrivains créoles, est de posséder plusieurs langues: le créole, français, portugais, espagnol, etc. Il s'agit maintenant d'accepter ce bilinguisme potentiel et de sortir des usages contraints que nous en avons. De ce terreau, faire lever sa parole. De ces langues bâtir notre langage. Le créole, notre langue première à nous Antillais, Guyanais, Mascarins, est le véhicule originel de notre moi profond, de notre inconscient collectif, de notre génie populaire [...]. Avec elle nous rêvons. Avec elle nous résistons et nous acceptons. Elle est nos pleurs, nos cris, nos exaltations. Elle irrigue chacun de nos gestes.¹⁴³

Édouard Glissant afirma que escribe en presencia de todas las lenguas del mundo. En el caos-mundo, diversas lenguas están amenazadas y, por ello, es necesario defenderlas desde el multilingüismo, es decir, desde la conciencia de la otredad:

Actúo sobre mi lengua desviándola y derribándola no mediante síntesis, sino mediante aperturas lingüísticas que me permiten anudar relaciones entre las diversas lenguas que hoy se hablan sobre la faz de la tierra —relaciones de dominación, de connivencia, de absorción, de opresión, de erosión, de tangencia, etc.— como elemento de un drama grandioso, de una tragedia gigantesca de la que mi propia lengua no está a salvo ni exenta.¹⁴⁴

¹⁴² _____ Entrevista con Lise Gauvin, "L'imaginaire des langues", *op. cit.*, p. 19.

¹⁴³ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴⁴ Édouard Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 42.

La conciencia de la apertura y del movimiento del *créole* es indispensable para preservar su existencia. Para Glissant, la oralidad del *créole* es la manera más directa de comprender la poética de la relación, que, al negar el concepto de una raíz única, afirma la necesidad de tener contacto con otras raíces, diferentes y contradictorias, que dan forma al mosaico cultural del escenario del mundo. Éste es el punto medular de la identidad rizomática antillana.

En cuanto al concepto de monolingüismo, Derrida escribe que el colonizador impone su lengua como ley, haciendo de ella un sistema homogéneo y represor:

C'est en faisant fond sur ce fond qu'opère le monolinguisme imposé par l'autre, ici par une souveraineté d'essence toujours coloniale et qui tend, répressiblement et irrépressiblement, à réduire les langues à l'Un, c'est-à-dire à l'hégémonie de l'homogène [...] La puissance colonisatrice elle-même, au fond de son fond, n'a pas besoin pour cela d'organiser de spectaculaires initiatives: missions religieuses, bonnes œuvres philanthropiques ou humanitaires, conquêtes de marché, expéditions militaires ou génocides.¹⁴⁵

Derrida afirma que no hablamos sino una lengua pero que, paradójicamente, ésta es también la lengua de otro. Al asumirla, nace el deseo de transgredirla, de alterar su estructura perfecta y provocar una transformación que la haga tocar las fronteras de la otredad:

[...] le rêve qui devait commencer alors de se rêver, c'était peut-être de lui faire arriver quelque chose, à cette langue. Désir de la faire arriver *ici* en lui faisant arriver quelque chose, à cette langue demeurée intacte, toujours vénérable et vénérée [...] comme l'Un qui se retourne, qui s'en retourne chez lui, au moment où un hôte incompréhensible, un arrivant sans origine assignable la ferait arriver à lui, ladite langue, l'obligeant toujours à parler, elle-même, la langue, dans sa langue, autrement.¹⁴⁶

El colonizador no es dueño absoluto de su lengua. No habla sino su propia lengua pero ésta, paradójicamente, ya no le pertenece. Al usarla como parte de un mecanismo de dominación, dicha lengua es inconcebible sin la figura del otro: “[...] de toute façon on ne parle qu'une langue –et on ne l'a pas. On ne parle jamais qu'une langue –et elle est dissymétriquement, lui revenant, toujours, à *l'autre*, de l'autre, gardée par l'autre. Venue de l'autre, restée à l'autre, à l'autre revenue”.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, pp. 69-70.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 70.

III.2.2 Historia oficial

La voz oficial impone una historia, una concepción del tiempo y un nuevo relato. La lengua del colonizador crea un discurso monolítico que establece una línea de continuidad entre el monolingüismo del colonizador y la historia oficial del mundo recién descubierto. Esta invención de la historia se materializa, por medio de la escritura, en las crónicas de los primeros viajeros que desembarcan en territorio antillano. En ese primer momento, que antecede a la consignación del discurso histórico, el colonizador comienza a crear una imagen exótica de los pobladores del Caribe a través de un discurso plano:

L'écriture du registre, qui l'ignore à jamais, n'explore pas vraiment: elle régent le monde neuf et l'aventure nouvelle. Elle pèse des poids d'un centre lointain qui veut tout ramener aux lois de ses fondements. L'écriture du registre est prédatrice et aveugle. Simplifiante, elle précipite le Divers dans le Un; le grouillement, momifié dans le Même. Dans sa propagande, dans ses autocensures, dans ses apologies coloniales, dans ses déploiements informatifs lourds comme des lignes d'algèbre, dans son souci d'exciter son "cher lecteur" par du merveilleux tropical [...] bruit de plus de silence littéraire que la moindre pierre gravée des consommés Sauvages.¹⁴⁸

El origen de la historia de las antillas se remonta a la violencia de la trata de esclavos. Como afirman los autores de *Lettres créoles*, "[...] ce peuple venu de tous les peuples, cette culture informée de toutes les cultures et surgie de nos habitations, font partie d'un ensemble à la douleur transversale: le système des plantations".¹⁴⁹ La trata es la concreción de la ruptura y la negación de su historia. A partir de ella, se impone una nueva manera de nombrar el mundo. El esclavo, al saber que no hay retorno, asume lo que Glissant denomina "le détour":

[...] les populations transbordées par la Traite n'étaient pas en mesure de maintenir longtemps la pulsion de Retour. Cette pulsion cédera donc, à mesure que le souvenir de la terre ancestral s'estompera [...] la pulsion de Retour s'éteindra peu à peu dans la prise en compte de la terre nouvelle [...] la communauté a tenté d'exorciser le Retour impossible par ce que j'appelle une pratique du Détour.¹⁵⁰

Ubicado en el lugar de la no-historia, el esclavo soporta la negación de su pasado. La vivencia del tiempo como cronología histórica se convierte en una experiencia de ruptura que consiste en la imposición de una temporalidad ajena y lineal:

Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite. Notre conscience historique ne pouvait pas 'sédimer', si on peut ainsi dire, de manière progressive et continue, comme chez les peuples qui ont engendré une philosophie souvent totalitaire de l'histoire, les peuples européens, mais s'agréait sous les auspices du chaos, de la négation douloureuse et de l'explosion. Ce discontinu dans le continu, et

¹⁴⁸ Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 33-34.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 255.

¹⁵⁰ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, pp. 46-47.

l'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non-histoire.¹⁵¹

La consignación del relato histórico obedece al llamado de la escritura. Para el colonizador, es necesario crear un discurso que niegue el pasado ancestral de los nuevos habitantes del Caribe: “Notre Histoire (ou plus exactement nos histories) est naufraguée dans l'Histoire coloniale [...] Ce que nous croyons être l'histoire antillaise n'est que l'Histoire de la colonisation des Antilles”.¹⁵² El colonizado debe asumir un nuevo comienzo y el olvido de su origen. La escritura, que detenta la voz oficial, fija e indiscutible, registra los acontecimientos que enaltecen las hazañas del colonizador. Éste último, con la intención de construirse una imagen heroica y un papel civilizador, crea la visión de un Caribe exótico. La escritura de la historia implanta una raíz única. Basado en la negación de la identidad rizomática, es decir, de la diversidad de culturas que componen el espacio antillano, este discurso unívoco trata de justificar su presencia por medio de la fragmentación de la memoria colectiva, la que el *conteur* intentará restablecer desde la subversión enmascarada del *créole*. En relación con la concepción de la escritura como imposición de un lenguaje trascendente, Édouard Glissant escribe:

[...] existe el sobreentendido de que la palabra, la lengua, ha sido dictada por un dios, el dios comunitario, que la lengua es trascendente y que su escritura también lo es. En nombre de esa trascendencia se ha despreciado, sojuzgado y sumido en la sombra a todas las literaturas orales, y llegado al convencimiento de que, al compararlas con las culturas escritas, toda cultura oral es inferior.¹⁵³

La llegada de los esclavos africanos al territorio antillano significa el comienzo de la fragmentación del gran relato del origen. La voz del colonizador, establecida como escritura, se convierte en presencia omnisciente, en una máscara impuesta, falso relato de sometimiento y justificación. De acuerdo con Édouard Glissant, “l'Histoire est un fantasme opératoire de l'Occident, contemporain précisément du temps où il était seul à ‘faire’ l'histoire du monde”.¹⁵⁴ La Historia escrita con mayúscula otorga una seguridad al colonizador y propone al colonizado el olvido del pasado. Éste, instalado en una zona de inmovilidad, padece el discurso histórico que lo clasifica en una categoría de inferioridad y exotismo: “Nous pouvons être malades de l'Histoire quand nous la subissons

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 223-224.

¹⁵² Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵³ Édouard Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 49.

¹⁵⁴ *Le discours antillais*, p. 227.

passivement”.¹⁵⁵ Ahora bien, para Maryse Condé, la visión del colonizador hace del antillano un elemento ajeno a la historia. En ese discurso no hay lugar para la voz del negro, como afirma Man Sonson: “Je regrettais seulement que les livres ne parlent jamais de ce que j’étais, moi, petite Négrresse noire, née à Rivière au Sel”.¹⁵⁶ La historia oficial, al convertirse en discurso de legitimación, materializa la negación de la identidad antillana; este proceso de negación se refleja en la concepción de la literatura como manifestación escrita:

À ce stade, l’Histoire s’écrit avec un grand H. C’est une totalité qui exclut les histoires non concomitantes de celle de l’Occident [...] le principe ethnocentrique rapproche le moteur de l’Histoire (le Dieu chrétien, le polétariat des nations industrialisées) du cœur de l’Occident. Cette hiérarchisation amorcée par Hegel (l’an-histoire, le pré-histoire, l’Histoire) correspond bien à l’idéologie littéraire qui lui est contemporaine. La littérature se fait méta-existence, toute-puissance du signe sacralisé, par quoi les peuples de l’écriture estimeront légitime de dominer et de régir les peuples à civilisation orale.¹⁵⁷

El punto medular de la reflexión acerca de la imposición del discurso del colonizador radica en la desposesión de la identidad del colonizado. Para Glissant, este despojo comienza en el barco que conduce a los esclavos negros hacia tierras americanas; en ese reducido espacio, fuera del contexto cotidiano, se impone por primera vez la posibilidad del olvido:

Los africanos llegan despojados de todo, de cualquier posibilidad, desprovistos incluso de su lengua. Pues el antro del barco negrero es el lugar y el momento donde las lenguas africanas desaparecen, porque en el barco negrero, o en las plantaciones, jamás convivían las personas que hablaban la misma lengua. El ser se halla despojado de cualquier elemento propio de su vida cotidiana y, sobre todo, de su lengua.¹⁵⁸

Por ello, con la carga de ese despojo, el barco y la plantación devienen el origen de los pueblos antillanos. Desde esa ausencia, el mito fundacional ha de ser reconstruido en un pasado paradisíaco cada vez más lejano. Con el transcurso del tiempo, el colonizador transformará el mito de fundación en historia con la finalidad de legitimar la imposición de su visión del mundo. Hay un nuevo relato, una génesis legítima autorizada por el otro, aquel que detenta el poder. El relato gobierna, es historia y ley, una palabra siempre previsible que configura una linealidad en la concepción del tiempo. La noción de la cronología limita la historia a la enumeración de acontecimientos. El tiempo deja

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 236.

¹⁵⁶ *Traversée de la mangrove*, p. 84.

¹⁵⁷ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, p. 243.

¹⁵⁸ _____ *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 18.

de ser el escenario de la vida para instaurarse como el medio que conduce a los individuos hacia diferentes formas de dominación:

Pour l'homme d'occident, à partir de la Genèse-nature, du limon primordial, du Jardin Éternel, il s'agira, même au prix d'une condamnation (comme Adam et Ève dans le mythe, et Socrate dans le réel, en coururent le beau risque), d'entreprendre la connaissance-dénombrément. Histoire et Littérature s'accordent [...] pour séparer l'homme du monde, pour asservir nature à culture. La linéarité du récit et la linéarité de la chronologie se dessinent dans un tel contexte. L'homme, élu, se connaît et connaît le monde, non parce qu'il en participe, mais parce qu'il le met en série et le mesure à son âge, c'est-à-dire à sa seule *filiation*.¹⁵⁹

La historia del Caribe proviene de la errancia, pero también de la imposición del olvido. La plantación acaba con la imprevisibilidad del viaje y con el sueño del retorno. El regreso sólo puede llevarse a cabo desde el interior, a través de la revuelta que se manifiesta, sobre todo, en la lengua *créole*. El discurso impuesto por la voz histórica enmascara y excluye la identidad antillana porque hace de ella una construcción monolingüe, fundada en la visión occidental. La historia destruye el mito; como afirma Glissant, “le facteur négatif de cette non-histoire est donc le raturage de la mémoire collective”.¹⁶⁰ A partir del discurso originado en la cronología histórica, el colonizador despoja al antillano de su concepción del tiempo y del espacio. La escritura uniforme acaba con la multiplicidad de voces. Por tal razón, el proceso escritural se transforma en negación del grito original, de la desgarradura de la trasplatación.

III.2.3 Imaginario colectivo: el mito

La historia rompe la circularidad del mito. Establece una temporalidad lineal destinada a crear una filiación, pero no intenta explicar el origen sino que impone un nuevo comienzo. Si bien, de acuerdo con Glissant, el mito es la primera forma de conciencia histórica, existe una diferencia sustancial entre los dos. Mientras la historia construye un discurso plano, el mito “déguisse en même temps qu'il signifie, éloigne en éclairant,

¹⁵⁹ *Le discours antillais*, p. 240.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 224.

obscurcit en rendant plus intense et plus prenant cela qui s'établit dans un temps et un lieu entre des hommes et leur entour. Il en explore l'inconnu-connu".¹⁶¹

La primera necesidad de las sociedades es crear mitos que expliquen el origen: "La función esencial de los mitos fundacionales consiste en consagrar la presencia de una comunidad en un territorio, vinculando por filiación legítima esa presencia, este presente con una génesis, con un acto de creación del mundo".¹⁶² En cierta forma, la creación del mito responde a la necesidad de crear lazos territoriales. En la memoria colectiva, la filiación explica el origen a través del mito paradisíaco porque de esta forma puede comenzar el proceso de reconstrucción de la identidad. Así, en *Lettres créoles*, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant consignan el relato mítico anterior a la colonización:

Au commencement, la terre était peuplée de créatures ni hommes, ni dieux. Elles vivaient dans l'heureuseté totale. Jamais de guerres, de fuites éperdues sur l'escale de la mer, de pleur ni de souffrances. Mais un soir, l'un de ces êtres que le sommeil ne parvenait pas à envelopper s'émerveille de la splendeur pourprée du corps de sa jeune sœur. Il se glissa dans son hamac, et l'aima.

[...]

Le fils de cette union incestueuse s'appela Yali. / Et Yali fut le premier des Kalinagos. / Le premier d'entre les hommes.¹⁶³

Éste es el primer gran relato que explica el anclaje en la tierra de los habitantes del Caribe. En el proceso de representación del origen, el discurso abandona el discurso realista: "Le mythe enroule une histoire dans son image même: c'est-à-dire qu'il est aussi éloigné du réalisme à plat que l'analyse éclatée ou minutieuse".¹⁶⁴ En una anotación del texto, los autores señalan que los kalinagos fueron llamados caribeños por los primeros colonos. Esta palabra fundadora es inscrita en las rocas de las Antillas. Si el mito de relaciona con la pulsión del retorno a la tierra ancestral, con el paso del tiempo la colonización impone una historia y una ruptura con el origen, por lo que el mito parte en busca de esa génesis ausente en un proceso que Édouard Glissant califica como "retour". La ausencia de un origen es el resultado de la trata de esclavos, que en *Lettres créoles* es definida como "l'holocauste des holocaustes: plus de cinquante millions de personnes arrachées à leur terre, entassées dans des cales de navires, précipitées dans les soutes innommables du projectile occidental. Pour le sucre colonial, on inventa 'le Nègre'".¹⁶⁵

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 237.

¹⁶² Édouard Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 62.

¹⁶³ Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, pp. 16-17.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 237.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 37-38.

Édouard Glissant, al hablar de la poética de la relación, define la criollización como la presencia de culturas diversas. En el caso del Caribe, la ausencia de una raíz única, causada por la falta de un discurso de legitimización que justifique la presencia de los antillanos en su tierra, despoja a los habitantes de un mito fundacional unificador. En ese caso, la tradición oral y la literatura se encargan de reconfigurar el mito. Éste último prefigura a la historia al proponer un relato generalizado; el cuento, por el contrario, propone una lectura de la realidad basada en el escenario dramático de la plantación; pero tanto la literatura como la historia se encuentran en el universo del mito: “L’histoire et la littérature se rencontrent d’abord dans le mythe, mais la première comme presentiment du passé, et la seconde comme mémoire du futur. Toutes deux indistinctes et opératoires”.¹⁶⁶

De manera paralela a la creación del *créole*, la evocación de las tierras africanas como un espacio ideal comienza a formar parte del discurso mítico. Los esclavos, trasplantados por la fuerza en el territorio del Caribe, “ajouteront aux phénomènes de la créolisation la poétique d’une Afrique de souvenirs, mythique et idéelle”.¹⁶⁷ El mito reinventa la identidad a través de la poética de un relato que restablece un tiempo circular en los espacios de la memoria colectiva. Si la historia fragmenta y separa al individuo del mundo, el mito lo reintegra al espacio anterior a la ruptura. Sin embargo, la reivención de África como *topos* idealizado, construcción que intenta recobrar el origen perdido, se presenta en *Traversée de la mangrove* como una parodia de ese discurso mítico en la intervención de Cyrille, el *conteur* de Rivière au Sel:

Je suis parti pour Marseille. Là, j’ai pris un bateau qui attendait dans le port et me voilà tanguant, roulant sur la mer jusqu’à... jusqu’à Dakar. En Afrique. Je dis bien, en Afrique. Et qu’est-ce que j’ai vu, mesdames, messieurs? Pas du tout ce qu’on raconte. Des Nègres tout nus qui se mangent les uns les autres. Non! Des Mercedes Benz. Vous connaissez ça vous? Des drapeaux bien à eux, jaune-rouge-vert. Des palais de présidents avec des présidents en queue-de-pie.¹⁶⁸

El discurso de Cyrille refiere esa fragmentación relativa al origen. Aunque hubiera deseado permanecer en África, cuenta que los propios africanos lo han echado de esas tierras: “Mais les Africains m’ont donné un grand coup de pied au cul en hurlant: ‘Retourne chez toi!’ et je me suis retrouvé ici devant vous, pour vous raconter ce

¹⁶⁶ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, p. 238.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶⁸ *Traversée de la mangrove*, pp. 153-54.

conte, quand même, j'ai eu le temps d'entendre chez eux. 'Un jour, l'hyène, le singe et le lion... ' ”.¹⁶⁹

Distinto al discurso de Xantippe, quien representa al “personaje créole archétypal, celui qui a gardé la mémoire lointaine de l’Afrique pedue, et celle plus récente d’une Guadeloupe passée, que la modernité efface peu à peu, et dont il a, un jour pourtant, pleinement pris possession”,¹⁷⁰ la intervención de Cyrille representa una crítica a los lugares comunes a los que puede prestarse la defensa de la antillanidad. En todo caso, la obra de Condé muestra los diversos puntos de vista que construyen el mosaico cultural del espacio antillano; en relación con los personajes, Patrick Chamoiseau afirma:

Quant aux autres personnages, le moins qu'on puisse en dire est qu'ils sont multiples. Nous ne trouvons plus la figure monolithique de l'homme noir de la négritude; nous avons une diversité, l'étonnante complexité biologique et culturelle des Haïtiens, des Indiens, des Mulâtres et des Chabines. Les pays des Caraïbes mélangent leurs origines et enchevêtrent leurs mémoires: Cuba, l'Inde, l'Amérique latine, l'Afrique.¹⁷¹

Si la escritura de la historia implica una ausencia de tradiciones, la poética del mito manifiesta la imposibilidad de fundamentar la identidad en una raíz única. De esta forma, los personajes se encuentran ante la encrucijada de determinar su filiación; es el caso de Silvestre Ramsaran, quien evoca su origen hindú, otra de las culturas atávicas que, producto de la deportación, coexisten en el Caribe:

Sylvestre avait bien aperçu dans la chambre de ses parents où il n'entrait jamais des images, entourées de guirlandes d'amapoules multicolores, violemment colorées, représentant des femmes aux mille bras sinueux, d'autres tenant d'une main une sorte de guitare et de l'autre une fleur, des personnages à trompe d'éléphant enroulé au-dessus de leur estomac rebondi. Tout cela ne le concernait pas et faisait partie du monde mystérieux et inquiétant des adultes [...] lui qui ne connaissait rien du passé de son peuple et dont l'imagination de ce fait ne s'évadait jamais au-delà des limites étincelantes de l'île se sentit mystérieusement transporté en un pays lointain, murmurant, odorant comme la mer.¹⁷²

Cuando este personaje tiene oportunidad de viajar a la India, encuentra el desencanto de su mujer y la extrañeza del paisaje; entonces el lugar fundacional se queda en el espacio de la ensoñación:

Après avoir survolé la moitié de tout monde, ils atterrieraient sur une terre sans limite, là fauve et pelée, là verte et bruissante de cris d'oiseaux, accueillante comme une mère, rebelle comme une

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 154. De acuerdo con Maryse Condé, animales como la hiena, la liebre, el león y el elefante son los personajes principales de los cuentos africanos: “On sait que l'opposition entre un animal rusé, habile à parvenir à ses fins, et un autre plus fort ou puissant, mais sans cesse victime des pièges du premier, est une constante de la littérature orale de l'Afrique”. Cf. *La civilisation du bosale: Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique*, p. 34.

¹⁷⁰ Simasotchi-Bronès, *op. cit.*, p. 163.

¹⁷¹ Patrick Chamoiseau, citado por Jean-Xavier Ridon, *op. cit.* pp. 214-215

¹⁷² *Ibid.*, p. 133.

jeune épousée. Dans la cité de Jaipur, le vent gémit par les mille fenêtres du palais [...] Alors l'Inde s'était réfugiée dans ce coin de rêves qui ne prendront jamais vie.¹⁷³

El caso de Loulou Lemaulnes, este personaje busca su filiación a través del poder económico. Desde su juventud, tiene un sueño en el que se encuentra con la reina de Inglaterra: “La reine d'Angleterre, Elizabeth II, sa couronne de diamants plantée droit sur la tête, est assise au bout de la longue table rectangulaire, couverte de fleurs chez nous”.¹⁷⁴ Para Loulou, su territorialidad consiste en su riqueza, en el poderío que le confiere la expansión de sus cultivos de flores. Sin el cariño de su madre, se inventa una génesis que lo acerca al linaje real.

Para cada personaje, la memoria del exilio indica una ausencia de territorio, elemento clave para comprender la imposibilidad de construir un discurso mítico. Como afirma Simasotchi-Bronès, “face au sentiment persistant de dépossession qui habite le personnage, il est nécessaire d'établir un espace mythique, qui puisse être à tous, et dans lequel chacun puisse, à bon droit se reconnaître”.¹⁷⁵ Xantippe, anclado en la tierra y en el paisaje caribeños, es el único que restablece la memoria colectiva trascendiendo el espacio histórico, violentado por el inevitable proceso de modernización:

Une fois réalisée la volonté de mise en place d'une esthétique spatiale, à travers la métaphorisation, il apparaît très rapidement que la symbolique de l'espace ne suffit pas au personnage à fonder valablement sa possession de l'espace. Il éprouve le besoin de reconstituer un espace mythique dont la quête fructueuse, en lui permettant de s'ancrer dans l'Ici plus que dans l'Ailleurs, favorisera sa renaissance.¹⁷⁶

Todos los personajes instalan su universo mítico en el territorio del “ailleurs”. En un primer momento, la memoria atávica impone la necesidad de evocar un espacio ideal donde ubicar el origen. No obstante, la distancia física y temporal, así como la violencia del desplazamiento, hacen que la memoria atávica ceda el paso a un proceso de reinención del origen. Los mitos ancestrales ya no pueden explicar la identidad rizomática antillana; en este sentido, Hal Wylie escribe:

Africa, America and Guadeloupe have changed; they are no longer themselves in the sense that their old myths are no longer functional in defining the geographic or social realities [...] Nothing is to be gained by inventing a new myth of Africa or positing a new identity for Guadeloupe apart from the global reality. We must now look at all the scrambled pieces and try to assemble a new

¹⁷³ *Ibid.*, p. 134.

¹⁷⁴ *Traversée de la mangrove*, p. 121.

¹⁷⁵ Simasotchi-Bronès, *op. cit.*, p. 167.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 166.

image of totality and harmony capable of reflecting the complex interactions of a multicultural and multifarious entity.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Hal Wylie, "The cosmopolitan Condé, or uscrumbling the words", en *World literature today*, volumen 67, núm. 4, otoño 1993, p. 768.

III.2.4 La escritura imposible: la novela de Francis Sancher

Desde que Francis Sancher llega a vivir a la propiedad de Alexis, instala una mesa y una máquina de escribir. Los aldeanos, asombrados, preguntan a Moïse qué hace Sancher sentado frente a esa máquina: “Quand les gens, surpris et démangés par la curiosité, arrêtaient la camionette de Moïse pour lui demander ce qu’il faisait là, il s’entendirent répondre que c’était écrivain. Écrivain? Qu’est-ce qu’un écrivain?”¹⁷⁸ La condición de escritor de Sancher provoca entre los aldeanos una gran desconfianza al relacionar esta actividad con una carencia de oficio. En cierta forma, la escritura revela otra manifestación de extranjería en una aldea donde el único que dice haber ejercido la actividad de escritor es Lucien Évariste, aunque nadie, hasta el momento en que Sancher aparece, ha visto concluida su obra. En todo caso, para la comunidad, “un écrivain, est-ce donc un fainéant, assis à l’ombre de sa galerie, fixant la crête des montagnes des heures durant pendant que les autres suent leur sueur sous le chaud soleil du Bon Dieu?”¹⁷⁹

Desde su retorno a la aldea, Lucien Évariste había dudado entre escribir una novela sobre los negros marrón o la insurrección del sur de 1837; a pesar de su desconocimiento del créole, sabía que ésa era la lengua en que debía escribir, ya que así lo dictaban sus convicciones ideológicas.¹⁸⁰ Ante su incapacidad para realizar el proyecto y la incertidumbre acerca de la identidad de Sancher, Lucien Évariste busca al extranjero para conversar con él. En toda la aldea corre el rumor de que el extranjero es escritor y también de que es un guerrillero cubano que ha combatido en favor de la revolución. Lucien imagina entonces una conversación trascendente sobre literatura, acontecimiento único en la existencia monótona de Rivière au Sel:

Lucien bondit, songeant à Alejo Carpentier, Lezama Lima et se voyant déjà discutant style, technique narrative, utilisation de l’oralité dans l’écriture! En temps normal, pareilles discussions étaient impossibles, les quelques écrivains guadaloupéens passant le plus clair de leur temps à pérorer sur la culture antillaise à Los Angeles ou à Berkeley.¹⁸¹

¹⁷⁸ *Traversée de la mangrove*, p. 38.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸⁰ Para Rose-Myriam Réjouis, Lucien Évariste encarna al intelectual egoísta que no advierte sus propias contradicciones. Mientras conduce una emisión radiofónica en créole, sueña con publicar sus libros en una importante editorial francesa. Maryse Condé, en una crítica a la postura del *Éloge de la créolité*, se pregunta: “sommes-nous [écrivain antillais] condamnés *ad vitam æternam* à parler de marchés de légumes, de conteurs, de ‘dorlis’, de ‘koutem’... ? Sommes-nous condamnés à explorer à saturation les ressources de nos îles étroites ?”. Cf. Rose-Myriam Réjouis, *Veillées pour les morts: Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*, p. 99.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 219.

Para Lucien Évariste la literatura es un combate, una forma de transformar la realidad y de construir un destino heroico, pero Sancher, desde el primer momento, le dice que se ha equivocado de persona. Él no ha peleado en grandes combates; al llegar a Rivière au Sel, ha comenzado a escribir de acuerdo con una poética que lo único que busca es fijar en la escritura una vida que pronto va a encontrar su fin: “Et puis, ceux-là dont tu me parles, je n’ai jamais entendu leur nom. Car je ne suis pas ce que tu crois. Moi presque zombie, j’essaie de fixer la vie que je vais perdre avec des mots. Pour moi écrire, c’est le contraire de vivre. C’est mon aveu de sénilité”.¹⁸²

Sancher sabe que ha llegado a la aldea a escribir una novela inconclusa; en cierta forma, la escritura es su último destino, la única tierra que puede alcanzar. La novela, metáfora de la realidad, le indica que es imposible cruzar los límites del manglar. Es así como explica a Vilma su trabajo, como un proyecto que, sin una finalidad concreta, no llega a realizarse. En la concepción de la poética de Sancher, la escritura es parte del proceso que habrá de conducirlo a la muerte:

Tu vois, j’écris. Ne me demande pas à quoi ça sert. D’ailleurs, je ne finirais jamais ce livre puisque, avant d’en avoir tracé la première ligne et de savoir ce que je vais y mettre de sang, de rires, de larmes, de peur, d’espoir, enfin de tout ce qui fait qu’un livre est un livre et pas une dissertation de raseur, la tête à demi fêlée, j’en ai trouvé le titre: “*Traversée de la mangrove*”.¹⁸³

Sancher hace del manglar una metáfora de la vida. Se sabe atrapado en ella y sólo desea hacer de las palabras un testimonio de su laberinto. La novela de Sancher revela una escritura testimonial que, paradójicamente, no pretende alcanzar la verdad. El testimonio busca el origen; busca, también, la transmisión de la experiencia. Pero, tal vez antes del origen y de la necesidad de comunicar, la escritura de Sancher nace de una herida, de la misma forma en que Derrida se refiere al discurso poético de Edmond Jabès en *La escritura y la diferencia*: “Une puissante et antique racine est exhumée et sur elle une blessure sans âge dénudée (car ce que Jabès nous apprend, c’est que les racines parlent, que les paroles veulent pousser et que le discours poétique est entamé dans une blessure)”.¹⁸⁴

La escritura de Sancher proviene del exilio como voluntad de ausencia. En los espacios de soledad y silencio habitados por el extranjero, la letra escrita, inacabada,

¹⁸² *Ibid.*, p. 221.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 192.

¹⁸⁴ Derrida, *L’écriture et la différence*, p. 99.

surge de la separación de Sancher en relación con su entorno, de la conciencia de su espacio y de su memoria fragmentados. En este sentido, Derrida escribe acerca de la ausencia y la escritura:

Absence enfin comme soufflé de la lettre car la lettre vit [...] Signifiant l'absence et la séparation, la lettre vit comme aphorisme. Elle est solitude, dit la solitude, vit de solitude. Elle serait lettre morte hors de la différence et si elle rompait la solitude, si elle rompait l'interruption, la distance, le respect, le rapport à l'autre, c'est-à-dire un certain non-rapport. Il y a donc une animalité de la lettre qui prend les formes de son désir, de son inquiétude et de sa solitude.¹⁸⁵

La escritura es inconcebible sin la distancia de la extranjería, sin la ausencia creada por la noción del otro. La letra, espacio de ausencia, se convierte en lugar del deseo, signo de la soledad que revela la necesidad de construir. Angelina Muñoz-Hubberman, en su estudio sobre la poética del exilio, habla sobre la trascendencia de las ruinas y la necesidad del escritor de realizar una reconstrucción de su mundo: “En realidad, el exilio es un asombro constante en un recogimiento absoluto. Es una situación intermedia en progreso. Es la conciencia de la temporalidad [...] Cuando todo se ha derrumbado externamente la necesidad de la reconstrucción es insoslayable”.¹⁸⁶

Al llegar a morir a Rivière au Sel, Sancher hace tabla rasa de su experiencia pasada; por esta razón, dice que la historia es su pesadilla y, por lo mismo, se niega a creer en la leyenda que explica el origen de su familia. A pesar de que los fantasmas de la memoria lo persiguen, recurre al silencio para escapar de su pasado, de esa vida anterior y que ya no quiere concebir como pertenencia. Las palabras son su herramienta y, también, el testimonio de su desgarradura y de su ausencia. Pero así como se vale del silencio, Sancher puede transformarse en una máquina de palabras, como recuerda Vilma: “Quand il revenait, il me tenait des discours qui resonnaient sonores et sans signification. Il me parlait des villes, il me parlait de toutes qualités d'endroits et j'essayais sans guide de me frayer un chemin dans ses mots”.¹⁸⁷

El dominio de la palabra por parte de Sancher le confiere poderes extraordinarios. Entre la comunidad circula el rumor de que tiene trato con espíritus; por un lado, la gente le teme y, por el otro, le adjudican poderes curativos, y es que, de acuerdo con las distintas variantes de su historia, en un tiempo anterior a su llegada a la isla lo llamaban

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹⁸⁶ Angelina Muñoz-Hubberman, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸⁷ *Traversée de la mangrove*, p. 193.

curandero. Esta capacidad de asumir el silencio como desgarradura lo hace portador de la palabra que transgrede, tal como afirma Bachelard en *La poétique del espace*, a propósito de Rilke:

Mais est-il nécessaire d'aller chercher le "danger" hors du danger d'écrire, du danger d'exprimer? Le poète ne met-il pas la langue en danger? Ne profère-t-il pas la parole dangereuse? [...] Vivre, vraiment vivre une image poétique, c'est connaître, dans une de ses petites fibres, un devenir d'être qui est une conscience du *trouble de l'être*.¹⁸⁸

Si Sancher ha sido reconocido como curandero es porque ha transgredido un orden. En este sentido, se reconoce como verdugo al querer acabar con lo que llama una raza maldita: "Boucler la boucle. Tirer le trait final [...] Revenir à la case départ et tout arrêter. Quand le cafétier est rongé de pucerons et ne porte que des fruits mauvais, noirs et pierreux, il faut le brûler".¹⁸⁹ El proceso que lleva a Sancher a crear una palabra poética conlleva un riesgo; es el eco de la desgarradura como memoria primordial y es, también, la certeza que tiene de haber llegado al final de sus días, la posibilidad de presentir la muerte como la forma más acabada de la extrañeza. El poder mágico de Sancher proviene de su capacidad de transgresión, del hecho de haber asumido la separación como destino, de haberse instalado en el espacio ausente del exilio.

Pero la novela de Sancher queda inconclusa. A pesar de la evidencia de la escritura, la totalidad de los signos no alcanza a fijarse. En tanto lectores, sólo accedemos a los jirones de la voz testimonial de los personajes, quienes necesitan la presencia física del extranjero para generar su relato. En cuanto a la estructura, la escritura de la novela dentro de la novela funciona como pretexto para construir la narratividad de los otros. Al dar testimonio de la otredad, los aldeanos terminan por reconocer su propia fantasmagoría, de forma semejante a la que menciona Paul Ricoeur al apuntar que el relato permite "la figuración de uno mismo a través de la mediación del otro, que conlleva una fuerza transformadora, la refiguración de sí a través del otro".¹⁹⁰ Contar una historia equivale a vivirla y padecerla. La herida que provoca la conciencia de lo diferente otorga la materia que permite la construcción de un discurso; pero es un discurso que se mueve en una temporalidad. La novela de Sancher, en su falta de conclusión, lleva el tiempo de vuelta al principio y, de esta forma, hace que cada historia

¹⁸⁸ Bachelard, *op. cit.*, p. 198.

¹⁸⁹ *Traversée de la mangrove*, p. 109.

¹⁹⁰ Paul Ricoeur, citado por Ernesto Priego, "Art Spiegelman", *De memoria y escritura*, p. 159.

o relato individual busque su movilidad y su futuro en la necesidad de narrativizarse hasta el final.

Conclusiones

Este trabajo ha intentado mostrar la imagen del laberinto como espacio problemático que desencadena un proceso de dispersión y cuestionamiento de la identidad. En las dos obras propuestas para este estudio, el laberinto funciona como el hilo conductor que permite relacionar ambos textos. Por medio de este mito, los textos propuestos encuentran diversos puntos en común, de manera que se teje un interesante tejido en el que las voces y el espacio muestran un cuestionamiento de la realidad, a través de lo que hemos reconocido como una poética del laberinto.

A partir del tema mítico, los textos proponen una poética del laberinto basada en el carácter relativo de la verdad y en un camino de errancia destinado a la reconstrucción de la identidad. Esta última se manifiesta como un tejido complejo que se resiste a ser explicado por medio de una sola interpretación. La ramificación de interpretaciones es consecuencia de la fragmentación de la voz narrativa. Este proceso de ruptura, al acabar con el mandato narrativo del relato, dispersa la noción de verdad y propone una serie de interrogantes sobre la estabilidad del mundo. En los dos textos se niega la existencia de un final cerrado. El lector, al igual que los personajes que construyen la historia, ignora una versión definitiva. El plano de la historia y el plano del discurso conducen al mismo camino de dispersión. En el nivel de la historia, ambos textos contienen un relato enmarcado. El cambio de voz narrativa, al romper la línea discursiva, suprime la posibilidad de sustentar la veracidad del mundo narrado. Cada narrador, cada conciencia figural, tratará de comprender ese universo propuesto y, en este sentido, las interpretaciones pueden multiplicarse hasta el infinito.

La fragmentación de las voces del relato revela la necesidad de narrar. A través de la referencia a un mundo ajeno, el enunciador se involucra con ese mundo narrado. Comprometido con la historia que narra, paulatinamente advierte que él también se está transformando. Su mundo pierde su antigua estabilidad, pero es necesario narrar para encontrar su identidad dispersa. Esta necesidad de narrar y de sustentar el relato en un espacio físico concreto se desencadena a partir de la muerte de otro personaje. La supuesta muerte de Ahmed en *L'enfant de sable* y la muerte de Sancher en *Traversée de*

la mangrove es el pretexto para construir un relato que, al final, dibuja los rasgos del propio enunciador. Como resultado del relato, el otro deja su condición de extranjería. Una transgresión se produce en el tejido de la narración y, en el espacio tortuoso donde se realiza la palabra, la autobiografía se mezcla con los rasgos de la vida del otro, el narrador y el mundo narrador comparten un espacio común, el de la incertidumbre y la dispersión. Inevitablemente, la lengua funciona como vehículo de cuestionamiento que, al final, desemboca en la interrogación acerca de la identidad y en el reconocimiento de la búsqueda de una transformación radical.

Para sustentar esta poética del laberinto, hemos recurrido a la concepción del espacio. Éste se revela como escenario vivencial; se revela, también, en tanto lugar de la enunciación, como sitio de transgresión. El espacio es el escenario donde el sujeto habita y es el sitio donde la dialéctica de la vida encuentra su expresión material. El lugar de la enunciación, al finalizar el relato, propone en cada caso una reconstrucción autobiográfica. Hay una asociación entre la palabra y la vida y, por esta razón, el espacio donde se realiza la palabra teje los hilos de un laberinto donde los dos mundos, el que corresponde a la diégesis y el que corresponde al relato enmarcado, son cuestionados por el lenguaje. En el texto de Ben Jelloun, el lugar festivo de la plaza Jmaâ El Fna anula los límites entre la realidad y la ficción. Ésta última construye un universo que rebasa los límites de la fabulación para desestabilizar la realidad diegética. Narrar una historia compromete al enunciador con el mundo ficcional y, en ese caso, pone en duda su identidad. La historia, al construir una otredad, confronta al narrador con su propia historia. Si ésta última amenazaba con la dispersión y el vacío, el final del relato propone una ausencia definitiva al hacer desaparecer la escritura que funcionaba como sustento de la narración metadieética.

En *L'enfant de sable*, la estructura circular del espacio físico contiene diversos planos. Las calles de Marrakech y las siete puertas que resguardan la ciudad se oponen a la extensión sin límites del desierto, espacio de disgregación que encuentra su correspondencia en la confusión de Ahmed y en la fuga de Si Abdel Malek. En *Traversée de la mangrove*, la estructura rizomática del manglar encuentra su complemento en las ramificaciones de cada conciencia que reconstruye la historia del extranjero. Al oponerse al “ailleurs”, el espacio de la aldea es amenazado por la extensión ilimitada del mar.

La amenaza de la ausencia es inseparable de la identidad. En primera instancia, hay una ausencia de mandato narrativo, manifestada por medio de la intervención de varios narradores delegados que se encargan de continuar con el rumbo del relato. En segundo lugar, hay una ausencia de escritura; de esta forma, el texto anuncia su propia destrucción. Entretanto, la amenaza de la dispersión y la posibilidad de la errancia son referencias constantes a lo largo de la novela. La desaparición de Si Abdel Malek, la multiplicación de voces narrativas y los diferentes desplazamientos de Ahmed proponen una errancia espacial y verbal que estructura el conjunto del texto. Esta errancia, a fin de cuentas, remite a los personajes y al texto mismo a la configuración de una identidad inestable que, inevitablemente, buscará su reconstrucción.

En la novela de Condé, el espacio fúnebre de la casa donde se realiza el velorio de Sancher instala la ausencia radical del extranjero. Ausencia de la voz y ausencia corporal. El extranjero, originario del “ailleurs”, irrumpe en un espacio ajeno y, de esta forma, provoca una confrontación entre los habitantes de Rivière au Sel. Sancher encarna el lugar de la ausencia. Con su muerte, se inicia el discurso de los personajes con una estructura de lamento fúnebre, por medio de la técnica del monólogo interior y del discurso indirecto libre. El velorio del extranjero manifiesta la ausencia de la voz; sin embargo, no sólo la voz del extranjero está ausente; la otredad de Sancher evidencia la voz ausente de los habitantes de la aldea. Cada uno de ellos, sometido a las diversas manifestaciones del poder, mantiene una voz silenciada y, sólo hasta la llegada del extranjero, los aldeanos se dan cuenta de que es necesario recuperar su voz para trazar el rumbo de un destino propio. En la noche fúnebre, el cuerpo inerte del extranjero es, para Rivière au Sel, el eje de confrontación con la otredad. La fascinación por el espacio ajeno del “ailleurs” encuentra en el viaje una posibilidad de transgredir los límites de la isla. El desplazamiento físico, el recorrido hacia el exterior, es el camino necesario para continuar con los trazos de la autobiografía. La ausencia de la voz propia implica la ausencia de una biografía. La ruptura de los límites que enclaustran a los aldeanos en el espacio de la aldea los conduce a adueñarse de su discurso. El viaje es, en este sentido, el espacio para recuperar esa doble ausencia.

El espacio físico de cada novela encierra otro espacio, el de la ausencia y la dispersión. Las calles circulares y el manglar remiten, respectivamente, al desierto y al

“ailleurs”. El desierto, espacio ilimitado, hace divagar los senderos de la historia contada. Ahmed, al igual que la escritura de su diario, es una construcción que oscila entre su representación y su ausencia. La escritura, presencia cuestionada, aparece como ausencia y como posibilidad constante de transformarse en palimpsesto. Así, en esta reescritura, la duda, la ruptura de los límites entre realidad y ficción, trazan los caminos indeterminados de la identidad. Por su parte, el “ailleurs” es representado por la presencia fantasmal de Sancher. Su origen incierto, el desconocimiento de su biografía, hacen de ese otro lado una entidad peligrosa. Si Sancher es desde el principio un desconocido, esta radical ausencia de conocimiento sobre su persona se materializa con su muerte. Su vida será reinventada por medio de la reconstrucción de su voz, una voz para siempre ajena que, sin embargo, resuena en el eco de la voz de cada conciencia figural que la recuerda durante su velorio.

En el plano de la palabra, la oralidad y la escritura constituyen el mecanismo de reconstrucción de las identidades fragmentadas. Pero el camino no llega a cerrarse sino que, por el contrario, es una vía abierta a la interpretación y a un camino errante. Las voces, en los espacios de la palabra, se dispersan junto con la posibilidad de encontrar una verdad definitiva. La escritura, por su parte, intenta fijar un destino. En *L'enfant de sable*, el supuesto diario de Ahmed es presentado como fundamento de la verdad. La materialidad de la escritura tiene la función de dar veracidad al relato, que en un principio se muestra como testimonio y no como ficción. Pero la presencia de la escritura es desmentida constantemente y, en consecuencia, la veracidad de dicha historia es cuestionada. Después, al saber que Si Abdel Malek reconstruyó una historia real para contarla ante su halca, la incertidumbre vuelve a presentarse cuando declara que la historia escrita ha sido borrada por la luz de la luna. En cuanto a *Traversée de la mangrove*, Francis Sancher llega a Rivière au Sel para terminar sus días en la aldea y para concluir la escritura de una novela que ha titulado *Traversée de la mangrove*. La referencia a la novela dentro de la novela, en un reflejo especular, habla de un proceso de escritura inacabado. En las dos obras, la de Ben Jelloun y la de Condé, ¿dónde quedan los caracteres de la escritura? Ambos textos refieren una escritura dispersa e inconclusa; es, en tal caso, una escritura que deberá ser retrazada, desde otras biografías y desde otro itinerario. El palimpsesto pone en duda la verdad, activa, desde la escritura de sus trazos,

la posibilidad de la mentira. La escritura, entonces, queda suspendida en los límites de la interpretación, de la errancia y del viaje. La escritura deviene una entidad vacilante, como la identidad y el camino iniciático que recorre el viajero o peregrino en busca de su reconstrucción.

Proceso interminable de reconstrucción, proceso desmentido constantemente, la escritura y la palabra que tejen el relato de las dos novelas nos remite a un proceso de apropiación de la identidad. Este proceso se basa en la ecuación identidad-palabra-cuerpo. La recuperación requiere la apropiación de un destino y, para que esto sea posible, es necesario adueñarse del discurso y de la realidad corporal. Si el objetivo es recuperar la voz y los espacios de enunciación, la palabra tiene que asumirse como experiencia vivida; por su parte, la apropiación de la voz es inseparable de la apropiación del cuerpo. El cuerpo se desdobla entre la palabra vocalizada y la escritura, de manera que si la palabra y la escritura son indisociables del cuerpo, el proceso de reconfiguración de la identidad se construye como laberinto desde el momento en que la escritura es desmentida y, en consecuencia, la voz se fragmenta. La interrogación permanente del proceso de escritura y el hecho de relativizar la verdad de las voces narrativas elabora una espiral infinita que lleva hacia el mismo punto de partida. Es necesario empezar desde cero; el laberinto o rizoma conduce a la errancia, un camino iniciático de transformación que no se cierra definitivamente.

Los relatos se basan en una estructura circular. Cuando la palabra es desmentida, el relato regresa al inicio. La escritura tiene que volver a trazarse y, una vez que se ha fijado nuevamente, encierra en sus caracteres los resabios de una memoria anterior. La estructura circular de las calles de Marrakech y las raíces del manglar de Rivière au Sel dibujan un laberinto donde los personajes de esos espacios trazan las líneas de su destino. El espacio geográfico y el laberinto de voces construyen una poética de la enunciación en la que tiene lugar una verdad relativa. El relato se disgrega, ya sea por los narradores delegados que toman la palabra para asumir momentáneamente el mandato narrativo, o por los narradores que, en un monólogo interior, tejen la biografía de otro alrededor de su propia historia. Cada uno de ellos, desde su historia, desde su visión del mundo, interpreta una realidad que no acaba de formarse. Los caminos de la invención muestran

que la fábula es una de las vías que puede conducir hacia la reconfiguración de la propia realidad.

En los espacios de la palabra se gesta un relato metadieético, relato fragmentado por diversas voces que pretenden aprehender el mundo narrado en una categoría de verdad. En el proceso narrativo de *Jmaâ El Fna*, al final de la novela de Ben Jelloun encontramos la anulación de una versión definitiva de escritura y la necesidad de sobrescribir el relato de Ahmed. Los miembros del halca se han involucrado con el mundo narrado y, en este sentido, el universo metadieético se ha asumido por completo. La identidad está en juego, pero no se trata solamente de la identidad individual sino de la identidad colectiva. La plaza pública, el lugar de la palabra, es un espacio donde se genera un mecanismo narrativo que interroga la verdad en todos sus planos discursivos. De esta forma, la palabra pone en marcha el mecanismo de un discurso colectivo en el que el proceso de búsqueda de la identidad reproduce las dudas y la inestabilidad que se manifiestan en el relato de Ahmed. En el lugar de la palabra se transgreden los límites entre realidad y ficción; en ese lugar, también, tiene lugar la confrontación con la otredad. Desde los espacios de la ficción, hay una crítica a la voz patriarcal, una crítica a la tradición y esa crítica se logra por medio de la transgresión de la palabra. Ésta es el arma que los miembros del halca, en tanto representantes de la sociedad marroquí, emplean para tratar de reconstruirse. Haya una máquina narrativa en la que la búsqueda del origen es necesaria para poder construir un futuro.

A su vez, en el espacio del manglar, concretamente en la casa donde se realiza el funeral de Sancher, la estructura rizomática de la identidad antillana encuentra un espacio de integración a través del reconocimiento de sus diferencias. La presencia y, sobre todo, la muerte del otro, desencadena un proceso narrativo que se caracteriza por ser un espacio de silencio. El discurso interiorizado de los personajes, confesión o lamento, toma como pretexto al extranjero para que los personajes vayan en busca de los caminos que los han llevado hasta ese estado de violencia que, desde el silencio, ha sido asumida como costumbre. En este caso, la anulación de un mandato narrativo por medio de la fragmentación de las voces presenta la diversidad cultural y racial del Caribe como espacio problemático donde la confrontación con cualquier manifestación de la otredad revela la violencia que subyace en el interior de la comunidad. El relato individual

propone una crítica al discurso oficial que pretende hacer del Caribe una entidad homogénea.

El lugar de la palabra propone un espacio de libertad. Al referirse a una identidad vacilante, tanto individual como colectiva, propone también un camino de búsqueda y de reconstrucción de la misma. El espacio de la palabra nos remite, en el caso de Jmaâ El Fna, a la ficción y, en el caso del manglar, al viaje. En *L'enfant de sable*, la necesidad de reconstruir la historia y de volver a trazar la escritura de los signos borrados por la luna parece atrapar a los miembros del halca en los límites de la ficción. Este universo, metáfora o suplantación de su realidad, ha desestabilizado sus antiguas certezas y los ha situado en los linderos de la duda. Pero, comprometidos con ese mundo, saben que la reelaboración de esa verdad habrá de llevarlos hacia un nuevo rumbo, aquel donde podrán encontrarse con su voz, su discurso y su destino. En *Traversée de la mangrove*, los aldeanos de Rivière au Sel tienen la certeza de que es indispensable escapar de los límites de la isla para adueñarse realmente de su destino. Al empezar por la enunciación de su propio discurso, dan el primer paso hacia la recuperación de su voz y de su futuro. Al seguir los pasos del extranjero, transgreden los límites que los oponen al “ailleurs”. Éste último, espacio amenazante, se revela al fin como promesa de emancipación. Los habitantes de Rivière au Sel, atrapados en su propios límites, enraizados a su manglar, deciden salir de ese espacio para reformular su propia historia.

En las dos obras hemos visto una visión del mundo distinta en la que, no obstante, hay una semejanza en lo referente a la concepción del discurso como punto de fragmentación de la identidad. A partir de la supresión del mandato narrativo, se pone en duda la veracidad de los acontecimientos narrados en un segundo nivel diegético y, de esta forma, la búsqueda de la verdad por parte de los personajes se transforma en un camino de errancia y dispersión. La verdad y la realidad se vuelven categorías inestables. El texto transgrede el estatuto de la realidad al tejer una poética de la enunciación en la que se cuestiona interminablemente la estabilidad del mundo. La transgresión de niveles narrativos incide finalmente en el lector, quien termina dudando de su propio universo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADONON, Fabien. “La otra Africa y la francofonía”. *Francofonía y diversidad cultural: Rostros de la francofonía*. (Actas del Coloquio 2006) Coordinación y edición de Rosalba Lendo y Laura López Morales. México: UNAM/Aldus, 2007. pp. 121-128
- ALBERT, Christiane (ed.). *Francophonie et identités culturelles*. París: Karthala, 1999. 338 p.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Tr. Ernestina de Champourcin. 2ed. México: FCE, 1975. 281 p. (Breviarios, 183).
- _____ *La poétique de l'espace*. París: Quadrige/PUF, 1957. 214 p.
- BACHIR Diagne, Souleymane. *100 palabras para explicar el Islam*. Tr. Esteve Sierra. Barcelona: J. J. de Olañeta, 2002. 91 p. (El Barquero, 2).
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Tr. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1987. 430 p. (Historia y Geografía/Ensayo, 57).
- BEN JELLOUN, Tahar. *L'enfant de sable*. París: Seuil, 1985. 208 p. (Points, 7).
- _____ *L'Islam expliqué aux enfants*. París: Seuil, 2002.
- _____ *La nuit sacrée*. París: Seuil, 1987. 188 p. (Points, 113).
- BERNABE, Jean. “De la négritude à la créolité: éléments pour une approche comparée”. *Études Françaises*. 28/ 2,3. Otoño 1992-Invierno 1993. pp. 23-38.
- BERNABE, Jean, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant. *Éloge de la Créolité*. París: Gallimard/Presses Universitaires Créoles, 1989. 69 p.
- BERQUE, Jaques (ed.). *Le Coran: essai de traduction*. París: Albin Michel, 1995. 842 p. (Spiritualités Vivantes, 194).
- _____ *Les arabes*. 3 ed. París: Sindbad, 1979. 188 p.
- _____ *Relire le Coran*. París: Albin Michel, 1993. 138 p. (Idées).
- BLACHERE, Régis. *Le Coran*. París: PUF, 1992. 126 p. (Que sais-je ?, 1245)
- BOLLNOW, Otto. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969. 277 p.

- BONN, Charles, Naget Khadda y Abdallah Mdarhri-Alaoui (ed.). *Littérature maghrébine d'expression française*. París: EDICEF, 1996. 271 p. (Universités Francophones).
- CHAMOISEAU, Patrick y Raphaël Confiant. *Lettres créoles: Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*. París: Gallimard, 1999. 291 p. (Folio/Essais, 352).
- CHAUVIN, Gérard. *Soufisme*. Pardès: Puisseaux, 2001. 127 p. (B.A.- B.A.).
- CHEBEL, Malek. *Dictionnaire de symboles musulmans: rites, mystique et civilisation*. París: Albin Michel, 1995. (Spiritualités Vivantes, 179).
- _____. *L'esprit de sérail: Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*. París: Payot & Rivages, 2003. 281 p. (Petite Bibliothèque Payot, 265).
- _____. *Le corps dans la tradition au Maghreb*. París: Presses Universitaires de France, 1984. 207 p. (Sociologie d'Aujourd'hui).
- _____. *Les symboles de l'Islam*. París: Assouline, 1999. 127 p.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 6 ed. Barcelona: Herder, 1999. 1107 p.
- CHEVREL, Yves. *La littérature comparée*. París: PUF, 2006. 127 p. (Que sais-je ?, 499).
- CHODKIEWICZ, Michel. *La sceau des saints: Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî*. París: Gallimard/NRF, 1986. 231 p. (Bibliothèque des Sciences Humaines).
- CHOURAQUI, André (ed.). *Le Coran: L'Appel*. París: Robert Laffont, 1990. 1427 p.
- COHEN, Esther. *La palabra inconclusa: ensayos sobre cábala*. México: Taurus/UNAM, 1994. 175 p.
- COHEN, Esther y Ana María Martínez de la Escalera (ed.). *De memoria y escritura*. México: UNAM/IIF, 2002. 192 p. (Ejercicios de Memoria, 3).
- COHEN, Esther y Ana María Martínez de la Escalera (ed.). *Lecciones de extranjería: una mirada a la diferencia*. México: UNAM/Siglo XXI, 2002. 195 p. (Teoría).
- COHN, Dorrieth. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978. 331 p.
- CONDE, Maryse. *La civilisation du bosale: Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique*. París: L'Harmattan, 1978. 70p.

- _____ *Traversée de la mangrove*. París: Mercure de France, 1989. 250 p. (Folio, 2411).
- CORCORAN, Patrick. *The Cambridge introduction to Francophone literature*. Cambridge/Edimburgo: Cambridge University Press, 2007. 266 p.
- DASH, Michael. "Le bateau ivre césairien et la quête de la connaissance". *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste. Actes du premier colloque international sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire*. París, novembre 1985. París: Éditions Caribéennes/Agence de Coopération Culturelle et Technique, 1987. pp. 157-163.
- DENIAU, Xavier. *La francophonie*. 6 ed. París: PUF, 2003. 126 p. (Que sais-je?)
- DERRIDA, Jacques. *Histoire du mensonge: prolégomènes*. París: L'Herne, 2005. (Carnets)
- _____ *Le monolinguisme de l'autre*. París: Galilée, 1996. 135 p. (Incises).
- _____ *L'écriture et la différence*. París: Seuil, 1967. 435 p. (Points/Essais, 100).
- _____ *Histoire du mensonge: Prolégomènes*. París: L'Herne, 2005. 126 P. (Carnets).
- ELBAZ, Robert. *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. París: L'Harmattan, 1996. 117 p. (Critiques Littéraires).
- ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Tr. Tomás Segovia. México: Era, 1972. 462 p.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. París: Gallimard, 1966. 400 p. (Tel, 166).
- FRENK, Margit. *Entre la voz y el silencio: La lectura en tiempos de Cervantes*. México: FCE, 2005. 222 p. (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios).
- GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Tr. Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002. 145 p. (Textos del Bronce).
- _____ "L'imaginaire des langues". Entrevista de Lise Gauvin. *Études Françaises*. 28/2,3. Otoño 1992-Invierno 1993. pp. 11-22.
- _____ *Le discours antillais*. París: Gallimard, 1997. 839 p. (Folio/Essais).
- GONTARD, Marc (ed.). *Violence du texte: la littérature marocaine de langue française*. París: L'Harmattan, 1981. 167 p. (Critiques Littéraires).
- GONZALEZ, Valérie. *Le piège de Salomon: la pensée de l'art dans le Coran*. París: Albin Michel, 2002. 196 p. (La Chaire de L'IMA).

- GOYTISOLO, Juan. *Makbara*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999. 313 p.
- _____ *Tradición y disidencia*. México: FCE, 2003. 134 p. (Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey).
- GRAVES, Robert. *Los mitos griegos I*. Tr. Esther Gómez Parro. 2 ed. Madrid: Alianza, 2001. 551 p. (Humanidades, 4101).
- KAMAL-TRENSE, Nadia. *Tahar Ben Jelloun L'écrivain des villes*. París: L'Harmattan, 1988. 223 p. (Critiques Littéraires).
- LAABI, Abdellatif. *La poésie marocaine: de l'Indépendance à nos jours. Anthologie*. París: La Différence, 2005. 267 p.
- LÓPEZ MORALES, Laura (compiladora). *Literatura francófona: II. América*. México: FCE, 1996. 387 p. (Tierra Firme)
- _____ *Literatura francófona: III. África*. México: FCE, 1996. 638 p. (Tierra Firme).
- MADELAIN, Jacques. *L'errance et l'itinéraire: Lecture du roman maghrébin de langue française*. París: Sindbad, 1983. 189 p.
- MEMMI, Albert. "La langue du dominé". *Cette langue qu'on appelle le français: l'apport des écrivains francophones à la langue française*. París: Babel, 2006. 306 p.
- MOLES, Abraham A. y Elizabeth Rohmer. *Sicología del espacio*. Tr. Enrique Grilló Solano. Madrid: Ricardo Aguilera, 1972. 195 p.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. París: Quadriga/PUF, 1999. 185 p.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*. Barcelona: Gexel/UNAM, 1999. 189 p. (Sinaia, 3).
- PERRET, Delfine. *La créolité: espace de création*. París: Ibis Rouge Éditions, 2001. 313 p.
- RANO, Jean. *Créolitude: silences et cicatrices pour seuls témoins*. París/Montreal: L'Harmattan, 1997. 250 p.
- REJOUIS, Rose-Myriam. *Veillées pour les morts: Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*. París: Karthala, 2004. 129 p. (Lettres du Sud).
- SALHA, Habib. *Poétique maghrébine et intertextualité*. Tunis: Publications de la Faculté de Lettres de la Manouba, 1992. 442 p.

- SANTARCANGELI, Paolo. *El libro de los laberintos: Historia de un mito y de un símbolo*. Tr. César Palma. Madrid: Siruela, 1984. 349 p.
- SARTRE, Jean-Paul. "Orphée noir". Léopold Sédar Senghor. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. 5ed. Paris:Quadrige/PUF, 2001. (66) pp. IX-ILIV.
- SIMASOTCHI-BRONES. *Le roman antillais, personnages, espace et histoire: fils du chaos*. Paris: L'Harmattan, 2004. 342 p. (Critiques Littéraires).
- SYLVAIN, Georges. *Cric ? Crac !/Krik ? Krak !: Fables créoles racontés par un montagnard haïtien et transcrites en vers créoles par Georges Sylvain*. Port-au Prince: FOKAL/[Fondasyon Konesans AK Libète/Fondation Connaissance & Liberté]. 191 p.
- WEISZ, Gabriel. *Dioses de la peste: un estudio sobre literatura y representación*. México: UNAM/Siglo XXI, 1998. 202 p.
- ZOBERMAN, Pierre. "Francophonie: une entité, une histoire ou un discours?". *Frontières de la francophonie, francophonie sans frontières*. Edición de Véronique Bonnet. Paris: L'Harmattan/Université Paris 13, 2002. (Itinéraires et Contacts de Cultures, vol. 30). pp. 23-32.
- ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix: de la littérature médiévale*. Paris: Seuil, 1987. 346 p.