

## **UC Merced**

### **UC Merced Electronic Theses and Dissertations**

#### **Title**

Literatura marroquí escrita en catalán y castellano

#### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/4654z3hc>

#### **Author**

Ekhause, Roselia

#### **Publication Date**

2012-05-11

#### **Supplemental Material**

<https://escholarship.org/uc/item/4654z3hc#supplemental>

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, MERCED

Literatura marroquí escrita en catalán y castellano

A thesis submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree  
of Masters of Arts

In Spanish

in

World Cultures

by

Roselia Ekhause

Committee in Charge:  
Professor Cristián Ricci, Chair  
Professor Ignacio López-Calvo  
Professor Manuel Martín-Rodríguez  
Professor Marcos García-Ojeda

2012

Copyright, 2012  
Roselia Ekhouse  
All rights reserved

The thesis of Roselia Ekhaus is approved and acceptable in quality and form for publication on microfilm and electronically:

---

---

---

Chair

University of California, Merced

2012

## DEDICATORIA

*Para mis hijas Elizabeth y Mia, que son mi motivación, ya que sin su amor habría sido imposible llegar al final de este largo camino.*

*Para mi esposo, Shaun Ekhouse, por las innumerables tazas de café que me preparó durante este proyecto.*

## ΕΠΙΓΡΑΦΕ

## ÍNDICE

Página de la firma .....	iii
Dedicatoria.....	iv
Epígrafe.....	v
Índice.....	vi
Lista de figuras.....	vii
Agradecimientos .....	vii
Resumen.....	ix
Introducción .....	1
Contexto histórico.....	2
Conceptos teóricos .....	20
Capítulo uno: Literatura marroquí escrita en castellano .....	22
I.1 Ahmed Ararou .....	25
II.2 Muley Ahmed El Gamoun .....	42
Capítulo dos: Poesía marroquí en castellano sobre la emigración.....	52
II.1 Abderrahman El Fathi .....	53
Capítulo tres: Literatura de migrantes escrita en castellano y catalán .....	79
III.1 Najat El Hachmi.....	80
III.2 Saïd El Kadaoui Moussaoui.....	104
Bibliografía .....	121

Lista de figuras

#	Título	Año	Autor	Publicación	Página
Figura 1	<i>África</i>	1931	Todoro Nicolás Miciano		1
Figura 2	<i>Mapa de Marruecos</i>				10
Figura 3	<i>Náufragos: pateras...</i>	2001	Mario Gastañaga	Amarú	61
Figura 4	<i>Las voces del...</i>	2000	Andrés Sorel	Muchnik	61
Figura 5	<i>La patera</i>	2000	Mahi Binebine.	Akal	62
Figura 6	<i>Literatura y pateras</i>	2004	Dolores Soler- Espiauba	Akal	62
Figura 7	<i>Niña con globos hacia la Libertad</i>		Banksy	Muro Ramallah	122

## AGRADECIMIENTOS

Mis más sinceros agradecimientos al profesor Cristián H. Ricci por la ayuda brindada, por sus consejos y por su disponibilidad. Mi reconocimiento por la comprensión y por las invaluable charlas al profesor Manuel Martín-Rodríguez. Agradezco también al profesor Ignacio López-Calvo, quien con su ejemplo ha contribuido a la formación de este trabajo, y al profesor García-Ojeda, por aceptar ser parte del comité de esta tesina. Asimismo, quiero agradecer la amistad y la generosidad recibida de amiga(o)s y colegas que se prestaron a leer algunos capítulos. Sin ánimo de olvidar a nadie en particular, agradezco a todas aquellas personas, colegas y profesores que de una u otra manera colaboraron para que este trabajo se llegara a realizar.

## RESUMEN

Literatura marroquí escrita en castellano y catalán

por

Roselia Ekhause

Maestría en arte

Universidad de California, Merced, 2012

Profesor Cristián Ricci, Cátedra

El presente trabajo plantea el estudio de la literatura marroquí escrita en las dos lenguas más utilizadas en la Península Ibérica: castellano y catalán. Al emprender este estudio no se pretende solamente recoger una muestra de literatura anecdótica, folclórica o una rara muestra de literatura marginal. Por el contrario, se trata de mostrar un serio corpus literario, de una producción comprometida, exigente, rigurosa, una literatura que puede entablar un diálogo intercultural tanto con la producción literaria surgida en la Península Ibérica como en el resto del mundo hispánico. Como indica Ricci, “estamos ante una literatura que puede hablar de tú a tú a la producción Peninsular, que tiene mucho que decir y que lo hace de manera honesta y a veces brillante” (2010:14)

El estudio de esta literatura se estructura en torno a unos ejes temáticos que mantiene una estrecha relación entre ellos. Tras subrayar la historia común entre Marruecos y España, se alude a los eventos y datos que permiten trazar el surgimiento de la literatura marroquí en la lengua de Cervantes. Posteriormente, hay un primer capítulo consagrado a la producción de ensayos y relatos cortos de dos autores, Ahmed Ararou y

Ahmed El Gamoun. La segunda parte está reservada a los poemas en castellano de Abderrahman El Fathi, que versan sobre la migración, en su mayoría ilegal, hacia Europa. En la tercera parte, obedeciendo a la misma lógica, se examinan las novelas de dos autores marroquíes que escriben en/desde la intersección de dos culturas, marroquí y catalán, en lengua catalana, así como en castellano. Se trata de Najat El Hachmi y Saïd El Kadaoui Moussaoui.

En la formulación de “La literatura marroquí escrita en castellano y catalán” (ensayos, poemas y novelas) se resumen los rasgos característicos de un grupo de escritores marroquíes que se debaten entre el afianzamiento de los valores tradicionales y la apertura o exilio hacia occidente. Por ende, se espera que esta literatura y los estudios que devengan—como es el caso de este trabajo— descubran un nuevo filón a explotar, unas nuevas Minas del Rif, pero en esta ocasión no en manos de Romanones, sino como patrimonio de todos los que compartimos las lenguas castellana y catalana<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “No debemos ni podemos abandonar Marruecos, porque es algo superior a nuestra voluntad, impuesto por la madre naturaleza, y porque destruye el equilibrio que representa el presente ‘statu quo’, en el Mediterráneo occidental” (Conde de Romanones 112)

INTRODUCCIÓN

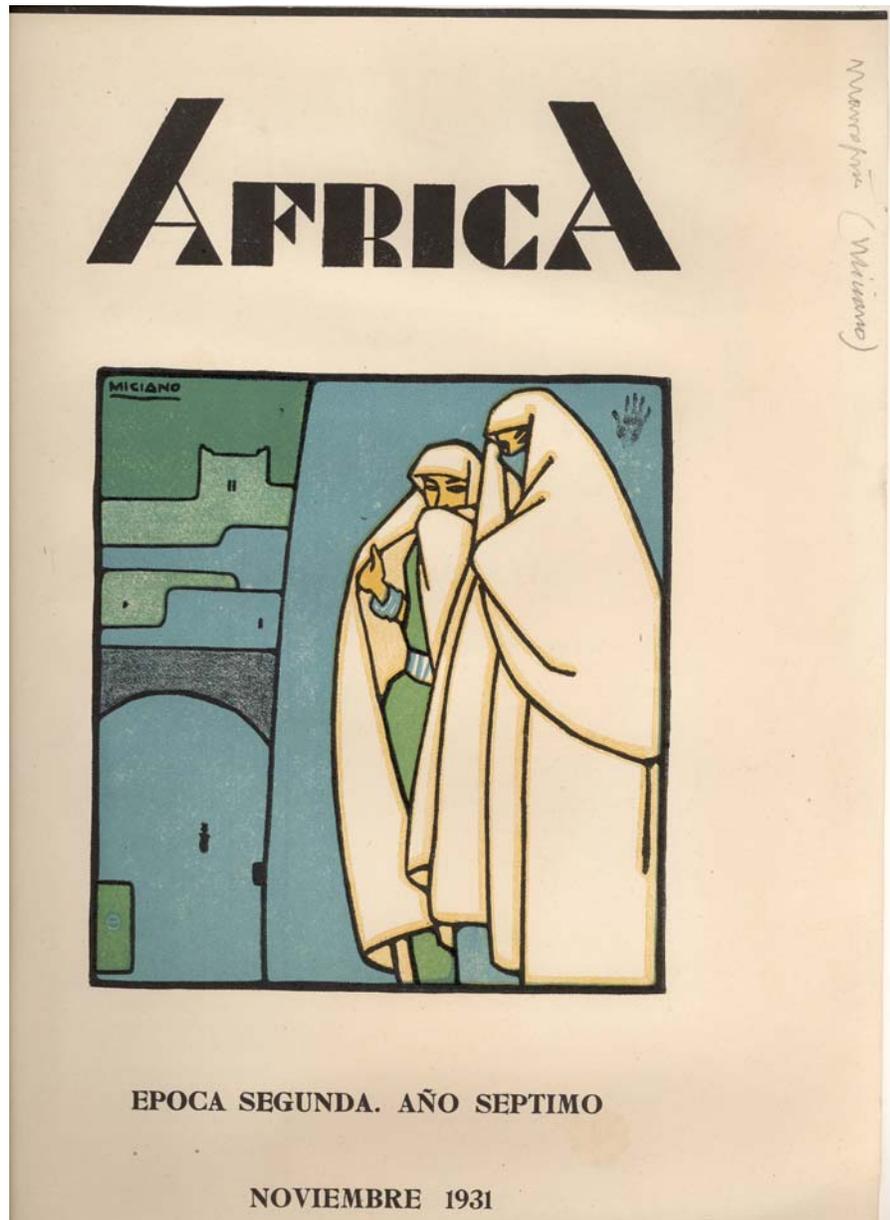


figura: 1

## Conceptos teóricos

En las últimas décadas hemos sido testigos del desarrollo de las teorías de un grupo de investigadores de Latinoamérica, África y Estados Unidos que están elaborando una perspectiva novedosa, una forma distinta de pensamiento. Dichas teorías han sido formuladas alrededor de una serie de conceptos compartidos, aunque existen algunos conceptos específicos de algunos autores. Entre ellos se encuentran la noción de “Exterioridad” utilizada por el teórico Enrique Dussel para referirse a un afuera (construido por el discurso imperial), una exterioridad negada, una alteridad siempre existente que asume los desafíos de la Modernidad y de la Post-modernidad europea-norteamericana, pero que responde desde otro lugar.

Como indica Dussel, “la cultura periférica oprimida por la cultura imperial debe ser el punto de partida del diálogo intercultural” (Dussel 2005:7). Desde este negado “Otro” parte la praxis para desarrollar el concepto de la “*transmodernidad*”. Dicho concepto indica todos los aspectos que se sitúan “más allá” de las estructuras valoradas por la cultura moderna, ya que como indica Dussel, “un diálogo intercultural debe ser transversal, es decir, debe partir de *otro lugar* que el mero diálogo entre eruditos del mundo académico o institucionalmente dominante” (Dussel 2005:18).<sup>1</sup> En este sentido, el intelectual crítico debe ser alguien localizado “entre” (in between) las dos culturas, la propia y la “Moderna”. Esta característica se ve en el tema de la frontera (“border”) entre

---

<sup>1</sup> “Transversal” indica ese movimiento de la periferia a la periferia. Las diferencias dialogan desde sus negatividades *distintas* sin necesidad de atravesar el “centro” de hegemonía. Dussel ofrece una analogía para el diálogo intercultural: “Frecuentemente las grandes megalópolis tienen servicios subterráneos que van de los barrios suburbanos hacia el centro; pero falta conexión de los subcentros entre ellos” (18).

dos culturas, como lugar de un “pensamiento crítico” (Dussel 2005:23). Es antes que nada un diálogo entre los críticos de la periferia, un diálogo intercultural Sur-Sur, antes que pasar al diálogo Sur-Norte (Dussel 2005: 23).

De ahí que se pueda decir que los trabajos de los autores en este estudio ejemplifican lo que Dussel llama la “alteridad cultural desde la poscolonialidad”, puesto que subsumen lo mejor de la modernidad en las letras castellanas (y occidentales en general), no para desarrollar un estilo cultural que tienda a una unidad globalizada, indiferenciada o vacía, sino a un pluriverso *trans*-moderno (con diversas universalidades: europea, islámica, cristiana y latinoamericana), multicultural, en diálogo crítico intercultural (Dussel 2005: 25).

Como se podrá apreciar, el proyecto de los autores estudiados en este trabajo cuadra con la cultura popular postcapitalista que Dussel describe como un proyecto que se encuentra más allá del populismo y del dogmatismo. Dussel aprovecha para indicar que no se debe confundir lo popular con el populismo y sus diversos rostros, “desde el populismo thatcherista en el Reino Unido, hasta la figura actual del ‘fundamentalismo’ en el mundo musulmán; fundamentalismo que se hace presente igualmente, por ejemplo, en el cristianismo sectario norteamericano de un George W. Bush” (Dussel 2005: 8).

Asimismo, son importantes para este estudio los conceptos de pensamiento de frontera y epistemología de frontera, puesto que los autores estudiados reúnen las características que los posicionan dentro del ‘canon’ de las literaturas periféricas-marginales y fronterizas. Así, desde esta exterioridad o marginalidad relativa que representan los autores, emerge el pensamiento crítico fronterizo como una crítica a la modernidad occidental. Como indica Amin Maalouf, estos “críticos, [fronterizos] pueden

influir en los acontecimientos y hacer que la balanza se incline de un lado o del otro” (*Identidades Asesinas* 22). Agrega también que “los fronterizos que sean capaces de asumir plenamente su diversidad, servirán de ‘enlace’ en las diferentes comunidades y culturas, serán el aglutinante de las sociedades en que viven” (Maalouf 22).

De interés muy especial para este estudio, debido a la posición geográfica de los autores aquí estudiados, resulta la propuesta del filósofo magrebí Mohamed Ábed Al-Yabri. Su obra *Crítica de la razón árabe: nueva visión sobre el legado filosófico andalusí* contribuye a la creación de una nueva clase de intelectuales marroquíes que, después de la etapa colonial, impulsaron la modernización de sus obras a partir de su propio patrimonio cultural. Ábed Al-Yabri propone desechar pensamientos fundamentalistas, si es que se quiere conectar con lo que él denomina “modernidad planetaria”(Al-Yabri 159). El autor de la *Crítica de la razón árabe* teoriza de un modo perfectamente sobre la necesidad de crear un pensamiento que parta de la incorporación de elementos de la cultura propia. Habla asimismo de hacer una apropiación selectiva que dote de coherencia, arraigo y convalidación a sus opciones y asunciones con respecto a lo que desde fuera se les ofrece y/o se le impone a los pueblos colonizados. De acuerdo con Ábed Al-Yabri

Esperar que los árabes asimilen el liberalismo europeo es esperar de ellos que incorporen a su conciencia una historia ajena, un patrimonio cultural que les es extraño en cuanto a los temas y las problemáticas que plantea [...] uno sólo puede recuperar en su conciencia su propio patrimonio cultural o lo que de él depende. En cuanto al patrimonio humano en general, en lo que tiene de universal, un pueblo lo vive necesariamente desde dentro de su propia tradición y nunca desde fuera. (Al-Yabri 159)

Este pensamiento de Al-Yabri se refleja perfectamente en la literatura tanto de Ahmed Ararou como de Ahmed El Gamoun, cuyos relatos aunque escritos en castellano,

nos muestran una cultura marroquí, con personajes marroquíes. De ahí que podamos decir que los autores aquí estudiados ejemplifican en su literatura lo que teoriza el filósofo marroquí.

Por otro lado, en este trabajo se utiliza también el concepto de “pensamiento otro”, desarrollado por el crítico y novelista marroquí Abdelkebir Khatibi, se refiere a la necesidad de encontrar otro lugar de donde partir, de situarse según un “pensamiento otro” que demanda una estrategia otra, “descolonizarse, esta es la posibilidad del pensamiento” (75).<sup>2</sup> En este sentido, descolonizar el pensamiento apunta primero a una afirmación de lo propio, de lo que ha sido subalternado o negado por la colonialidad. Para llevar a cabo esta descolonización, Khatibi propone posicionarse desde la diferencia colonial/moderna, pero también desde su diferencia ancestral. Como explica, se trata de ejercer lo que él denomina “la doble crítica del paradigma otro”, esto es, cuestionar y desasirse de los valores impuestos por “la herencia occidental” y la de su “patrimonio tan teológica, tan carismático, tan patriarcal” (*Capitalismo y geopolítica* 72-73). Aluden a proyectos en los que un diálogo inter/trans continental con igualdad pueda existir entre los pueblos del mundo, más allá de las lógicas y prácticas de dominación y explotación de la versión europea sobre la modernidad.

En esta línea de estudio, y en mundo que está siendo redefinido por las constantes migraciones de personas, existe un interés en este trabajo por respaldar las teorías que sostienen críticos como Homi Bhabha, Rosi Braidotti y Gloria Anzaldúa, entre otros, sobre el hecho de que los escritores inmigrantes están mejor equipados para evocar una poética del nuevo mundo. Como indica Anzaldúa, es necesario la des-identificación y

---

<sup>2</sup> Abdelkebir Khatibi fue miembro de la generación joven de la década de 1960, cuyas obras inicialmente desafiaron muchos principios sobre los que los nuevos países independientes del Magreb basaban tanto sus normas sociales como políticas.

transformación “dis-identify with existing beliefs, social structures and models of identity” (Keating 2000: 6).

Por otro lado, la poesía de El Fathi está en sintonía con la teoría de la doble conciencia, tema explorado por la chicana Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. De ahí que, desplazándose desde la victimización hacia la agencia y, reconociendo su condición persistente de una vida entremundos, sus versos responden a la necesidad de la edificación de un puente entre diferentes comunidades. Como otros pensadores de frontera entre ellos la misma Anzaldúa, El Fathi establece conexiones para el cambio social, haciéndolas un acto de voluntad, así como una promesa para estar presente con el dolor de otros, sin perderse él mismo en dicho dolor (Anzaldúa 2003: 4). Por el mismo derrotero se encamina Dussel, cuando indica que un diálogo crítico intercultural supone también la categoría de víctima, de Exterioridad, o “en caso contrario, la interculturalidad se tornaría apologética, folclórica o populista (al no considerar la negatividad como punto de partida)” (Dussel 2005: 28).

Como se podrá observar, las teorías utilizadas en este trabajo se adaptan a los trabajos de los autores estudiados. Además, y como señala Ahmed El Gamoun, uno de los escritores marroquíes estudiados en este trabajo, Marruecos responde al fenómeno de hibridación cultural desde la época medieval y ahora, en respuesta y apoyo a la “modernidad polisémica poscolonialista”, los autores marroquíes toman de “la modernidad [es] su momento actual caracterizado por su flexibilidad, su reconocimiento de la diferencia y su coexistencia con la tradición” (Mesbahi 2006: 83 -185). Asimismo, asumen “el reto de la mundialización” (El Gamoun 2004: 160) desde su posición periférica, para afirmar que “el valor de una cultura depende del grado de ósmosis, de

interacción y de diálogo que entabla con otras culturas” (El Gamoun 2004: 153). En resumen, a lo que apuntan los autores seleccionados en este trabajo “no es sólo la resignificación y refuncionalización de lo tradicional desde lo moderno sino también a “la reubicación de las culturas antiguas en la compleja trama de la interculturalidad contemporánea” (García Canclini 2005: 41).

## CONTEXTO HISTÓRICO

Antes de entrar en el terreno literario conviene hacer algunas consideraciones históricas de la relación entre España y Marruecos lo que ayudará a comprender, en parte, el desarrollo de esta nueva literatura. Marruecos y España tienen una larga historia en común que se remonta a la época de la dominación beréber en España, que se mantuvo a lo largo de ocho siglos. De ahí que encontremos necesario detenernos en algunos datos cronológicos, imprescindibles para aclarar el juego de tira y afloja que caracteriza la relación entre Marruecos y España. Entre los problemas más recientes citamos la Guerra de África/Marruecos, que culminó con la Guerra de Tetuán (1860) y que sirvió para enardecer la sensibilidad colectiva de los españoles hasta la derrota de Cuba. No hay que olvidar que la Guerra de África no fue una acción unánimemente popular, sino la iniciativa de una minoría de españoles, de aspiraciones colonialistas “que consideraban a Marruecos como un lugar para satisfacer ambiciones personales de los militares e intereses financieros de los políticos” (Cit. Por El Gamoun 1997: 212). Por esta razón, las campañas africanas se encontraron frente a una doble ofensiva: una interior donde se manifiesta la hostilidad de los medios obreros e intelectuales españoles, como lo traduce La semana trágica de Barcelona (1909) y otra exterior representada por la resistencia de la población autóctona.

Otro de los acontecimientos que marcó a estos dos países fue la Declaración de Londres (1904), en la que se asigna a España la misión de facilitar ayuda a Marruecos para llevar a cabo las reformas militares, económicas y administrativas de las que el país “estaba necesitado” (Ararou 2004: 61). Dos años más tarde, en la Conferencia de Algeciras (1906), se le confía la política de Marruecos a España y Francia. De esta

manera, y una década después de que España perdiera las tres últimas colonias que poseía en América, las tropas españolas entraron en Marruecos con el objetivo de ocupar el rudimentario puerto de Restinga al nordeste del país. Como indica Eloy Martínez Corrales en *La conferencia de Algeciras en 1906: un banquete colonial*, a esta conferencia “los marroquíes asistieron como convidados de piedra a este auténtico banquete colonial, en el que su país constituyó el menú” (Martínez Corrales 2007: 9). En este libro, donde se recoge la opinión de estudiosos que escriben sobre este evento, resalta el tema de la poca atención prestada a la participación del pueblo marroquí. María Dolores López-Enamorado apunta que entre las crónicas publicadas en la prensa (la que proviene de España) sobre dicha conferencia existen pocos juicios de valor, excepto las referencias a la supuesta bondad del objetivo de dicha reunión, que no es otro que, “el porvenir de Marruecos y la paz de los europeos” (López-Enamorado 2007: 279). De ahí que al final de las negociaciones entre las potencias europeas involucradas, “La Conferencia de Algeciras se diluye sin pena ni gloria, y sin un colofón digno de mención” (279). López Enamorado cita una nota del periódico *El progreso* donde se subraya:

Hoy salen los delegados marroquíes con dirección a Algeciras en el río de la Plata. ¡Pobre gente! Sus níveos jaiques ondearán sobre cubierta entre los pliegues de la gloriosa bandera española. Españoles y moros, unidos en su común desgracia, cruzarán el Estrecho con el corazón oprimido. Unos van a ver como se reparten su país; los otros a poner la última página en el libro de su historia. (Cit. López Enamorado 278)

Esta representación de los marroquíes como habitantes marginales de segundo plano ha cruzado el Atlántico y la encontramos en películas que han pasado a la historia, como es el caso de la película de Hollywood *Casablanca* (1942). En este filme los marroquíes aparecen como elementos exóticos, “aportando sal a la piel de unos rostros desesperadamente áridos de no saber que hacer con sus emociones” (Ararou 2004: 60).

Con respecto a la participación de España en la reunión de Algeciras, El Gamoun explica “*no todo el monte fue orégano para España en su nueva aventura en África porque le sucedió como al que fue por lana y vuelve trasquilado*” (El Gamoun 1995: 212; Cursiva en el original).

Años más tarde, el 27 de noviembre de 1912, a sólo ocho meses de haberse instalado el protectorado francés en Marruecos, se instala el protectorado español que se extiende desde 1912 hasta 1956.<sup>3</sup> Con la instauración de ambos protectorados, a España le corresponde la zona del norte de Marruecos (regiones de Rif y Yebala) y la zona de Tarfaya (lindando con el Sáhara español), estableciendo su capital en Tetuán (figura 2).

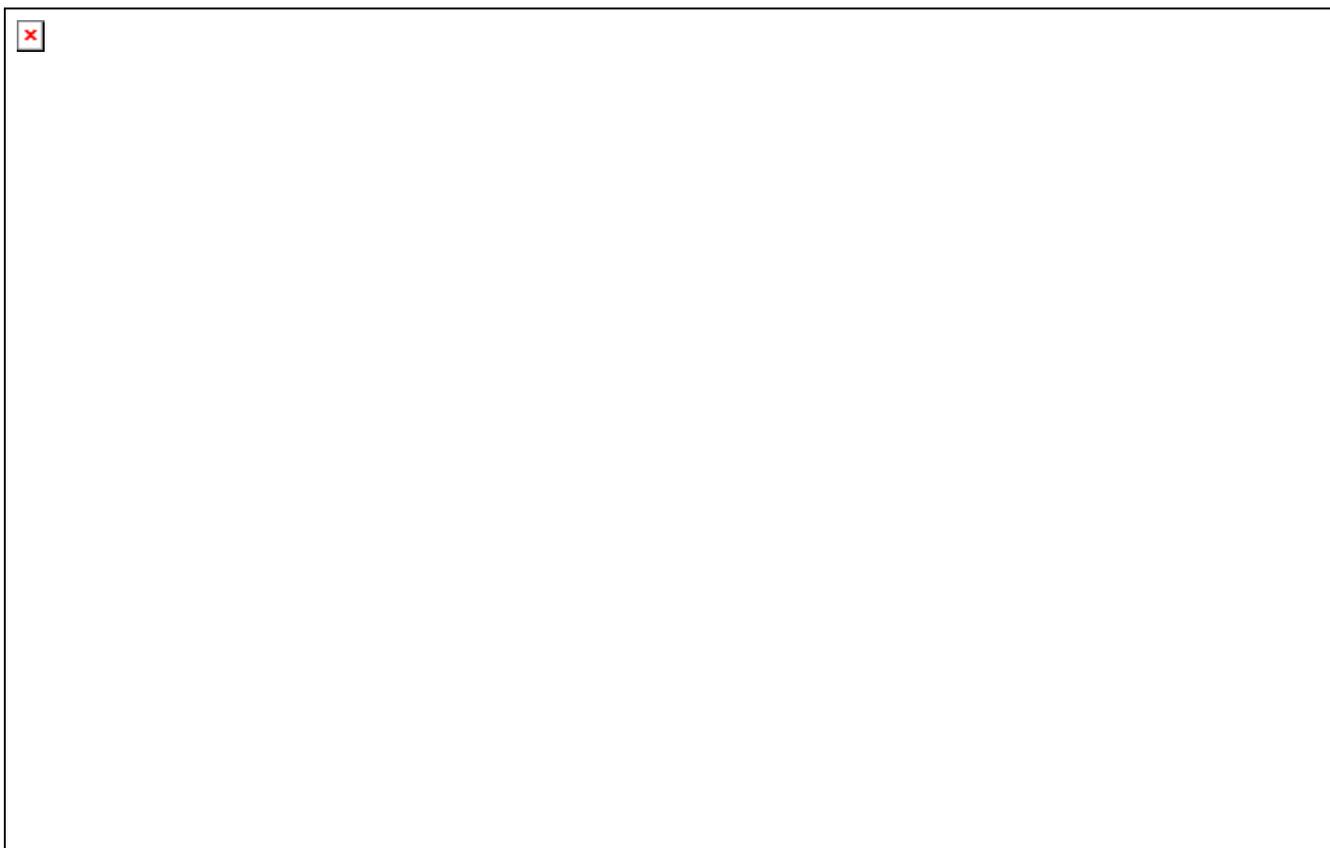


Figura: 2

---

<sup>3</sup> El protectorado francés se instala el 30 de marzo de 1912 mediante el tratado de Fez. El sultán Abdelhafid de Marruecos cedió la soberanía de su país a Francia, haciendo de él un protectorado.

Cabe recalcar que estos datos no interesan por el influjo negativo que tuvieron en el escenario político, sino por el hecho de haber constituido un importante estímulo capaz de despertar y orientar la conciencia de intelectuales españoles hacia Marruecos, “no sólo como un terreno para ejercicios bélicos, sino como una tierra abierta al diálogo con otras cultural ajenas a la suya” (El Gamoun 1995: 213).

En el periodo de 1921-22 el ejército español es derrotado a manos del líder rifeño Muhammad ibn Abd al-Karim al-Khattabi, presidente de la efímera República del Rif y, “personalidad bien definida y peligrosa” (García Figueras “La paz de Marruecos” 15 ) que desafió con valentía al Protectorado Español (1923-1926).<sup>4</sup> Esta actitud del rifeño supone el último vestigio de insurgencia llevado a cabo en Marruecos hasta su independencia. Según García Figueras, Abd al-Karim al-Khattabi constituyó “una amenaza para el Mediterráneo e incluso para las costas meridionales de España” (García Figueras “La paz de Marruecos” 17).

Además del intento de independencia para el Rif en manos de Abd Al-Karim, no se debe soslayar la participación de marroquíes en la Guerra Civil Española, (1936-1939). Durante este suceso hubo un reclutamiento de áscaris por parte del gobierno de Francisco Franco para participar en la Guerra Civil Española. Estos mismos, después fueron culpados de haber ido a España no para participar en la guerra, sino, para “aprovecharse de las vírgenes españolas”. Como indica el escritor Juan Goytisolo, la participación de los

---

<sup>4</sup> “El gobierno rifeño, establecido según las ideas modernas y los principios de la civilización [occidental], se considera asimismo independiente—tanto política como económicamente— con el privilegio de gozar de nuestra libertad como la hemos gozado durante siglos, y vivir tal como los demás pueblos viven” (El colonialismo español en Marruecos 11).

marroquíes durante la Guerra Civil Española sólo empeoró la imagen que se tenía del “moro”. Como indica Goytisolo,

Para el subconsciente de muchos españoles, lo que justifica la presencia de esos indígenas del Atlas en las filas de Franco, más que razones políticas o militares era el deseo de humillar al rival en su “honor”. Los moros no estaban allí para guerrear sino para violar a las mujeres del pueblo español... Lo más probable es que la mayor parte de los míseros campesinos marroquíes mercenarios por el ejército franquista por cuatro chavos—siempre mas que la miseria tremenda del propio país—fueren inconcientes del tremendo pavor sexual que despertaban. (Goytisolo 34)

En *Grito Primal* Said Jedidi habla de la pasividad de los marroquíes que no se atrevieron a denunciar las irregularidades que cometieron contra los marroquíes los españoles de ambos bandos. Así lo expone el personaje principal de Jedidi, Hach Ahmed Ben Alí:

cada vez que atravesaba el Feddan sentía un desenfrenado desprecio hacia los cada vez más reducidos grupos de mutilados marroquíes de la guerra civil española, que se congregaban en pequeñas manadas con sus fácilmente reconocibles turbantes de la época y sus cortas chilabas como si fueran personajes recién escapados de algún reportaje del NODO o algún cuadro de Picasso. Todos parecían haber olvidado su miseria, el retraso de sus pensiones y la negligencia y la ingratitud de quien seguían llamando caudillo. (55)

En el año de 1955 se funda el comité de liberación del Magreb en el Cairo. Este mismo año regresa de un exilio de dos años el entonces sultán Mohámmed ben Yúsef, más conocido como Mohamed V<sup>5</sup>. El 2 de marzo de 1956, después de negociaciones, se declara la independencia de Marruecos y en abril de ese mismo año, el régimen español firmó un tratado con Marruecos donde reconoce la independencia del país africano. En julio de 1956, en Tetuán, las autoridades españolas hacen la entrega simbólica de poderes a los marroquíes. Un par de años después, el 3 de marzo de 1961, se proclama a Hasan II

---

<sup>5</sup> Mohamed V, Sultán de Marruecos desde 1927 hasta 1953. fue exiliado durante los años 1953 a 1955. A la vuelta de su exilio se le reconoce de nuevo como Sultán, como rey, a partir de 1957 a 1961.

como Rey de Marruecos. De 1973 a 1991, se conocen como los “Años de plomo”. Este representa un periodo en el que en la historia de Marruecos se intensifica la represión política y la supresión de las libertades constitucionales.

El 7 de febrero de 1992, el periódico *El País* anuncia el desembarco “masivo” de magrebíes en la costa de Almería (300 personas). Éste sería el primero de los muchos encabezados donde los protagonistas serían los inmigrantes marroquíes indocumentados, “sin papeles”, venidos a España (“20 magrebíes mueren asfixiados en su travesía hacia España a bordo de pequeños barcos”).

Después de este breve panorama histórico, me centro en los acontecimientos literarios de mayor interés para este trabajo. Entre estos podemos referir los ensayos publicados durante el Protectorado Español, escritos en castellano. Dichos ensayos se publicaron en revistas y periódicos entre los que se citan *Al-Motamid* de Larache y Tetuán, una revista dirigida por Trina Mercader (1947), *Ketama* en Tánger, revista que estuvo bajo la dirección de Jacinto López Gorgé (1953-1960) y el *Diario Marruecos* de Tetuán (1942-1945). Todas estas significaron las primeras plataformas para el desarrollo de una incipiente literatura escrita en castellano. Como indica Ahmed El Gamoun, “todas estas revistas agruparon una pléyade de jóvenes marroquíes cuya actividad se orientó especialmente a la lírica, a la traducción y al periodismo” (El Gamoun 2004:15). De manera semejante, Cristián Ricci apunta que, en líneas generales, la producción en castellano durante el periodo colonial “abarca cuatro campos: la historia, la etnografía, el periodismo y la literatura” (Ricci 2010:19).

Rodolfo Gil Benumeya Grimau explica que tras la retirada de las tropas españolas de Marruecos, el abandono por parte de las autoridades españolas es casi absoluto.

Mientras que Francia mantiene unos lazos culturales mediante el envío permanente de cooperantes, que serviría para el asentamiento de su lengua en el nuevo estado marroquí y con ello la influencia en diferentes niveles culturales, España deja en el desamparo a quienes vivían en la zona de influencia española. Por el mismo derrotero se encamina la crítica de Juan Goytisolo, quien señala al respecto,

tras la partida de su administración colonial, Madrid se ha desinteresado de las relaciones culturales con estos países y de la suerte de centenares de miles de hispanohablantes que, como los sefardíes de la diáspora, han mantenido una conmovedora fidelidad a nuestra lengua. (Goytisolo xi)<sup>6</sup>

A pesar de dicho abandono, se encuentran escritores como Mohamed Ibn Azzuz Hakim, Mohamed Mamún Taha, (*Momata*), Abdelkader Uariachi, Dris M. Mehdati y Mohamed Chakor, que mantienen la fidelidad creativa en castellano. Entre otros escritores, suponen el enlace entre la época colonial y la independencia.

En 1955 sale el libro *El árbol de fuego* de Mohamed Sabbag, publicado en castellano antes que en árabe (Tetuán 1955).<sup>7</sup> Como indica López-Gorgé, éste es un libro de “poesía social de la mejor estirpe, porque no está inspirada en la lectura de libros ni en la de otros poetas sociales, sino en el sufrimiento de un pueblo dolorido y vejado, que es el del poeta” (López-Gorgé 1994: 46). En 1956, Sabbag publica un segundo libro, *La luna y yo*. En 1970, se le distingue con el Premio Nacional de Literatura, máximo galardón concedido en el Reino de Marruecos. Cabe destacar también a Mohammed Tamsamani, quien venía escribiendo y publicando artículos en castellano desde 1953, pero el primer cuento suyo que vio la luz fue “Sulija”, publicado en *Ketama* (nº 5, junio del 1955).

<sup>6</sup> Juan Goytisolo, “Prólogo” en Mohamed Chakor, *Aproximación al sufismo*, Edit. Cálamo, Alicante 1993.

<sup>7</sup> Sabbag publicó el poema “La incógnita” en la revista literaria *Caracola* de Málaga (diciembre de 1953). Publicó también “Ira de Dios” (agosto del 54), “La pregunta sin contestar de la alcazaba” (octubre del 54), “No eres de barro” (mayo del 55), y “Lejos” (febrero del 56). Además, publicó tres poemas en la revista *Poesía Española*, de Madrid en marzo de 1955. Por este tiempo también publicó en revistas de Santander, Cádiz y diversos periódicos de Madrid, Barcelona, así como en la prensa española de Tánger, Tetuán, Ceuta y Melilla.

En 1971 se publica en árabe la novela de Abdellah Laroui, *El extrañamiento*. Esta narración discurre sobre las razones de supervivencia cultural y económica en Marruecos. En 1971 se lleva a cabo la publicación (en árabe) de la novela *La mujer y la rosa* de Muhammad Zafzaf, novela de gran trascendencia en el panorama de la novela marroquí, cuya versión en castellano fue publicada en 1997.<sup>8</sup> Su importancia para el presente trabajo radica en que es una de las primeras novelas que versan sobre las primeras emigraciones a España. En esta novela se plasma la angustia del personaje principal, que se debate entre los valores tradicionales marroquíes y los occidentales. En resumen, se trata de una obra que aborda la realidad marroquí de los años sesenta y setenta: la crisis de una sociedad fragmentada.

En 1981 sale a la luz otra novela que lleva por título *El pan desnudo*, del escritor rifeño Mohamed Chukri.<sup>9</sup> Su cronología se corresponde con los últimos quince o dieciséis años del protectorado español en Marruecos y es una autobiografía novelada de la vida del autor. Esta novela representa la visión desde la perspectiva de la marginalidad y en ello radica su originalidad, puesto que aporta la otra cara del Protectorado. Como bien señala Juan Goytisolo en el prólogo de la edición en castellano:

para el lector español, el libro de Chukri tiene un interés inmediato y particular. La niñez andrajosa del protagonista.[...] su afición e ingenuo cariño a nuestra lengua, revelan en efecto la historia real, sufrida, de uno de nuestros supuestos protegidos bajo el manto de una falaz misión civilizadora y la algazara estridente de la mentira oficial. (Goytisolo 10)

*El pan desnudo* representa la visión desde la clase proletaria, que no se vio favorecida por la injerencia europea en Marruecos. Este tema se puede apreciar en la

---

<sup>8</sup> Título original *Al-mar'a wa-l-warda*. Beirut, 1972, Rabat 1982 (2a edición).

<sup>9</sup> Las citas en este trabajo van referidas a la edición de la editorial Montesinos, traducción del árabe de Abdellah Djbilou, 1982.

relación de la familia del personaje principal con el entorno español. Es importante puntualizar las referencias al contacto del personaje con los españoles afincados en Marruecos que aparece en repetidas ocasiones a lo largo de la obra. Por una parte, se hace mención de la participación del padre en las filas del ejército español, relación que no queda interrumpida tras su desertión del ejército, puesto que vive mercadeando entre los marroquíes y los soldados españoles: “mi padre compraba un saco de pan blanco y tabaco barato y se largaba lejos de Tánger para cambiarlos en los cuarteles a los soldados españoles” (15).

En 1985 Mohamed Chakor y Jacinto López-Gorgé publican la *Antología de relatos marroquíes en lengua española* que reúne a una serie de escritores marroquíes que se han expresado en lengua castellana, entre los que figuran Abdul-latif Jatib, Mohammad Chakor, Mohammad Tamsamani y Abdelkader Uariachi. Como indica Cristián H. Ricci, esta antología “figura como la primera antología de escritores marroquíes, escrita en castellano” (Ricci 2010: 23).

Años más tarde, se publica la primera novela escrita totalmente en castellano por un marroquí, *El despertar de los leones*, del escritor y guionista de televisión, Abdelkader Uariachi.<sup>10</sup> Dicha novela fue publicada previamente por entregas en el periódico *L'Opinion* de Rabat entre octubre de 1986 y mediados del año de 1987. Allí se narran las vivencias del joven beréber de nombre Haddú, jefe de un grupo de guerrilleros que oponen resistencia a la invasión extranjera y que participan en la lucha por la independencia. La acción se lleva a cabo al norte del Marruecos durante el protectorado, cuestionando así la legitimidad de sus protectores.

---

<sup>10</sup> Abdelkader Uariachi también escribió cuentos entre ellos “Una lección bien aprendida”; lo recogen M. Chakor y J. López Gorgé en su *Antología de relatos marroquíes en lengua española*, en la Editorial A. Ubago, Granada. Además, conserva novelas inéditas.

En 1987, Mohamed Chakor publica una segunda antología titulada *Encuentros literarios: Marruecos-España-Iberoamérica*. En esta edición, Chakor agrupa un número de autores y sus ensayos, tal como el español Jacinto López Gorgé, y el chileno Sergio Macías.

Entre julio de 1988 y el primero de enero de 1989, se publica en *L'Opinion* en su edición de los domingos, otra novela por entregas que lleva por título “*Kaddour el fantasioso*”, escrita por el marroquí, Mohamed Azirar. Cabe mencionar que este autor publica tres cuentos más en dicho periódico: “El mago de la cueva del diablo”, “La venganza” y “Los primos ‘Moha y Moh’ (*L'Opinion Semanal*, Rabat 1988-1989).

En 1990, década en que la relación entre Marruecos y Francia se enturbia debido a la publicación de *Notre ami le roi*, traducida al castellano como, *Nuestro amigo, el rey* de Gilles Perrault, se empieza a publicar en Casablanca *La Mañana del Sáhara* y del *Maghreb*, el primer y único diario marroquí “moderno” producido, dirigido y escrito en castellano por una pléyade de periodistas, traductores, maestros de escuela, de instituto y de nivel terciario. Según constata el Ministro de Interior e Información de Hasan II en el primer número de *La Mañana*, el rey aspiraba a estrechar “las relaciones entre Marruecos y España”, de esta manera encontraba en la prensa en castellano “un medio de inspiración, y una tribuna de diálogo, intercambios y amistad” (1990).<sup>11</sup> Su primer editor jefe fue Mohamed Lahchiri.

Desde los años 90 hasta nuestros días (aunque todos, finalmente, han acabado por desaparecer) periódicos como *El Eco de Tetuán* o *Tamuda-Tetuán*, además de algunas otras publicaciones menores, han sido el soporte de una literatura que carecía de canales editoriales profesionales. Hay que destacar la importante labor que han supuesto para la

---

<sup>11</sup> Este periódico se distribuía periódica y semanalmente hasta su desaparición en 2006.

literatura escrita en castellano en el Magreb los diarios, semanarios o suplementos, puesto que gracias a ellos se ha venido confirmando y dando a conocer este fenómeno literario que ha experimentado un crecimiento no sólo en cantidad, sino también en calidad

A partir de los años 1990 las producciones de autores marroquíes empiezan a ver la luz en editoriales modestas (al principio), para ir abriéndose paso, poco a poco, hacia editoriales de mayor envergadura en España. Así, en 1993, aparece la tercera novela de un escritor marroquí escrita en castellano, cuyo tema principal es la emigración; *El caballo* de Mohamed Sibari.<sup>12</sup> Es importante mencionar que esta novela fue presentada y analizada por Saïd Sabia en el primer Coloquio Sobre la Escritura Marroquí en Lengua Española que se organizó en el Departamento de Hispánicas de la Universidad de Fez, en 1994. En dicha ocasión, Sabia apuntaba:

Como cualquier producción literaria, *El caballo* es ante todo un producto lingüístico. Por regla general, cuando el autor escribe en su lengua materna, tiene menos problemas de los que tendría escribiendo en una lengua extranjera (siempre por regla general). Sin embargo [...] los problemas que se encuentra un marroquí al escribir en español son numerosos y a veces complicados; más cuando se trata de creación, y más aún si la creación en cuestión tiene como soporte o referencia una realidad marroquí difícilmente expresable en otra lengua. (*Actas I Coloquio de la Escritura Marroquí en Lengua Española* 64)

En 1994, aparece también la novela de Ahmed Daoudi, *El diablo de Yudis*. Al igual que *El caballo*, la novela de Daoudi fue presentada y analizada en dicho coloquio. En esta ocasión, Mohamed Salhi dedica estas palabras a Ahmed Daoudi: “La novela termina diciendo ‘Cállate, tú eres el diablo’; y yo termino diciéndole a Ahmed Daoudi: tú eres el diablo, un diablo marroquí que se expresa estupendamente en español” (Salhi 67).

---

<sup>12</sup> Hasta la fecha Sibari ha publicado un gran número de artículos y diversos textos literarios entre las que podemos destacar: *Judería de Tetuán* (1995), *Regulares de Larache* (1994), *La rosa de Xauen* (1996), *Cuentos de Larache* (1998), *Sidi Baba* (1999) y otros más.

No mucho después, Muley Ahmed El Gamoun, cuya obra se analiza en este trabajo, publica en Madrid su estudio *Lorca y la cultura popular marroquí* (1995), que da la dimensión de un hispanismo que emerge con fuerza. El Gamoun, además, es autor de otros cuentos entre los que podemos mencionar, “La literatura marroquí de expresión Española: un imaginario en ciernes”, “Imágenes de España en Marruecos en el semanario *Marruecos 1976-77*”, “El salto mortal”, “La higuera” y “La Atlántida”. Con este último cuento gana el premio Rafael Alberti de relato corto que organiza la Consejería de Educación de la Embajada de España en Rabat.

En 1996 Mohamed Chakor publica conjuntamente con Sergio Macías otra antología, *Literatura marroquí en lengua castellana*. De igual importancia es la creación de la AEMLE (Asociación de Escritores Marroquíes en Lengua Española) en 1997.<sup>13</sup> La AEMLE se erigió como la primera asociación marroquí de escritores en lengua castellana con sede en Tánger (y la única del mundo árabe cuyos miembros escriben libros en castellano).<sup>14</sup> En 2004, Marta Cerezales y Miguel Ángel Moreta, junto al autor español Lorenzo Silva publican la antología *La puerta de los vientos: narradores marroquíes contemporáneos*, en donde aparecen trece escritores marroquíes que se expresan en lengua castellana, junto con uno de expresión francesa, Abdelfattah Kilito, y dos de expresión árabe, Rabia Rayhan y Ahmed Bouzfour (traducidos todos al castellano). Los que lo hacen en castellano son: Ahmed Ararou, Larbi El Harti, Mohamad Lahchiri, Mohamed Messari, Ahmed El Gamoun, Mohamed Akalay, Karima Aomar Toufali,

---

<sup>13</sup>Este año también ve la luz la antología de Mohamed Bouissef Rekab *Escritores marroquíes de expresión española. El grupo de los 90*, Tetuán-Asmir, Tetuán, 1997

<sup>14</sup> Su presidente es Mohamed Akalay, el secretario general; además, forman parte de la Junta Directiva: M. Lahchiri, M. Chakor, A. El Fathi, M. A. El Gamoun, M. El Khoutabi, Said Jedidi, A. Oubali, M. Laabi, Sara Aloui, Fátima Zohra Kuiss y A. Limami. Su actividad más sonada es la que se organizó los días 16 y 17 de mayo de 2003 —el evento coincidió con el lamentable atentado terrorista en Casablanca.

Mohamed Bouisef Rekaf, Mohamad Sibari, Hamid El Ouarrad, Mohamed Lemrini El-Ouahhabi, Mohamed Toufali y Oumama Aouad.

En 1999 se publica la novela de Rachid Nini, *Diario de un ilegal*, en árabe y se traduce al castellano en 2002. En esta novela, el autor describe su experiencia como inmigrante ilegal en España. Contrario a los perfiles de víctimas del inmigrante clandestino retratado en plan de subalterno, el narrador, como integrante de la sociedad española, se revela como agente dinámico y presenta lógicamente la presencia marroquí en España. Este enfoque de Nini, invita a cuestionar e indagar en la hostilidad y estereotipos arraigados en la sociedad española.

Desde las primeras líneas de la novela-testimonio, el narrador aborda el tema de la llegada de emigrantes en “patera”, pero desde las imágenes constantemente proyectadas en los medios de comunicación, cuestionándolas y subvirtiéndolas al expresar su incomodidad ante ellas: “[su compañero de piso] quería saber por qué no se parecía a los otros moros que salían regularmente en televisión bajándose de las pateras y subiendo, en el mejor de los casos, a los coches de policía y en el peor, entregados a las olas que acumulan sus cadáveres rumbo al Paraíso (Nini 127).

En una entrevista para la prensa, Nini explica:

Las pateras y las mafias son un drama y no lo he vivido, pero conozco bien la vida en España como un sin papeles. De todos modos, ya va siendo hora de decir que las pateras son un detalle del principio de la tragedia. La peor cara del asunto se da cuando se pone el pie en la tierra y uno se pregunta, ¿y ahora, qué? No sé por qué todo el mundo está convencido de que todos los inmigrantes ilegales llegan en patera. Hay más medios. Un guardia civil se rió cuando le conté que yo llegué como una mariposa. (“El periodista marroquí Rachid Nini cuenta en un libro” ABC)

En el mundo de la poesía sobresale el profesor universitario Abderrahman El Fathi, quien en 1998 publicó, *Triana. Imágenes y palabras, África en Versos mojados*,

*Desde la otra orilla, Primavera en Ramallah y Bagdad*, Junto con Francisco X. Alarcón y Margalit Matitiah, Abderrahman El Fathi aparece en *Lenguas en la frontera* (2008) con el poema “Me perdí en tus aires”.<sup>15</sup>

Como buen poeta podemos señalar también a Larbi El-Harti, profesor del Departamento de Hispánicas de Rabat, que también escribe cuentos y ensayos; muy recientemente ha publicado la obra *Después de Tánger* (2002).

*Calle del Agua: antología contemporánea de literatura hispano-Magrebí* (2008) es una antología, cuya compilación fue llevada a cabo por cinco estudiosos del fenómeno: Manuel Gahete, Abdellatif Limami, Ahmed M. Mgara, José Sarria y Aziz Tazi. En 2004 se publican en catalán de *Nador a Vic* de la escritora Laila Karrouch, traducida al castellano en 2005 simplemente como *Laila y Jo també sóc catalana* de Najat El Hachmi. En 2008 se otorga el *Premio de las Letras Catalanes* Ramón Llull, a la escritora marroquí de origen amazigh, Najat El Hachmi, por su novela *L'últim patriarca* (2008), escrita en catalán y traducida al castellano como *El último patriarca*. Cabe mencionar que Najat El Hachmi es la primera autora no nacida en territorio catalán que gana este premio.

En *El retorno/el reencuentro: la inmigración en la literatura hispano-marroquí* (2010), Ana Rueda y Sandra Martín recogen las historias de las variadas experiencias en torno a la migración marroquí de la primera década del siglo XXI. Ofrece una selección de escritos de autores españoles y marroquíes que aportan un ángulo diferente sobre la

---

<sup>15</sup> Francisco X. Alarcón es un poeta galardonado que se crió en dos países: México y los Estados Unidos. Las canciones de su abuela indígena fueron la primera inspiración que tuvo para escribir poesía, la cual presenta tanto en español como en inglés. Su poesía representa sus raíces, el ser un poeta bilingüe, binacional y bicultural. En el caso de Margalit Matitiah, escritora nacida en Israel y de origen sefardí, que escribe su producción literaria en el dialecto ladino que heredó de sus antepasados, aparece en la antología, *Caminos para la paz. Literatura Israelí y árabe en castellano*, editada por Ricci en colaboración con Dr. Ignacio López Calvo.

experiencia fronteriza del inmigrante. El estudio preliminar ofrece el contexto necesario para entender la complejidad de la migración como fenómeno histórico, social, cultural y lingüístico. El poeta Abderrahman El Fathi junto con escritores españoles como Andrés Sorel, Lourdes Ortiz, Elena Santiago, entre otros aparecen aquí antologados.

Cabe señalar que en la actualidad en Marruecos hay siete centros del Instituto Cervantes en las ciudades de Casablanca, Fez, Tánger, Tetuán, Marrakech, Rabat y Agadir.<sup>16</sup> Existen también dos consejerías, la de Educación y la de Cultura y Cooperación, además de varias Asesorías Lingüísticas en distintas ciudades del país. Aún después de la independencia de Marruecos de Francia y de España respectivamente, una serie de circunstancias van a ser decisivas para la creación y la difusión de lo español en Marruecos. Primeramente, y como apunta Mohamed El Gamoun, después del periodo colonial, el periodismo queda como uno de los principales campos en que se desplegaron los esfuerzos del hispanismo marroquí.

Aparte del mundo de las aulas hay otro mundo universitario formado por investigadores y profesores marroquíes que, en sus respectivos centros de empleo, escriben sus artículos en castellano y los publican tanto en Marruecos como en España. Entre ellos Chakor y Macías mencionan a Mohammad Ibn Azzuz y Mohamed Tamsamani. Los Centros Culturales españoles, creados por esa época de los sesenta, y los departamentos marroquíes colaboraron entre sí dentro de los limitados medios de que disponían unos y otros: la colaboración principal fue la humana, independientemente de los hispanistas marroquíes.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Marruecos ocupa actualmente (junto con Brasil) el primer puesto mundial en cuanto a la implantación de centros del Instituto Cervantes.

<sup>17</sup> El Centro Cultural Español en Casablanca fue abierto en 1960. El Centro en Fez también fue creado en los sesenta y tuvo una vida periódica y oscilante, hasta que la apertura de un departamento de español en la

Es importante destacar que en el caso de Marruecos, el castellano ha formado siempre parte de la cultura marroquí. En “Un repaso sobre el español en el complejo lingüístico de Marruecos,” Rodolfo Gil Benumeya afirma que:

el español es cosa antigua en Marruecos y forma parte de su plurilingüismo; es acervo marroquí y no lengua importada. Constituye el elemento cultural propio de varias partes del país. Por lo tanto, el español no debe ser presentado como una lengua extranjera y mucho menos de importación colonial. (Rodolfo Gil Benumeya Grimau: 2005)

En su ensayo “Aztlán y Al-Andalus: Inmigración y retorno en dos literaturas fronterizas”, Manuel Martín-Rodríguez habla de una todavía joven literatura marroquí en castellano. Sin embargo, Martín-Rodríguez no descarta la posibilidad de su consolidación y de su difusión. En ese mismo ensayo acertadamente pronuncia que cuando esto pasara “lo hará marcado por un entendimiento de su situación fronteriza entre continentes, idiomas, religiones, sistemas económicos y políticos”(9). La importancia de ensayos como el antes mencionado es que dan a conocer y contribuyen a afincar dichas literaturas emergentes.

En 2010 se publica el libro *La literatura periférica en castellano y catalán: el caso marroquí*, de Cristián H. Ricci. La importancia de este texto radica en que da a conocer esta literatura para que la crítica española y latinoamericana descubra, en un lugar bastante insospechado, un nuevo yacimiento de creatividad. Como el mismo Ricci explica, “se trata, en definitiva, de entablar un diálogo intercultural e intertextual con el público lector español e hispanoamericano” (2010: 14).

---

vieja capital afianzó su existencia. El Centro en Rabat se creó a finales de los sesenta, dentro del almacén de la Misión Cultural Española, y el de Tánger en los setenta, fuera ya de la existencia real de esta Misión. El último en ser creado fue el de Tetuán, en los ochenta, sobre la estructura de la existente Biblioteca Española y parte desde el principio, la finalidad casi exclusiva de enseñar español y cultura hispánica a los extranjeros y marroquíes.

Como indica Mohamed Bouisef Rekab en su ensayo “Primeros escritores marroquíes en lengua española” publicado en el Centro Virtual del Instituto Cervantes, “la literatura marroquí expresada en castellano, está luchando por abrirse camino en el panorama literario nacional y adquirir legitimidad como una forma más de la pluralidad lingüística de Marruecos” (“Primeros escritores marroquíes en lengua español”: 2005).

## Capítulo I

### Literatura marroquí escrita en castellano

En el presente capítulo examino las obras de dos escritores marroquíes que escriben desde Marruecos, sobre temas marroquíes, y con personajes marroquíes, en lengua castellana. Me refiero a Ahmed Ararou y *Muley* Ahmed El Gamoun. El interés por las obras de estos autores radica en mostrar que poseen la competencia lingüística y la capacidad literaria para establecer un diálogo intercultural, transversal, que irrumpe desde otro lugar; un diálogo con otras literaturas periféricas con las que los autores comparten rasgos similares. En este sentido, tanto Ararou como El Gamoun afirman y desarrollan lo que Enrique Dussel denomina la “alteridad cultural de los pueblos poscoloniales”, puesto que subsumen lo mejor de la modernidad, no para desarrollar un estilo cultural que tienda “a una unidad globalizada, indiferenciada o vacía, sino a un pluriverso *trans*-moderno (con diversas universalidades: europea, islámica, [...] latinoamericana), multicultural, en diálogo crítico intercultural (Dussel 2005: 25).

Con respecto a las letras castellanas, estos autores han propiciado una interiorización del idioma de tal forma que puede responder a su psicología, a sus planteamientos vitales, a su cotidianidad. El idioma usado cobra un sentido “magrebizado”, una estética adaptada a la singularidad de quien escribe, sujeto a la jerarquía mental del autor, quien mantiene una actitud respecto al mundo que lo rodea

acorde a sus propias imágenes y posiciones sociales (Gil Grimau 2002: 127).<sup>18</sup> De este modo podemos decir que es el autor quien ha dominado el lenguaje para acomodarlo a su entorno personal, social, psicológico y cultural. De ahí que se pueda hablar de “una escritura que, por hispánica, no deja de ser marroquí (o magrebí), de contenido árabe o arabizado, actual, inquieta, e incluso lingüísticamente dialéctica” (Gil Grimau 2002: 127).

Cuando se elige una lengua extranjera como forma de expresión literaria, la otra lengua no está ausente, puesto que, como observa Khatibi, la lengua materna y la lengua extranjera se enfrascan en una traducción permanente. El idioma, en este caso, ha dejado de ser un instrumento circunstancial en la construcción literaria y pasa a formar parte esencial de quien escribe, que, sin modificar su personalidad, asume este nuevo idioma como propio para desde él, establecer su cosmovisión personal, haciendo de la lengua adquirida, parte intrínseca de su identidad literaria (*Magreb Plural* 7-9). Así lo resume Alfonso de la Serna en el prólogo del libro *Literatura marroquí en lengua castellana*, de Mohamed Chakor y Sergio Macías: “pensar plenamente en español no es para ellos un acto alienante sino la penetración en un territorio mental que es vecino, más no sólo por la geografía o la circunstancia política, sino vecino en una larga vida de ocho siglos pasados juntos” (De la Serna 2). El hecho de escribir en castellano, bajo el signo de este paradigma, acerca a esta literatura no sólo a la producción literaria peninsular, sino que como se mencionó anteriormente, posibilita un diálogo literario “Sur-Sur” con las literaturas hispanoamericanas.<sup>19</sup> Este diálogo permite a esta literatura adquirir un carácter

---

<sup>18</sup> Una característica definitiva para poder hablar de la magrebización del castellano es el hecho de la aportación de un vocabulario que enriquece el acervo español, ya que se utilizan palabras que redimensionan los textos: chilaba, zoco, morabito, jalifa, alfaquí, minarete, aleya, hijab, etc.

<sup>19</sup> En este sentido, el escritor guineoecuadoriano Mbaré N’Gom explica que el escribir en castellano no sólo contribuye a enriquecer el campo de la literatura africana en castellano, sino que nos obligan a replantear los parámetros teóricos y críticos de los que nos hemos valido hasta ahora. Algunas de estas plumas están mediadas por la mundialización o la globalización, como es el caso de los africanos radicados en España

internacional sin dejar de ser nacional. Como admite Ahmed El Gamoun, la literatura marroquí escrita en castellano no puede ser una imitación forzada de los modelos anteriores (marroquí en lengua francesa), ni tampoco puede aspirar a una originalidad absoluta, porque convive con otras literaturas con las que mantiene un diálogo intercultural que le da valor a esta literatura. Agrega también que “el valor de una cultura depende del grado de ósmosis, de interacción y del diálogo que entabla con otras culturas” (“La literatura marroquí de expresión Española...” 153). El Gamoun y Mesbahi añaden que Marruecos responde al fenómeno de hibridación cultural desde la época medieval y que ahora, en respuesta y apoyo a la “modernidad polisémica poscolonialista”, los autores marroquíes deberían tomar de “la modernidad, [es] su momento actual caracterizado por su flexibilidad, su reconocimiento de la diferencia y su coexistencia con la tradición” (Mesbahi 2006: 185).

Asimismo, no se debe soslayar, como observa Walter Mignolo, que el lenguaje no es una simple herramienta neutral que representa el deseo honesto de decir la verdad, sino que también –y aquí radica el hecho literario en sí de la obra de escritores como Ararou y El Gamoun – es una herramienta para la construcción de la historia y la invención de realidades (“Colonial y poscolonial” 122).

---

debido a diversas vicisitudes. Son autores africanos que escriben en español pero no son de Guinea Ecuatorial y proceden de distintas realidades culturales, socio-económicas e históricas. Sus experiencias se unen por el uso de una lengua común y ajena: el castellano (N’Gom 2007: 167).

### I.1 Ahmed Ararou (Arcila 1953)

Ahmed Ararou es un escritor marroquí que jugando con la idea de Borges de que la obra no tiene autor, bromea diciendo que él, por el contrario, es un “escritor sin obra” (49). A la fecha, Ararou cuenta con siete relatos de ficción, cuatro de los cuales se pueden encontrar en las antologías *La puerta de los vientos* e *Inmenso estrecho II*.<sup>20</sup> Esta coyuntura, centrada en tres de los relatos de Ararou, “AMÉ...RICK”, “Trabanxi”, y “La resaca”, plantea el análisis de algunas de las técnicas narrativas de este autor marroquí. Es un autor que como indica Ricci, sin habérselo propuesto formalmente, reúne todas las características que lo posicionan dentro del ‘canon’ de las literaturas periféricas-marginales, fronterizas. Como se podrá observar, este escritor marroquí, “provisto de un castellano de primera fila” (Silva 2004: s/p) es artífice de una retórica nueva, diferente, y dinámica, que precisa con exactitud los sentimientos particulares, las aspiraciones, los sueños y los dolores tanto de los intelectuales como del pueblo marroquí. Este pueblo que a su vez se redefine constantemente con las fuerzas que lo influyen y lo motivan: “el más ‘occidental’ de los países islámicos, el ‘vecino pobre’ de la España blanca, cristiana y (hasta hace poco) rica.” (Ricci 2007: 4)

“AMÉ...RICK” es un ensayo de ficción en el que el autor marroquí centra su narrativa en torno a *Casablanca*, una película de Hollywood, que presenta a Casablanca como una ciudad de esperanza, pero también como una ciudad donde reina la

---

<sup>20</sup> También ha publicado en diversas actas de la universidad donde ejerce, tales como “Les mille et une nuits, du texte au mythe”, *El siglo XVII hispanomarroquí* y *Huellas comunes y miradas cruzadas: mundos árabe, ibérico e iberoamericano*. (1995)

desesperación.<sup>21</sup> Es también un lugar de encuentro para los fugitivos, los aventureros, los criminales y los refugiados, cuya esperanza de escapar hacia la libertad, es la razón principal que les atrae a esta ciudad marroquí. En Casablanca, Marruecos francés, los afortunados con dinero, influencias o suerte, obtenían visados para Lisboa, Portugal.

El autor marroquí utiliza esta película, que en un pasado fue percibida como una celebración del occidentalismo en Marruecos, para enfocar su crítica, por un lado, contra los peligros que representan los medios de comunicación de TV que invaden los hogares marroquíes, y por el otro, contra el peligro de asumir el filme como realidad. De ahí que Ararou cree a un narrador mediante el que refiere su deseo por destruir los símbolos “falsos” que lo identifican con esos seres anónimos de la película. No es coincidencia pues que el narrador de “Amé...Rick” se dirija al personaje principal de la película hollywoodense, Rick. Como nos indica el narrador, Rick “es un travelling subjetivo” a quien el narrador advierte que Casablanca hoy sigue siendo un lugar de tránsito. Sin embargo, “los candidatos al viaje de la salvación ya no son los mismos y el documento exigido se llama ahora visado” (59). De esta forma Ararou hace una conexión de los personajes de *Casablanca* con los migrantes marroquíes contemporáneos

El narrador observa que la mayoría de los personajes marroquíes en el filme son seres innominados. Son personajes que se ven reducidos a una imagen que, pese a las declaraciones de solidaridad, se parecen demasiado al cliché xenófobo del inmigrante maleante. El escritor español Juan Goytisolo aborda esta visión sobre los marroquíes presentada en la película Hollywoodense, en *Crónicas sarracinas*. El escritor reconoce la distancia que existe entre la descripción de los marroquíes y de los marroquíes reales y

---

<sup>21</sup> En su tesis doctoral *Miradas sobre el oriente en Borges*, Ararou, utiliza este término de “ensayo ficticio”, al referirse al estilo de ensayos de Jorge Luis Borges (*Miradas...I* 174)

agrega que todas estas imágenes estereotipadas forman parte de una escenografía mental para España: “son monstruos y fantasmas de una escenografía mental creada por y para nosotros” (39). Así pues, el relato de Ararou se convierte en un testimonio literario de una toma de postura y de una ruptura con las referencias o clichés que crean una visión distorsionada del pueblo marroquí.

Al narrador le sale “el negrito que le asedia” y cuestiona a Rick sobre la condición de los agarenos en el tiempo que se rodó el filme, 1940. El narrador reprocha a Rick que Marruecos y los marroquíes hayan sido siempre para Occidente sólo un adorno, un simple accesorio de ambientación. Esta actitud se refleja en la siguiente cita:

Por qué no había cabida para los autóctonos en tu universo[...] En suma, solidario Rick, por qué sólo fuimos, incluso en nuestro Casablanca, alborotados zocos, indescodificables algarabías, vergonzosa exhibición de mansurriones rebaños, laberínticos bazares de tapices y alfombras, indecente exposición de siluetas enturbantadas, desahuciados adictos al regateo folclórico y prosélitos incondicionales del disfraz... Por qué siempre inmortalizados en planos lejanos; por qué eternos inquilinos de la profundidad de campo, meros accesorios de ambientación, exóticos elementos de figuración en el reparto y superfluos efectos especiales puestos al servicio de tu historia. (59)

La reflexión del personaje de Ararou sirve para devolver el protagonismo a los marroquíes. De esta forma, busca reparar la humillación cometida contra estas personas, a quienes se privó de la capacidad de observar para degradarlos, no ya a la condición de objeto observado, sino de habitante marginal de segundo plano en su propia casa. Como indica Lorenzo Silva en “Renovando la mirada”, es a través de escritores como Ararou que, los marroquíes son “rescatados de la profundidad de campo para colocarse detrás de la cámara” (Silva 2006: 25). Así, estos escritores marroquíes contemporáneos, Mohamed Kilito, Ahmed El Gamoun y Ahmed Ararou entre otros, muestran al lector, “como no

podía ser de otro modo, esas imágenes que nunca vio el ojo forastero aquejado del astigmatismo (¿o será hipermetropía?) del ensueño turístico o colonial” (Silva 2006: 25). Como declara Silva, esta literatura ayuda a enriquecer la visión que los españoles tienen de Marruecos y sobre la que existen demasiados clichés. De ahí que en la historia, el narrador advierte al lector acerca del peligro de asumir la ficción, en este caso de un filme como un hecho real. Esto se puede verificar en la siguiente cita:

Los que fuimos presa de los remolinos del Happy End, [...] descubrimos, no sin cierta decepción, que esa filosofía de la vida vista y aumentada por Hollywood, no era más que una astuta sincronización de los conceptos de deber y de sacrificio patrióticos con los planes del Pentágono y del Estado Mayor de los Aliados. (60)

A través del narrador, Ararou hace una mención a la Conferencia entre Roosevelt, Winston Churchill y De Gaulle, “donde los productos rifados fueron huérfanas colonias, pueblos menores de edad” (60).

Por otro lado, siguiendo con la crítica a los medios, el narrador acepta que en su momento si algunos “ilusos ávidos de catárticas proyecciones” (60) se dejaron llevar por las premisas democráticas, justas y generosas del personaje Rick, no fue por el mensaje propagandístico y las macetas de democracia que se planeaba implantar en las conciencias del Oriente (61). Asimismo, indica que muchos de aquellos cinéfilos eran concientes de que el espejo de remisión que Rick representó para ellos, fue la única liberación concreta que trajo esta historia, “aportando sal a la piel de unos rostros desesperadamente áridos de no saber qué hacer con sus emociones” (60).

Ararou alude también a la alianza de España con los Estados Unidos, y el respaldo otorgado para la invasión de Irak, una alianza creada con el afán de “liberar a los pueblos, siempre menores, siempre menesterosos de protección” y “democracia”(62).

Ararou hace una conexión de este evento con las víctimas de la inmigración contemporánea que, servidos de “letales dosis de Televida” (61), se arriesgan al cruce de la muerte, para después deslomarse en los campos de Murcia y Almería. De esta forma, indica que la aventura para los marroquíes continúa: “siempre de espectadores, salimos de un Thriller de resistencia antinazi para entrar en un increíble Neowestern rodado en vivo en tierras de Levante” (62). Unas líneas más abajo el narrador admite que, aunque cuesta reconocerlo, los marroquíes se encuentran “como siempre, fuera de la pantalla y fuera de la historia. Fuera de juego, blanco de todos los juegos” (62).

Sin abandonar el lenguaje audiovisual, el autor explica que mientras que en el Bagdad Café, y unidos por la santa alianza liberadora, se dan cita los neocolonizados Lawrence de Arabia y Sancho Panza “al acecho de una miserable propina” (62), en el plano panorámico, se deleita a los televidentes con “escenas de bravura” protagonizadas por “una horda de lobotomizados, de deplorable condición humana, negros camellos arrepentidos y de junkies chicanos reciclados [...] que asaltan por tierra, mar y aire los antiguos jardines del edén” (63).<sup>22</sup> De esta forma, *Casablanca* reaparece en el relato de Ararou como un espacio de proyección para los pensamientos inconcientes de este autor, que pone al desnudo la historia de un país; una historia que tiene rasgos similares a otras literaturas poscolonialistas.

Ararou intenta desasirse de los valores impuestos por las estructuras hegemónicas occidentales al emitir un discurso que irrumpe desde la exterioridad. Desde esta exterioridad o marginalidad relativa, emerge el pensamiento crítico fronterizo de Ararou

---

<sup>22</sup> El plano panorámico muestra un gran escenario o una multitud. El sujeto o no está o bien queda diluido en el entorno, lejano, perdido, pequeño. Tiene un valor descriptivo y puede adquirir un valor dramático cuando se pretende destacar la soledad o la pequeñez del hombre frente al medio. Se da así más relevancia al contexto que a las figuras que se filman. Se utiliza también para mostrar los paisajes.

que existe más allá de las lógicas y prácticas de dominación y explotación de la versión eurocéntrica.

Una primera aproximación de Ararou al tema de la exclusión lo podríamos observar en su ensayo “*El retablo de las maravillas: cuando ver es pasar desapercibido*”. Refiriéndose a las personas que observan el retablo, el narrador explica cómo los acomodadores del mundo excluyen a participar de la iluminación y del resplandor de las maravillas a “todos los que se resisten a la arbitrariedad del relato, de la historia: los ciegos o cegados por otras luces los que de alguna manera encarnan las zonas regidas por la excepción y la diferencia, esto es, el mundo de los otros y de lo otro, la diversidad” (22). De esta forma se puede decir que es la mirada vertical, la que provoca inseguridad y evoca a la cautela.

La imaginación de Ararou y su profundo conocimiento de la sociedad donde se desenvuelve hacen de él un fabulador inagotable, narrador de historias en las que retrata la sociedad que le rodea con un inconfundible sabor marroquí. Debido a este conocimiento, sus textos transmiten una visión más profunda de un espacio geográfico y de las experiencias de las personas que habitan dicho espacio, en este caso el pueblo marroquí. Estas características le permiten crear personajes complejos a través de los que desarrolla una serie de críticas sobre la intromisión de los medios de comunicación.

### **“La resaca”**

En “La resaca” Ararou hace una referencia al acto de escribir, sobre todo al hecho de escribir en una lengua que no es la “materna”, sino “la lengua madrastra” como la llama El Gamoun (“El hispanismo etnográfico marroquí...” 2010: s/p). El narrador de esta historia es un joven que descubre que mediante la adquisición de otra lengua los

individuos pueden transformarse en otros. De ahí que Ararou inicie su relato expresando que “el escribir en una lengua ‘forastera’ se considera, según una convención desatinada y comúnmente avalada, el acto pecaminoso más aborrecible de cuantos existen” (51).

Como indica el narrador, la presunción de dicha culpabilidad se establece “en nombre de cierta ficción de la ‘pureza y unicidad de la lengua’, y el delito, según se mire, es ora alta traición ora pernicioso profanación” (51). La crítica de Ararou resulta ser doble: por una parte, a las instancias normativas del monolitismo lingüístico “materno” y, por otra, a las autoridades representativas de la no menos monolítica lengua “madrastra” (se entiende por lengua madrastra el castellano) (51). Por supuesto, esta doble crítica por parte del narrador es posible gracias a la posición fronteriza de Ararou. Nos referimos a esta doble conciencia, conocimiento concebido desde la frontera del sistema mundo colonial/moderno que se esfuerza en romper con la dominación del eurocentrismo, un tipo de “doble crítica” (Khatibi); una crítica tanto del occidentalismo como de las tradiciones de su misma cultura.

De igual forma, el narrador indica que debido a sus preferencias juzgadas como “contra naturales”, porque atentan contra la pureza de la lengua, tanto escritores como críticos (españoles y/o marroquíes), aplican calificativos que no anticipan excusa a ninguna de las especies zoológicas: “simios, papagayos, camaleones” (51). Mientras tanto, otros críticos más especializados “te marearan con interpretaciones – ¡Madre mía, qué profundas!—que, sin preámbulos ni previa explicación, trazan, patológicos paralelismos entre tu persona y un tal griego de la antigüedad que mató a su padre” (51-52). Posteriormente, y desplegando un arsenal de saberes al estilo borgesiano, el narrador cita un gran número de estudios académicos sobre el bilingüismo, como son tratados de

psicología, filosofía y de crítica literaria, para discurrir de forma irónica a qué se debe la “exogámica inclinación extraña” de escribir en una lengua que no es la materna (51).

Después de mucho indagar sobre su hábito de escribir en castellano, concluye que si se tuviera que aplicar el sistema freudiano “relativo a la incidencia de la *Imago de la madre terrible*, sobre la norma lingüística, hoy debería chillar en gregoriano, soñar en tamul y hablar en tayiko. En suma no habría superado la ‘fase oral’ ni habría alcanzado a escribir ni una jota” (53). De esta forma, Ararou hace una crítica contra la tendencia del psicoanálisis freudiano de fijar las estructuras psíquicas mediante referencias biológicas.

De igual forma, a lo largo del cuento profundiza en las representaciones literarias como construcciones que repercuten en la realidad de la vida del marroquí, de ahí la crítica a los arquetipos (un hombre es todos los hombres). En “Perception, Image, and Imagology”, Manfred Beller define el estudio de la imagología desde la expresión textual y en particular, desde sus manifestaciones en las obras literarias, sobre el origen y función de las características de otros países (5). La imagología se centra en las representaciones como estrategias textuales y como un discurso y el cuadro de referencia es textual e intertextual. El objetivo, entonces, no es una interpretación de la sociedad sino un discurso de representación de la misma. El autor subraya que las imágenes no reflejan identidades sino que constituyen posibles identificaciones. En la imagología se estudian las imágenes no como información sobre la realidad, sino como propiedades de su contexto.

Por su parte, y después de este largo estudio, el narrador de “La resaca” decide que todas las teorías acerca de la explicación de este fenómeno interlingüístico son puras ficciones y prefiere dar una explicación más doméstica del hecho. Con este fin, el

narrador acude a una narración metatextual de la experiencia de un amigo de la infancia, Batiji (el áter ego de Ararou). El caso del bilingüismo de Batiji ofrece al narrador “serias garantías de inofensiva identificación” (53). La reflexión del personaje de Ararou está en la misma vertiente que el estudio realizado por el filósofo marroquí Mohamed Ábd Al-Yabri. Al-Yabri, utilizado por Enrique Dussel como ejemplo de un intelectual crítico, efectúa una “deconstrucción” de su propia tradición con elementos críticos de ella misma y con otros “tomados” de la modernidad occidental. Si se aplica esta premisa a nuestro escritor, se puede decir que Ararou es quien controla y maneja la elección de instrumentos tanto modernos como tradicionales árabes, que le serán útiles para dicha re/deconstrucción crítica de su propia tradición (Dussel 2005: 20).

Volviendo al cuento, el narrador de “La resaca” explica que en un intento por corregir la conducta de Batiji, el padre de éste le propinaba periódicamente “merecidas patizurras sin la menor explicación en la lengua materna”, se entiende árabe, sino en un “pedestre” castellano (53). Estos castigos corporales o lecciones “lingüísticopédicas”, lejos de llevar a Batiji a escribir la segunda parte de *El pan desnudo* en árabe clásico, despiertan en Batiji una necesidad de memorizar esos vocablos ajenos y buscar su significado. Es así cómo años más tarde y después de consultar con dialectólogos, filólogos y etimólogos, Batiji confirma que “las palabras se hicieron peregrinas, y que algunas cruzaron tantas veces, en los dos sentidos, el charco que separa las geografías, las culturas y los hombres, que acabaron por imponerse como patrimonio común” (54). En este sentido, la literatura de Ararou se podría pensar como una literatura liminal, de acuerdo al término propuesto por Gustavo Pérez Firmat, para quien liminalidad no se

refiere a un momento transicional sino una posición.<sup>23</sup> Esta liminalidad se crea, evidentemente, como consecuencia de las influencias que se producen en las relaciones que se llevan a cabo en los espacios geográficos/lingüísticos comunes y compartidos con el devenir del tiempo. Asimismo y de forma similar a otras literaturas poscoloniales, la narrativa de Ararou se caracteriza por el tono irónico en el sentido Socrático, sacar de dentro de la psique del individuo aquello que sabe pero ignora saber, puesto que como indica Sócrates, “la vida sin examen es indigna del hombre” (Platón, Apología, 37 a). De igual forma en “La resaca” Ararou hace serias reflexiones acerca de los estudios que Batiji consulta para entender la psicología de su padre que, además de golpearle e insultarle en castellano, también cantaba canciones rancheras mexicanas. Como ejemplo una copla de su ranchera preferida:

con dinero o sin dinero  
hago siempre lo que quiero  
y mi palabra es la ley.  
No tengo trono ni reina  
ni nadie que me comprenda  
pero sigo siendo el rey. (56)

Las coplas citadas se pueden ver como un ejemplo del conocimiento y el interés de los escritores del norte de África por la cultura de América Latina. Constituye otro ejemplo la canción “Punto y raya”, citada por Abdelkebir Khatibi, en *Amor bilingüe*.

Entre tu pueblo y el mío  
hay un punto y una raya [...] esas cosas no existen  
sino que fueron trazadas  
para que mi hambre y la tuya  
estén siempre separadas. (73-74)<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup>En *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Pérez Firmat explica el concepto de liminality, “not as a phase, not as a transitional state, but as a position” (xiv)

<sup>24</sup> En castellano en el original.

Esta canción que, según el narrador, escuchó en Caracas, describe el absurdo hecho de que un punto y una raya, marcas que representan las fronteras en el mapa, puedan separar los pueblos. Por otro lado, indica el interés y la necesidad de entablar un diálogo intercultural con la alteridad no-eurocéntrica.

Como se explica en “La resaca”, el comportamiento destinaba a la figura paterna a confundirse con “la más célebre de las criaturas stevensonianas. Es así como Batiji descubre que un sujeto podía metamorfosearse en ‘otro’ [...] al pronunciar sonidos bárbaros, y volverse otros tantos y múltiples cuando, independientemente del idioma en que lo hace, entona partituras ajenas” (56). La referencia al personaje de Dr. Jekyll/Mr. Hyde de Stevenson se revela bastante acertada ya que, por un lado, apunta a inmortalizar la figura del autor, para darle a su personaje un aire universal; por el otro, muestra el conocimiento renacentista de este autor marroquí.

Al final de “su descabellada historia” Batiji/Ararou empieza a entender la psicología del padre, así como su propia “garabateodependencia” de la lengua castellana (57). Los estudios le desvelan que su incurable adicción a expresarse en castellano es como una prolongación lógica de esos momentos de cine, sin pantalla ni butaca. Esta idea de sentirse fuera de la historia es recreada en el cuento “AMÉ...RICK”, donde el autor explica que los marroquíes siempre se encuentran fuera de la pantalla, siempre relegados a la posición de espectador. Por ende, Batiji/Ararou opta por el borrajear para recordar las pasiones que entrañan las palabras. De allí que al alcanzar la adultez, “y para superar aquello de tener más rollo que un moro” Batiji/Ararou concluye que las palabras: “en toda escritura que aspira a ser literaria, e independientemente del idioma que uno maneja, están condenadas a renunciar a la autopista idiomática comunitaria” (57). De esta forma

muestra que el proceso de alteridad que radica en la escritura; “no estriba en el uso de una lengua extranjera, sino en la ruptura momentánea con los canónicos hábitos de la lengua materna. Eludir a este saludable destete, es una ficción que afecta incluso a las escrituras en lenguas afines como a las llamadas lenguas maternas (57).

Esta reflexión de Ararou coincide con lo señalado por Carlos Fuentes (1990) respecto a la literatura latinoamericana contemporánea: “el pacto de civilización consiste en reconocer que somos un área policultural, dueña de una enorme variedad de tradiciones de donde escoger elementos para un nuevo modelo de desarrollo y sin razones para estar casados con una sola solución” (Cit. por Jitrik 26). La afirmación del escritor mexicano cuaja perfectamente en el contexto de la literatura marroquí de expresión castellana en busca de originalidad y universalidad. Como observa Ricci, si donde el escritor mexicano “escribe ‘solución’ ponemos ‘lengua’, no se hace más que honrar y unir el pensamiento de dos escritores geográficamente apartados, pero lingüística y artísticamente unidos” (Ricci 2007: 96). Por este mismo derrotero, El Gamoun observa que “el salto de una cultura a otra puede ser permanente y muy fecundo [...]. Es un acto liberador y expansivo que permite a nuestra literatura adquirir un carácter internacional sin dejar de ser nacional” (155-8). Su literatura es novedad, desafío y subsunción de lo mejor de la misma modernidad cultural europea e hispanoamericana.

### **“Trabanxi”**

“Trabanxi” es un cuento en el que el autor oriundo de Arcilla utiliza el tropo del viaje para transportar al lector a través de la historia de Marruecos. Para ello, Ararou crea un personaje, Trabanxi, que es la “antítesis de Ulises” ya que contrario a este y a otros viajeros y cosmógrafos del Islam, entre ellos Abdallah Abenbatuta de Tánger, Trabanxi

nunca abandonó su patria, ni protagonizó larguísimas odiseas en tierras forasteras; la vida de Trabanxi “ha sido un interminable acto narrativo que las generaciones de lugareños se disputan y reinventan hasta hoy día” (65).

En esta historia, Ararou juega con la interpolación de mitos tanto occidentales, como orientales. De esta forma sitúa al lector en el terreno imaginario de la literatura, en ese lugar donde no existen las fronteras reales, sino más bien se crean territorios interminables y continuos a través del acto narrativo. A través de esta mezcla de mitos, de leyendas y de héroes de la historia, el personaje de Trabanxi se dedica a recomponer la cronología lugareña, a separar las eras, a trenzar los acontecimientos, a inventar y reinventar la historia de una ciudad, Arcilla. Todo ello “para regalar a su tierra y a sus pobladores una memoria y un pasado” y “engancharla así a la locomotora de la Historia” (Trabanxi 66). El cuento representa una muestra de la destreza con la que el escritor marroquí utiliza distintas versiones de la historia del diluvio para llevar a cabo una obra literaria única, original y universal.

A través de su invención, Trabanxi muestra la importancia del proceso creativo del hombre y la capacidad para engañar a sus paisanos en lo que concierne al origen babilónico o bíblico de su pueblo. Como comenta el narrador, “Arcilla, en la imaginación de sus habitantes se consideró una ciudad tan bíblica como Ur, Kufa, Jerusalén y la Mesopotamia entera” (67). Sin embargo, no faltó un intruso que “cegado de nacionalismo transárabe” acusó a Trabanxi de colaborar con el Protectorado Español y de haber inventado una historia impía, razón por la que Trabanxi dejó de oficiar como juglar oficial del pueblo.

Después de siete días de lluvia que mantuvo a Trabanxi alejado del café donde

oficiaba como Cuentacuentos oficial, se supo que su historia fue plagiada por el mismo delator que acusó a Trabanxi. Este la tradujo al árabe, mejor dicho, la escribió en árabe, pues hemos de notar que era una historia oral contada y recontada por Trabanxi. En virtud de este hecho, la escena babilónica/bíblica referida al origen de Arcilla pasa a formar parte de la historia y fundación de la ciudad de Tánger. Este pasaje hace referencia a la concepción que Ararou tiene sobre la traducción. Como indica el narrador, Trabanxi, al igual que Ararou, no se pronuncia sobre las versiones e invenciones que se inflige a su legado oral (Ararou 72).

En espera de que alguien reforme su historia, estos nuevos Noés del siglo XIX que se perdieron de acceder por vía marítima al universo de la *Biblia*, comienzan a encaminarse en “pateras de carcomida madera por las aguas fronterizas del Estrecho”, mientras los vecinos del Norte “viven hoy aunque por colores políticos distintos, por segunda vez, el terrible episodio histórico del ‘No pasarán’” (70). Los que sí logran cruzar a la otra orilla han hecho de Arcilla “otro mundo”, con su festival anual, estadio de fútbol, con su cornisa de hoteles de tres estrellas y hasta su poeta oficial” (70). Todo ello gracias al “giro”, del que vive el noventa por ciento de los habitantes de Arcilla. Como menciona el narrador, todo en Arcilla ha cambiado. Por un lado, “las núbiles practican todo el año para enamorar al amigo del primo que todavía no se les ha declarado. Por otro lado, los niños, “sueñan, descalzos, con calzar zapatos Reebok y ser jugadores de fútbol, de la talla de Saviola y Puyol, con fichajes millonarios” (74). Como se puede observar a través de la descripción del narrador, “todo en arcilla es sueño con mundos, personajes, productos, colores y sabores del más acá” (74). Mientras tanto, Trabanxi reniega de esta espera colectiva de un futuro que se diluye en pedazos de mediocres presentes. Su espera

corteja “horizontes invisibles, paradójicamente tiene pretensiones del “más allá” (74). De esta manera, consume el “ir más allá” (going beyond) que propone Homi Bhabha: ir más allá, “being in the ‘beyond’ is to inhabit an intervening space, as any dictionary will tell you, but to dwell ‘in the beyond’ is also[...] to be part of a revisionary time, a return to the present to redescribe cultural contemporaneity” (68).

Si bien la literatura de Ararou consume el ir más allá, los procedimientos intertextuales llevan a Ararou a desarrollar un discurso crítico y subversivo, un discurso mediante el cual plantea su contemporaneidad y biografía del autor-personaje y de su lugar de enunciación. De esta forma, se llevan los personajes y motivos históricos o mitológicos a un plano íntimo y personal; los personajes monumentales son llevados a dimensiones cotidianas, a situaciones de carácter elemental-existencial. En síntesis, la narración de Ararou nos muestra que la historia no es una, sino que es plural.

A través de la narración, Ararou lleva al lector a repasar la intrahistoria marroquí desde su fundación, los distintos procesos de colonización, así como la migración contemporánea. Como apunta Ricci, el relato también aborda el tema de la modernización del país norteafricano, pero siempre supervisando analíticamente y de forma literaria la imposición de los productos y creencias occidentales, especialmente aquellos que llegan a través de las señales de televisión satelital (Ricci 2007: 96). Así lo advierte el narrador de “Amé...Rick”, al decir que “los acomodadores del mundo, para actualizar sus métodos terapéuticos, nos sirven letales dosis de televida. Nos emborrachan con imágenes apaches de este nuevo siglo que somos, para berrear con ellos” (68).

En la misma línea de estudio, y refiriéndose a la inmigración tanto marroquí como mexicana, Martín-Rodríguez, opina que “los medios de comunicación de masas, [...] lanzan un anzuelo envenenado a los que sueñan con alcanzar un nivel de vida más acorde con la dignidad humana” (2001: 34). Esta crítica que presenta Ararou se encuentra en la misma línea de lo que venía observando el antropólogo Néstor García Canclini, quien expresa que “los intercambios económicos y mediáticos globales, así como los desplazamientos de muchedumbres acercan zonas del mundo poco o mal preparadas para encontrarse” (2005: 14). Esta puede resultar en una conexión con personajes de la literatura chicana, como el protagonista de la novela de Daniel Venegas, *Las aventuras de Don Chipote* o *Cuando los pericos mamen*, cuyo protagonista cegado por el “efecto llamada”, decide emigrar a los Estados Unidos.

En la literatura de Ararou, por ejemplo, se pueden realzar tres procedimientos o actitudes de la transmodernidad en sus diversos campos de acción, sean estos con referencia a procedimientos de deconstrucción, de fenómenos históricos o culturales:

la ‘Memoria’, la ‘Elaboración’ y la ‘Perlaboración’. La ‘Memoria’ reactiva la conciencia de diversos fenómenos culturales anteriores, mientras la ‘Elaboración’ re-arma, re-lee, re-escribe, re-codifica diversos materiales en un acto de selección y ordenación de los mismos; y, finalmente, la ‘perlaboración’ es un resultado híbrido y que funciona por diferencia, por medio de una reintegración [...], acentuando la ‘diferencia’, el/lo ‘otro’ (Alfonso De Toro 10).

Entonces, podríamos decir que la de Ararou es una crítica, que irrumpe desde la exterioridad. En términos de Dussel y la teoría de transmodernidad, responde desde una alteridad siempre existente que asume los desafíos de la Modernidad y de la Posmodernidad europea-norteamericana, pero que responde desde otro lugar.

## I.2 Ahmed El Gamoun (Kenifra 1950)

Como apuntaba Ahmed El Gamoun, la escritura marroquí de autores que se expresan en castellano no puede ser una literatura “huera” ni “simplista localizada a pie de calle”, tampoco debe incidir en exotismos que contribuyen al mantenimiento de arquetipos orientalistas sobre el mundo árabe e islámico (El Gamoun 2004:159). Lo cierto es que esta literatura aporta un vocabulario que enriquece el acervo castellano, ya que se utilizan palabras que redimensionan los textos y confieren una terminología que, sin duda, va a servir para que el castellano alcance nuevas posibilidades: chilaba, faquir, zoco, hamman, morabito, abluciones, baraca, jalifa, cábila, umma, tayín, almuacín, alfaquí, cus-cus, cadí, minarete, madrasa, malik, aleya, etc, son algunas. En el caso de los ensayos tanto de Ararou como de El Gamoun, podemos mencionar la existencia de un personaje clave en las narraciones: la figura del loco sabio del *morabito/halaiquin* de Marruecos. Esta figura enlaza y permite establecer una relación intercultural con el mundo hispano, así como con la literatura de la frontera.<sup>25</sup> En *Lorca y la cultura popular marroquí*, El Gamoun admite que “abundan en nuestro patrimonio popular [invocaciones] que se caracterizan por el excesivo culto a los *morabitos* considerados, por sencilla superstición, como dotados de poderes ocultos (139). Este personaje puede redactar en diferentes conexiones con el loco sabio de otras literaturas. Sin duda, en las literaturas hispanas también encontramos ejemplos de locos sabios como el loco Valderrama de la novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*. Por su parte Abdellatif Limami enumera algunas de las características de este personaje del folklore marroquí.

---

<sup>25</sup> El morabito aparece como un anciano que por viejo habla solo y se responde con “tonterías” y de quien las personas dicen, en atención al proyecto de la enorme canoa, que está loco.

Por ejemplo, habla de la “ausencia de un apellido que hace de él [loco/sabio] un vagabundo y un ser desprovisto de una identidad familiar, y por consiguiente social. Menciona también “la utilización de términos como ‘loco’, ‘santo’, [...] que implican casi todos la identidad de un ser que sale de lo normal” (Limami 31). Estos personajes se transforman “en espejo” en la conciencia verbalizada del pueblo marroquí como portadores de esperanza o destructores de ilusiones (Limami 30).

En la mayoría de sus cuentos, El Gamoun se revela al lector como un gran aficionado a la cultura popular marroquí en todas sus vertientes: creencias, fiestas, mitos y ritos. Como se puede observar, el proyecto de El Gamoun, cuadra con la cultura popular postcapitalista que el filósofo Enrique Dussel denomina “pluriverso *trans-moderno*” (con muchas universalidades: europea, islámica, latinoamericana, etc.)(26). Esta característica se puede ver claramente en el cuento “La Atlántida”, donde El Gamoun juega con el mito de los atlantes aunado al mito del diluvio. Según este mito, los atlantes forman parte de una gran civilización “Antaño floreciente, y hoy sepultada en el fondo del mar” debido a sus deseos de riqueza y practicas fálicas (Roso de Luna 94). Según Roso de Luna (1872-1932), el emplazamiento de dicho país “era allende el Magreb o Marruecos actual” (Roso de Luna 1924: 94).

“La Atlántida” es un relato de estilo cinematográfico donde El Gamoun analiza el papel que juegan los medios de comunicación en la difusión de la información referente al mundo allende el Estrecho, así como el impacto de esta en la formación de la opinión pública<sup>26</sup>. El autor advierte que este bombardeo de información contribuye al menoscabo de la esencia cultural norteafricana y oriental a favor de una cultura solamente europea. De ahí que El Gamoun abra la historia diciendo que los “atlantes” sólo conocían dos

---

<sup>26</sup> “La Atlántida” ganó el Premio Eduardo Mendoza 2002.

direcciones: el norte y el sur. Agrega que cualquier viajero poco informado se daría cuenta dónde estaba el norte porque “las ventanas de los edificios, las terrazas y los cafés, incluso los almihrabes de las mezquitas están orientados hacia el norte” (151). En términos figurativos y utilizando el mito de la Atlántida, el narrador explica que los atlantes, de una forma similar a los habitantes de Arcilla del cuento de Ararou, también son hipnotizados por el irresistible silbo digital de las parabólicas señales del nuevo Dorado: los atlantes tienen una indecible sensación sobre el norte ya que de allí proviene todo lo que hace agradable la vida, hasta aquel suave y oloroso papel higiénico, que produce cosquillas, y parece invitarle a uno con sus letras doradas: ‘límpiate con el dulce frescor del norte’”(151-152).

Como se puede observar en la cita, El Gamoun hace referencia al riesgo de la occidentalización de los jóvenes que, al igual que “Trabanxi” de Ararou, sueñan con los paraísos mágicos de Occidente, pero siguen tan descalzos y desnutridos como siempre.<sup>27</sup> Es un mensaje de alerta contra lo que García Canclini llama “dictadura homogeneizadora del mercado mundial” (2005: 29); una dictadura que llega al pueblo marroquí a través de las imágenes de la televisión satelital. Dichas imágenes muestran un mundo de maravillas que se cree existe más allá del Mediterráneo. Estas imágenes a veces son tan convincentes que incitan a los marroquíes a emigrar a estas tierras de la abundancia.<sup>28</sup> De

---

<sup>27</sup> En *El diablo de Yudis*, sólo basta ver como el entusiasmo por la posibilidad de cruzar a España motiva al personaje principal a cantar las alabanzas de la emigración a su incrédulo amigo: “Le hablé de los miles de magrebíes que estaban en Europa y que volvían en grandes coches de lujo; le hablé de los gastos que hacían durante el verano, de los regalos que traían consigo; le hablé de sus maravillosas vidas en el extranjero”(90).

<sup>28</sup> En *Dormir al raso*, el Gheryb documenta el fenómeno de la emigración pero lo enmarca alrededor de los medios de masas. Para Abdesalam, Europa le ha dado a España la llave de la puerta de entrada, la ha convertido en el portero que corta las entradas del cine en technicolor que es para los marroquíes la Comunidad Europea. Los emigrantes que regresan de vacaciones cuentan a sus compatriotas, en la euforia de su nueva situación, cuánto ganan y cómo es la vida allá. Y éstos imagina, además de lo que les cuentan, lo que ven diariamente en las televisiones europeas (39).

esta forma, los atlantes modernos están en peligro de ser sepultados bajo el mar. Para Roso de Luna, fiel a su tesis atlántida de una interpretación ocultista de esos hombres metamorfoseados en peces, “son los representantes de un simbolismo astronómico, histórico y filológico; es, a saber: los hombres-peces u hombres sumergidos, cuando la catástrofe atlante; los hombres cainitas, anegados, según la *Biblia*, por las aguas del Diluvio, merced a su perversión incorregible” (94).<sup>29</sup> Para el teósofo, todas las catástrofes de aquel gran país se deben al abuso del sexo, tanto en el sentido meramente físico como en el más hondo sentido simbólico, la infidelidad de una mujer (base también del mito bíblico del Paraíso Terrenal) (Roso de Luna 94). En *El Libro que mata a la muerte* Roso de Luna, siguiendo su teoría ocultista sobre la Atlántida insiste en afirmar que la ciudad atlante de las “Puestas de Oro” fue barrida por un Gran Diluvio que cambió la faz de la tierra debido a que “la gigantesca humanidad física había descendido hasta el punto más bajo de su grosera materialidad” (44).

El Gamoun crea un personaje del folklore marroquí, al-Buhali, un morabito agorero que predice “la catástrofe de una colisión” de la Atlántida (160) con el norte. Advierte también a los moradores de “La Atlántida” que nunca llegarán al norte; por el contrario, augura que terminarán en el fondo del mar: “Nunca llegaréis al norte! ¡Nunca! ¡Al fondo del mar todos! ¡Todos!” (152). Como indica el narrador Muchos de los lugareños (atlantes) iban adquiriendo con el tiempo una forma acuática. A Jonás, le parecía que les iban creciendo escamas en el dorso de las manos y en la nuca. Muchas de

---

<sup>29</sup> En *El velo de Isis*, Roso de luna presenta a los africanos como conocedores del profundo saber esotérico de los antiguos atlantes, o pobladores de la perdida Atlántida que lograron ser sabios y tan poderosos en virtud de su ciencia que el orgullo intelectual los perdió y fueron sepultados, en castigo, en el fondo del mar y cambiados en peces, “es decir en los animales más entúpidos”(94). Por el contrario en lo astronómico no son sino los “peces del signo astrológico del Zodíaco”. Agrega también que el emplazamiento de dicho país era allende el Mogreb o Marruecos actual (94).

las palabras que decía se cumplieron. Eran estas “palabras premonitorias, misteriosas, cósmicas que iban rodando de boca en boca como viejas sentencias [...]. Así, terminó siendo el morabito andante de la ciudad” (158). De esta manera y como aconteció en el mito original del Diluvio, poco a poco el mar comienza a rodear a la ciudad por todas partes hasta que “del sur, sólo queda la reminiscencia de una mancha ocre, que se va disipando hasta perderse [...] los productos alimenticios van desapareciendo de las tiendas. Se exige pagar en divisas” (160). En esta cita, la combinación narrativa retrospectiva con la voz de un personaje típicamente marroquí, al-Buhali, su posterior reencarnación en un Jonás moderno, en un camarero de hotel cinco estrellas y en futuro paterista, es una tentativa de superar la liberación de la cultura popular.<sup>30</sup> Como se puede apreciar, el proyecto de El Gamoun cuaja con “la cultura popular post-capitalista” que Dussel describe como un proyecto que se encuentra más allá del populismo y del dogmatismo. Dussel aprovecha para indicar que no se debe confundir lo popular con el populismo y sus diversos rostros, desde el populismo thatcherista en el Reino Unido, hasta la figura del “fundamentalismo” en el mundo musulmán: “fundamentalismo que se hace presente igualmente, por ejemplo, en el cristianismo sectario norteamericano de un George W. Bush” (Dussel 8). De esta forma, El Gamoun reconstruye la historia cultural de Marruecos dentro del marco de la historia mundial: desde Asia[...] la proto-historia asiático-afro-europea hasta la cristiandad hispana”; la colonia hasta la cultura marroquí dependiente, poscolonial o neocolonial (Dussel 8).

---

<sup>30</sup> Se llamaba Jonás. Fue camarero en el pequeño bar del puerto (154). Tiempos después, se unió a las nocturnas tertulias donde se determinaba el destino de muchos que querían alcanzar la otra orilla (155). Es así como Jonás el camarero se transforma en uno más de los pateristas que intentan cruzar a la otra orilla. Tiempo después, el guarda del puerto adivino que al-Buhali era el desaparecido camarero del Peñón... se paseaba por la ciudad como una vaca de la India [...]. Así terminó siendo el morabito andante de la ciudad (154-158)

Como se puede observar, el mito es un recurso bastante utilizado en la literatura poscolonialista. Este es el caso de *Jonás y la ballena rosada* del escritor boliviano José Wolfango Montes Venucci.<sup>31</sup> En *Jonás y la ballena rosada* se utiliza el mito de Jonás para abordar temas como la presencia del narcotráfico organizado en la sociedad boliviana y la representación de la problemática de la clase media urbana. Montes Venucci narra la vida de Jonás, un joven frustrado con la estructura social y económica que se refugia en la fotografía, una actividad transgresora a las expectativas de su clase. Esta trasgresión se evidencia en su respuesta a una oferta de trabajo en la Empresa Petrolera Norteamericana:

La Empresa Petrolera Norteamericana: asesoramiento fácil y dólares, ¿Qué decisión tomé frente al Edén? Me paralicé, la oferta me asustó. La Empresa petrolera emergía como la ballena de mi tocayo Jonás, que me tragaría para vomitarme cuarenta años después, senil, sin dientes ni cabellos, jubilado y mediocre. Respondí al ofrecimiento con un no. Un no demencial e incomprensible por la familia, que sonaba más desatinado que los cánticos de Zaratustra. (47)

Además de la clase media, en *Jonás y la ballena rosada* se advierte el auge del narcotráfico, comercio ilícito en el cual se ve involucrado Jonás. De ahí que se pueda decir que *Jonás y la ballena rosada* es una novela emblemática, por su actitud posmoderna y su tono irónico; posmoderna en el sentido de que es una de las primeras novelas donde la narrativa da paso a la irreverencia, al humor sin tapujos, y a la franqueza liberadora a la hora de representar la sexualidad. Se puede ver cómo a través de un mismo mito, tanto el autor boliviano como El Gamoun, pueden entablar un diálogo intercultural con otras culturas como es la norteamericana, u otras culturas europeas.

---

<sup>31</sup> *Jonás y la ballena rosada* recibió el Premio Casa de las Américas de 1987. La novela está ambientada en la caótica Bolivia de los años ochenta, época de hiperinflación y narcotráfico desenfadado.

Sirve esta digresión sobre *Jonás y la ballena rosada* para mostrar la reutilización del mito en las literaturas poscoloniales. A la sazón, Enrique Dussel opina que la lectura del mito siempre se renueva porque en cada etapa histórica se le puede releer desde dicha etapa histórica y este mito adquiere un nuevo sentido. Agrega también que ciertas cosas hay que situarlas en un espacio mítico, ya que es en el “horizonte metafórico del mito donde la razón humana entiende más que en el unívoco” (Dussel).<sup>32</sup> Por este mismo derrotero se encamina Martín-Rodríguez al decir que “las estructuras míticas contribuyen a organizar el material narrativo para presentarlo a los [...] ‘lectores distantes’”, que probablemente conocen mitos parecidos o que “reconocen estructuras similares en mitos de su propia cultura y de esta forma “contribuir al disfrute de la obra por parte del lector” no marroquí (2000: 255). Mediante esta estrategia, por un lado se minimizan los ‘huecos’ (sobre todo en el terreno cultural) que un texto puede crear para un lector no familiarizado con lo marroquí y por el otro, abre el corpus a la interacción con un público mucho más amplio que el mero pueblo español.

Como resultado de esta nueva manera de relación con otras culturas no marroquíes, el lector percibe los mitos tanto de la Atlántida como el del Gran diluvio como un tipo de literatura lúdica que se forma en una reflexión de la realidad, y a la vez refleja un aspecto irónico. El efecto de dicha ironía es la *risa* que, en términos de Bajtín, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo, de la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel y del agotamiento (112).

---

<sup>32</sup> Charla en Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Al final del cuento, ocurre el movimiento telúrico pronosticado por al-Buhali, así, el territorio marroquí, “La Atlántida” se desprende de África y se dirige hacia Europa. Este evento produce la celebración de los atlantes que elevaban *salmodias* e invocaciones: “¡Ya litif! Ya litif! Ya litif!” (161).<sup>33</sup> Esta colisión hace desaparecer el territorio del sur, quedando como único sobreviviente un “chico sucio y descalzo, como si hubiera salido de la tierra” (162). El niño saca un amarillento manuscrito y lo presenta a una turista, que lo examina sin ningún interés. Es un conjunto de versos que lleva por título: “Así hablaba al-Buhali”. Como telón de fondo, y mientras que el niño, enfurecido por el desplante de la turista, tira el manuscrito desde un acantilado, en el interior del hotel (americano por cierto) suena la música de un grupo entonando los versos que cantaba al-Buhali:

Ya me voy, ya me voy  
 A todos digo baslama  
 Ya me voy, ya me voy  
 A la tierra que me llama.  
 A vivir con una sirena  
 En un castillo de arena.  
 Ya me...  
 The end. (162)

A través del personaje del morabito, y mediante un juego humorístico de palabras, de interjecciones, de invocaciones, de gestos y más, El Gamoun escenifica la realidad del pueblo marroquí. Este relato de una inundación ocurrida en tiempos remotos forma parte del saber de todos los pueblos.<sup>34</sup> Cabe mencionar también su asociación al mito del *Génesis*, vínculo que contribuye a especificar su sentido y función en el relato. Como

<sup>33</sup> “Es el nombre de Aquél que es el fin y el principio”.

<sup>34</sup> La versión más conocida en Occidente es, obviamente, la de la *Biblia, Génesis* (6-9) que tiene por héroe a *Noé*. Sin embargo, es interesante recordar que ese texto, presumiblemente redactado hacia fines del siglo VI a. C., se vale de fuentes que en la tradición y a la vista del *Antiguo Testamento* provienen del siglo X a. C., que a su vez se funda en *Gilgamesh* (tabla XI) epopeya babilónica del s. XII a. C., cuyo protagonista es *Out-Napishtim*, que presenta concomitancias con la epopeya de *Atrahasis*, el héroe del relato acadio del diluvio, escrito, posiblemente.

indica Ricci, para hacer un análisis a fondo de los cuentos de El Gamoun, es pertinente hurgar en los anales de la mitología para que el lector hispanohablante, independientemente de si está o no familiarizado con el mito clásico de “La Atlántida”, pueda relacionarlo con otros territorios utópicos como lo son Aztlán, Atlán, Tollán, y otros muy notables en las tradiciones de los indígenas de América del Norte y Sur. En este aspecto, se observa un diálogo periférico “Sur-Sur” entre El Gamoun y otros pensadores y escritores tanto de África como de otras partes del mundo. Escritores que se enfrentan a culturas imperialistas que a su vez utilizan la “ironía, la distancia crítica y la reelaboración lúdica” para representar análogamente “los desafíos premodernos de sus culturas” (Dussel 74) en conjunción con la moderna “industrialización de los campos simbólicos” (García Canclini 118-9).

Podemos decir que el propósito que persigue El Gamoun con su reescritura del mito del diluvio es reclamar para Marruecos su lugar dentro de la historia mundial. Su trabajo pone de manifiesto que el esfuerzo de los inmigrantes por entrar en la “Fortaleza Europea”, no es sólo una preocupación que atañe al pueblo marroquí, o que deba ser una preocupación del norte de África, sino que la responsabilidad es compartida por los espacios de partida y los del lugar del país de acogida (López-Enamorado s/p). En la misma vertiente, El Gamoun parece hacerse eco de las palabras de Mohamed Ábd Al Yabri, quien opina que el intelectual crítico es el que maneja la elección de instrumentos modernos hegemónicos y tradicionales arabo-islámicos que le serán útiles tanto para la reconstrucción crítica de su propia tradición como para la evaluación de las culturas neocolonizadas. De ahí que sin renegar de su cultura árabe-musulmana se pueda decir que, estos autores “conocen mejor la hermosa casa del vecino que la propia (El-Harti, “La

alienada” 40). El Gamoun, por su parte, observa que “el salto de una a otra cultura puede ser permanente y muy fecundo. Es un acto liberador y expansivo que permite a nuestra literatura adquirir un carácter internacional sin dejar de ser nacional” (“La literatura marroquí” 155-158).

Como se puede observar tanto en los trabajos de Ararou como de El Gamoun, existe un rechazo selectivo a la occidentalización, un recurso típico de la literatura post-colonialista que cuadra perfectamente con la filosofía de la liberación. En esta teoría, Enrique Dussel explica que para resistir es necesario madurar. La afirmación de los propios valores exige un estudio, reflexión, retorno a los textos o los símbolos y los mitos constitutivos de la propia cultura, antes o al menos al mismo tiempo que el dominio de los textos de la cultura moderna hegemónica” (22). La filosofía puede partir de relatos míticos para dar cuenta de su sentido; sin embargo el relato mítico hay que distinguirlo de la expresión conceptual reflexivo-abstracta de la filosofía (26).

Se puede decir que tanto en el trabajo de Ararou como en el de El Gamoun se observa una insumisión selectiva hacia Occidente, puesto que, aunque escriben utilizando los mismos códigos, incorporan tradiciones del acervo local marroquí. De ahí que se pueda decir que Ahmed El Gamoun, Ahmed Ararou, como otros escritores marroquíes de expresión castellana, “son muy conscientes de las diferencias ontológicas y epistemológicas entre ambas culturas y pueden cruzar de un lado a otro, criticar una cultura o la otra, sin necesidad de pedir ‘visado’ a ningún vigía académico ni de Oriente ni de Occidente (Ricci 2007: 93). Estos autores son emblema de la nueva generación de escritores de la migración.

Como vemos, estos escritores marroquíes no solamente se integran en un discurso

posmoderno con intención de *trans*-moderno, sino que a la vez contribuyen a encontrar nuevas formas descriptivas y caminos que correspondan a su naturaleza histórica y socio-cultural. De ahí que podamos decir que el cambio fundamental en el pensamiento marroquí se da en que tanto los autores como los teóricos se deciden definitivamente a *habitar* la cultura en ese espacio “extra-territorial”, “entre medio”; escriben su mundo inscribiéndose a través de una escritura de la 'diferancia'.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> El término ‘diferancia’ de Derrida se define como ‘categoría sémica’, que proviene de un campo en el cual se establecen los principios de la descentración de un pensamiento antilogocentrista y antidualista, y el de ‘altaridad’, como una ‘categoría operacional’ de la diferencia para la descripción de encuentros concretos y heterogéneos y que marca un proceso de la ‘negociación’ de la diferencia cultural. *différance* to convey the divided nature of the sign. In French the ‘a’ in *différance* is not heard, and so we heard only *différence*. The ambiguity is perceptible only in writing: the verb ‘différer’ means both to ‘differ’ and ‘to defer.’ To ‘differ’ is a spatial concept: the sign emerges from a system of differences which are spaced out within the system. To ‘defer’ is temporal: signifiers inform an endless postponement of ‘presence.’ Phonocentric thought ignores ‘différance’ and insists upon the self-presence of the spoken Word. “(Derrida 165)

## Capítulo II

### Poesía marroquí escrita en castellano sobre la emigración

La migración ha llegado a desempeñar un papel cada vez más importante en el siglo XX y principios del siglo XXI. Es un tema que se estudia en relación con la política, la economía, la cultura en general y la literatura en particular. La inmigración irregular aparece en la narrativa contemporánea como un tema de preocupación recurrente.<sup>36</sup> Este capítulo plantea el estudio y análisis de algunas obras concretas marroquíes para indagar más detalladamente en las representaciones culturales y los discursos literarios en torno al migrante marroquí a través del género literario de la poesía. De ahí que en esta coyuntura se aborde el tema de la emigración, en su mayor parte clandestina, de marroquíes hacia España, así como la representación de la misma, en la obra del poeta Abderrahman El Fathi.

---

<sup>36</sup> La publicación en España de la antología de relatos sobre inmigración *Inmenso Estrecho I* (2005) e *Inmenso Estrecho II* (2006); los artículos “*Inmenso estrecho: Obstacles to Achieving Post-immigration Identity Change in Spanish Short Fiction*” (2008) de Ryan Prout e “*Inmigración y Literatura española actual: Las voces del Estrecho*” de Irene Andrés Suárez (2004); el libro *La inmigración marroquí subsahariana en la narrativa española actual* de Mohamed Abrighach (2006); la colección de ensayos *La inmigración en la literatura española contemporánea* (2002) coordinada por Irene Andrés Suárez, Marcos Kunz e Inés D’Ors; y *Literatura y Pateras* (2004) coordinado por Dolores Soler-Espiauba, presentan una serie de reflexiones sobre la narrativa de la inmigración clandestina desde la ficción y desde crítica literaria, y confirman la voluminosa presencia de un motivo literario que no sólo encontramos en la literatura hispanomagrebí y guineoecuatorialiana “*África en versos mojados*” y “*Desde la otra orilla*” de Abderrahman El Fathi, “*La Atlántida*” de Ahmed El Gamoun.

Abderrahman El Fathi (Tetuán, 1964)

*“Yo escribo poesía. No poesía española ni marroquí. Sólo poesía”*

Abderrahman El Fathi es un prolífico poeta y dramaturgo de expresión castellana. El Fathi inicia su trayectoria poética con el poemario *Triana: imágenes y palabras* (1998) compuesta de 31 poemas. A este poemario, le siguieron, *Abordaje* (2000), premiado por la embajada de España en Marruecos con el Premio Rafael Alberti en el año 2000. Posteriormente, en el año 2002, El Fathi publica el poemario *África en versos mojados*, estudiado aquí. En el año 2003 publica *Primavera en Ramallah y Bagdad*, así como una versión corregida de su tesis doctoral que titula *El libro de la Escala de Mahoma: relaciones, contextos españoles del Medievo y Renacimiento* (2003). En el año 2004, publica *Desde la otra orilla*, donde hace una recopilación de tres de sus poemas. En 2007, junto a Juan José Sánchez Sandoval, El Fathi edita el libro *Relaciones España-Marruecos: nuevas perspectivas y enfoques*. Junto a otros escritores españoles como Andrés Sorel, el poeta aparece en la antología *El retorno/el reencuentro: la inmigración en la literatura hispano-marroquí* (2010), un estudio que recoge historias representativas de las experiencias humanas y artísticas en torno a la migración hispano-marroquí que comprenden la primera década del siglo XXI. En el 2011 se publica *Danzadelaire*, el más reciente libro de poemas de El Fathi que se divide en tres partes: “Aires de colores”, “Café con piernas” y “Danza del aire”, que se centra en el cambio desde la emoción.

El castellano es la lengua en que El Fathi se siente mejor. De igual forma que la mayoría de los marroquíes que escriben en castellano en Marruecos, El Fathi vive

en/entre dos culturas, puesto que tiene un profundo conocimiento de lo que es ser marroquí, pero, al mismo tiempo, y debido a sus estudios de filología hispánica, reconoce como propio lo que vienen de España. Como nos recuerda el personaje de Ahmed Ararou Trabanxi, (analizado en el primer capítulo de este estudio) en el viaje de ida y vuelta, las costumbres como las palabras castellanas están presentes en el habla coloquial marroquí: “las palabras se hicieron peregrinas, cruzaron tantas veces, en los dos sentidos, el charco que separa las geografías, las culturas y los hombres que, acabaron por imponerse como patrimonio común” (54). Esta actitud de los escritores marroquíes que escriben en castellano cuaja perfectamente con lo expresado por el escritor marroquí de expresión francesa Abdelkebir Khatibi, quien sitúa el plurilingüismo del Magreb en un contexto histórico. Al respecto subraya: “el bilingüismo y el plurilingüismo no son hechos recientes en estas regiones: el paisaje lingüístico magrebino es todavía plurilingüe la diglosia (entre el árabe y su versión dialectal) el berebere, el francés, el español al norte y al sur de Marruecos (179).<sup>37</sup>

Casi todos los poemas del tetuaní tocan directamente la problemática del cruce del Estrecho. De ahí que en esta ocasión se elijan para el análisis dos de sus poemarios, *Abordaje y África en versos mojados*, que giran en torno a la travesía de los inmigrantes del norte de África hacia España a través de las aguas del Estrecho de Gibraltar.<sup>38</sup>

La migración marroquí corresponde a uno de los colectivos más numerosos en España. Como observan Inmaculada Díaz Narbona y Juan Goytisolo, entre otros

---

<sup>37</sup> “Le bilinguisme et le plurilinguisme ne sont pas, dans ces régions, des faits récents. Le paysage linguistique magrébin est encore plurilingue: diglossie (entre l’arabe et le dialectal) le berbère, le français, l’espagnol au nord et au sud du Maroc)” (179).

<sup>38</sup> Russel King explica que el Mediterráneo se conoce como el “Río Grande” europeo, una frontera líquida que separa a los ricos de los pobres (8). Agrega que dentro de las cuencas del Mediterráneo existen muchos “Río Grande” pequeños, siendo uno de ellos el Estrecho de Gibraltar que sirve como frontera fluida entre Marruecos y España.

escritores, el colectivo marroquí es también uno de los que tiene peor imagen y un mayor rechazo en la sociedad española. La inmigración marroquí acapara la atención no sólo por ser uno de los más numerosos, sino por la representación exagerada de los medios de prensa de comunicación que hablan de la llegada de las “pateras” repletas de “sin papeles” a la costa española. Como explica Martín-Rodríguez, “the patera has become a socio-symbolic charge signifier that it now stands as the key metaphor for emigration in daily life and in titles of books, both fiction and non-fiction” (“Mapping the ” 215). Aprovechando el potencial sensacionalista que suelen tener las empresas arriesgadas y los accidentes catastróficos, dichos sucesos se manifiestan con fotos o vídeos llamativos de las pateras naufragadas o cadáveres. En su novela *Diario de un ilegal* (2008), Rachid Nini hace énfasis a las “sutiles pero efectivas” campañas de difamación de los marroquíes en los medios de prensa. Nini explica que se ofrece la imagen de un país que no es más que una flota incesante de “pateras”, con una juventud que prefiere morir en el cruce a permanecer en su país. Esta imagen, aunada a otras desagradables de cadáveres flotando en el estrecho, provoca inquietud en la población española por todo lo que es árabe (73). De igual forma, en una entrevista publicada en el diario *El País* el 14 de junio del 2002, Nini dice, “aquí [España] de nosotros sólo se sabe lo que sale por televisión. Los clichés: la patera, los ahogados, la pesca, el hachís. A las personas no las conocen. Y creen que ni quieren saberlo. Hay un bloqueo psicológico histórico. Y los medios y los políticos ayudan a que ese bloqueo no se acabe” (2002).

El tema de la patera como embarcación de predilección para el cruce es patente en otras formas de arte como es el cine. De forma similar a lo que sucede con la prensa, el medio cinematográfico enfoca la atención al colectivo condenado a la invisibilidad social,

como es el caso de las comunidades de migrantes. De allí que, aunque se persigue un mayor nivel de conciencia social, curiosamente estos filmes reproducen cinematográficamente los mismos patrones culturales que operan en la sociedad y que, en principio, tratan de denunciar. Este es el caso de *Las cartas de Alou* (1990) y *Bwana* (1996).<sup>39</sup> En *Las cartas de Alou*, se narra la historia de Alou, un migrante senegalés que llega a las costas del sur de España a bordo de una patera. En dicha escena, Montxo Armendáriz presenta al espectador un Alou desconcertado y aterrorizado después de la travesía. Su estancia en la Península Ibérica dura poco menos de un año, puesto que es detenido y deportado a su país. Sin embargo, y como otros personajes que experimentan el viaje ininidad de veces, Alou tratará de regresar a España. De ahí que en la escena final de la película encontremos a Alou junto con un migrante marroquí, Mocef, jugando a las damas a bordo de una patera, rumbo a España.<sup>40</sup>

Por otro lado, *Bwana*, narra el periplo de Ombasi, un inmigrante africano que ha llegado hasta la costa española después del naufragio de su patera. Como se mencionó, Ombasi sobrevivió al naufragio; sin embargo, su amigo de travesía, Yambo, no corrió con la misma suerte. Por esta razón, al principio del filme encontramos a Ombasi en la playa velando el cadáver de su amigo ahogado.<sup>41</sup> El personaje de Ombasi recuerda a los personajes de los cuentos de Bouisef Rekab, puesto que se da a entender que al elegir la migración comienza para él la destrucción tanto moral como física, lo cual se ejemplifica

---

<sup>39</sup> *Las cartas de Alou* de Montxo Armendáriz y *Bwana* de Imanol Uribe.

<sup>40</sup> El viaje de estos migrantes es la repetición de otro viaje anterior, el de otro migrante que lo hizo antes y lo logró.

<sup>41</sup> Cabe señalar que en la película se repite otro cliché, el del mito de la superioridad física del negro (Ombasi) y la combinación de rechazo y de deseo por parte del blanco. En este caso el blanco es representado por el personaje femenino de Dori, una mujer casada que erotiza al otro convirtiéndolo en una ficción erótica. Como expone Frantz Fanon, el estereotipo del negro en la imaginación del blanco lo convierte en un ser con tremendos poderes sexuales, “As for the Negroes, they have tremendous sexual powers [...]. they are really genital [...] the sexual potency of the Negro is hallucinating”(157).

en las palabras de su amigo ahogado: “¡Estúpido, ya nos subimos a la patera atraídos por su mundo y nos arrojaron al mar [...] Todos son iguales” (Bwana).

Los elementos sensacionalistas como es la travesía a bordo de pateras corroboran a la fijación española en la “paterización” de todo el fenómeno migratorio. De hecho, de los ejemplos antes mencionados, de un modo u otro, hacen alusión a la patera – la llegada, el desembarque, o pateras destrozadas en la playa. Asimismo, los procesos paratextuales, como son las portadas de ciertos textos que abordan el tema de la migración, de cierta forma condicionan la recepción y contribuyen a “la paterización”.

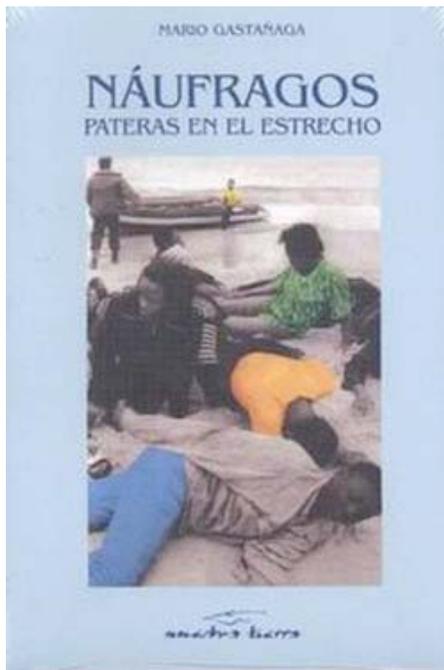


Figura: 3

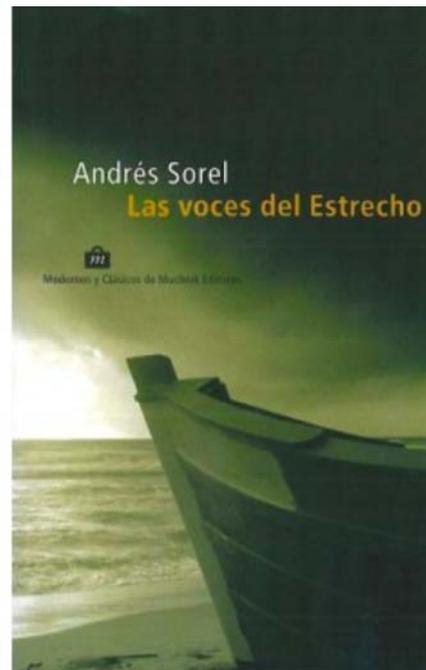


Figura: 4



Figura: 5

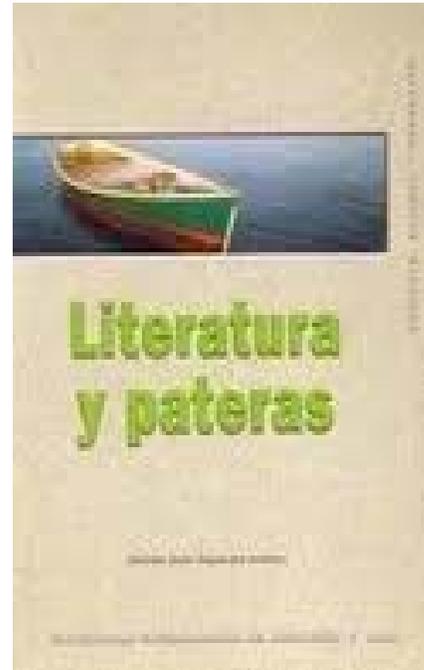


Figura: 6

Estos elementos paratextuales se clasifican en dos bloques los que son responsabilidad del autor o del editor. Este último obedece a unas necesidades específicas de mercado y coyuntura comercial y depende de la capacidad, los medios y las estrategias de edición, difusión y distribución correspondiente a la política o línea seguida por la casa editorial. Gérard Genette, uno de los primeros críticos en preocuparse del paratexto, lo describe el “umbral del texto, primer contacto del lector con el material impreso, el paratexto es un instructivo, una guía de lectura. Paratexto es lo que hace que el texto se transforme en libro y se proponga como tal a sus lectores y al público en general (1987).

De esta forma, se puede observar cómo el sensacionalismo que rodea este fenómeno refuerza la “paterización” de la migración, lo que ofrece algunas pautas que se han generalizado en el tratamiento literario de la emigración clandestina como el cruce dramático del Estrecho. Daniela Flesler revela al respecto que existe cierta necesidad de mantener una distancia entre los españoles y los migrantes: “this distance is produced through repetitive strategies of separation and demarcation [...] thus for example the recurring accounts in the news media of immigrants’ crossing of the Strait of Gibraltar, or the mock ‘Desembarcos’ performed yearly in the festivals of Moors and Christians” (Flesler 195). Agrega también que “the immigrants aboard the pateras, like the Moors aboard the medieval vessels, are rendered visible and fixed as foreign trespassers” (Flesler 196). De allí que se utilice la iconografía del moro invasor de la edad media y la hagan una con el migrante para explicar la inmigración marroquí contemporánea. En *Dormir al raso*, y bajo el título de ‘Los ataúdes flotantes del Estrecho’, se presenta información sobre algunas de las tragedias de naufragios. Al describir el cruce del Estrecho y la embarcación, el narrador equipara la migración actual con la invasión militar de la Edad Media:

El 7 de febrero de ese año [1992] desembarcan 300 de dos barcas en una misma noche en las costas de Almería. ¡Hacía aproximadamente ocho siglos, desde las últimas invasiones de almohades y benimerines que no desembarcaban tantos árabes juntos en las costas españolas!. (Moreno Torregrosa y El Gheryb 57)

Con referencia al motivo de la patera, Marco Kunz explica que los lectores españoles ya se han acostumbrado a las noticias sobre los naufragios o capturas de estas pequeñas embarcaciones. Contrario a estas descripciones, en los poemas de El Fathi se percibe la preocupación y el gran desafío de abordar, a través de su poesía, un tema tan

complicado como es la emigración clandestina. Con este fin, El Fathi crea una poesía subordinada a un compromiso ideológico que intenta oponerse a los relatos que imperan en relación a la inmigración ilegal, así como también contrapone un discurso poético que se enfrenta a la banalización de la tragedia en El Estrecho de Gibraltar. Esto explica su interés por recrear las condiciones de la travesía sin llegar al mero reporte estadístico. De esta forma, su poesía rescata las historias de estos inmigrantes del anonimato al que han sido relegados.

En la primera parte del poemario *Abordaje*, El Fathi realiza una mitificación del Estrecho. En este caso, lo hace con el afán de llevar a cabo un compromiso con la vida a través de un juego de palabras y una construcción de versos de manera simbólica. De esta forma, el poeta aborda el tema del cruce y el riesgo que supone dar este paso hacia la tierra idílica que el poeta identifica con Triana (Sevilla)- musa inspiradora de buena parte de su primer libro de poemas- *Triana imágenes y palabras* (2003). De ahí que el reto del poeta sea intentar y lograr hacer poesía a partir del reto que supone el cruce del Estrecho. Esto se puede percibir en los versos siguientes:

Ese estrecho con los ojos abiertos  
 va devorando  
 lentamente, en silencio,  
 en la profunda calma [...]  
 el beso de un hombre  
 que un día cualquiera  
 se olvidó,  
 tendido en la arena”. (Abordaje 32)

En *Danzadelaire*, el poeta eleva su voz frente a lo efímero y transitorio. Sin embargo, no sin cierta fuerza y en la existencia de su Estrecho que constituye la suma de su memoria:

¡Ya Ilahi!  
 Todo es transitorio.  
 Hasta mis versos te añoran,  
 se lamentan de tu ausencia  
 silenciada en mis sueños,  
 en cada rincón oculto de las olas,  
 en las aguas profundas  
 de mi Estrecho,  
 en la mirada tenaz  
 de mi firme convicción de tu existencia.  
 ¡Ya Ilahi!. (*Danzadelaire* 2011: 58)

Esta alusión al Estrecho está en la misma línea de lo expresado por Pedro Guerra cuando escribe “¿Cuántos barcos caben en un Estrecho?[...] No era un barco propiamente dicho. Era una barquita pequeña. Una patera verde, de madera” (“Estrecho” 91). Más adelante agrega, “*Este brazo de mar que separa el aquí del allí es de todo menos estrecho*” (Cursiva en el original “Estrecho” 91).<sup>42</sup>

Otra característica de la poesía de El Fathi es que se aleja del tono moralizante utilizado por otros escritores marroquíes que escriben en castellano sobre el paso fronterizo, como Mohamed Sibari o Mohamed Bouisef Rekab. En los cuentos de este último, “Franja de vergüenza”, “Candidez oculta”, así como “La tierra prometida” el escritor tetuaní explora el mundo de la inmigración ilegal a través de la voz de varios personajes que encarnan todos los matices de este universo. En dichos cuentos, la degradación humana se convierte en tema central. Para los personajes de Rekab, el

---

<sup>42</sup> Cabe señalar que en esta antología *Inmenso estrecho I*, existen relatos donde se establece también una comparación con el propio pasado emigrante de España. Muestran la identidad paradójica de España como un país que hace hincapié en su propia diversidad interna, pero se presenta como monolítica cuando se encuentra con el inmigrante, la protección de su unidad en la cara del “otro”.

occidente se ha convertido en El Dorado, un lugar de esperanzas y sueños para los jóvenes magrebíes, pero más que nada es una trampa que conduce a la prostitución, la delincuencia, la explotación en el empleo y una vida de víctima del racismo y la lesión. De ahí que podamos decir que para sus personajes, la migración represente el término de la vida y el comienzo de la destrucción tanto moral como física de los emigrantes. Esto se puede apreciar claramente en “Candidez oculta”: “Este día, de mar tranquila, también será un triunfo y podrá regresar tranquilamente después de dejar a todos en la orilla de la tierra prometida; él sabe perfectamente que es ahí donde termina la verdad de la vida y comienza la demolición física de los emigrantes” (“Candidez Oculta” s/p).

En los cuentos de Bouisef Rekab, en el momento que el inmigrante elige el viaje como solución a sus problemas, su vida termina.<sup>43</sup> Si los inmigrantes no sobreviven el viaje, sus cuerpos son tragados por la oscuridad del mar, se hunden en el abismo del anonimato y el olvido. Por otro lado, si llegan a la orilla, con seguridad se iniciará una desintegración lenta de su persona: el empleo ilegal, la explotación y la prostitución. Cualquiera que sea el resultado de la travesía “en el momento de elegir este viaje como solución a sus problemas, estos [emigrantes] se han convertido en cadáveres [...] ¡qué más da si terminan en el fondo del mar o en las manos de los negreros que los esclavizan!” (“Generosidad Indeseable” s/p).<sup>44</sup> El viaje es experimentado infinidad de veces por aquellos que aún quieren hacerlo, y esta obsesión, es el centro de su

---

<sup>43</sup> En esta misma línea de estudio Marco Kunz observa que en la literatura española sobre la migración, la experiencia migratoria casi siempre acaba mal, en el retorno, la deportación, o la muerte.

<sup>44</sup> Cabe mencionar que en la literatura chicana, se encuentran ejemplos como es el caso, por ejemplo de *Las aventuras de don chipote o: Cuando los pericos mamen* (1928), de Daniel Venegas. Una novela transnacional, transfronteriza, donde aparecen elementos que acompañan al fenómeno de la emigración y la frontera. Don Chipote, seducido por la visión del sueño americano, decide emigrar a los Estados Unidos. Sin embargo, para este personaje, el viaje en si mismo es ya toda una odisea, pues es víctima de estafa a manos de los coyotes. ya en estados unidos, descubre un mundo injusto. Este inmigrante es víctima de toda clase de abusos por parte de las autoridades civiles, y “pues es cosa sabida que la chicanada en cualquier parte de los Estados Unidos encuentra la de perder”(154).

existencia.<sup>45</sup>

Por otro lado, la poesía de El Fathi está en sintonía con la teoría de la doble conciencia, tema explorado por Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. De ahí que, desplazándose desde la victimización hacia la agencia y, reconociendo su condición persistente de una vida entremundos, sus versos responden a la necesidad de la edificación de un puente, que es también la edificación de una comunidad. Como otros pensadores de frontera entre ellos la misma Anzaldúa, El Fathi establece conexiones para el cambio social, haciéndolas un acto de voluntad, así como una promesa para estar presente con el dolor de otros, sin perderse él mismo en dicho dolor (Anzaldúa 2003: 4). Por el mismo derrotero se encamina José Ramón Ripoll cuando escribe “sin dejarse llevar por el impulso dramático de la situación, el autor no deja escapar ni la belleza, ni el hilo de su propio pensamiento. Así, aun tratándose de un tema de absoluta actualidad, sus versos se escapan de la literatura panfletaria” (Ripoll 2009: 8). Esta idea se refuerza en las imágenes de los siguientes versos donde la voz poética transmite el sentimiento de carencia mediante una serie de anáforas: “No hay boca para gritar/No hay sed que la beba/no hay agua en el Estrecho (*Abordaje* 33,34,35).

La poesía de El Fathi contribuye no sólo a hacer visible la problemática de la inmigración clandestina, sino también la de la literatura marroquí escrita en castellano. De esta forma, sus versos fomentan la reflexión sobre la visión del continente africano, casi siempre enfocada desde miradas “espectacularizantes” (Barthes 1993: 63), herencia de una tradición colonial que aún hoy se reproduce en los medios masivos de

---

<sup>45</sup> Esto explica la retórica moralizante de los migrantes en el itinerario de estas narraciones. De esta forma, los textos de Bouissef Rekab dialogan con los textos de Tahar Ben Jelloun “¿Cómo se dice ‘boat people’ en español?”, y de Cohen Mesonero, “Camisas mojadas”, con el *Diablo de Yudis* de Daoudi, así como con *la Patera de Mahi Binebine*, y otros más.

comunicación, a través de dinámicas de representación, que contribuyen a crear un vínculo con viejos prejuicios, estereotipos y tópicos asociados a Marruecos.

Sus versos se presentan como un sentido homenaje a los *harragas* personas que nunca llegan a la otra orilla.<sup>46</sup> Así lo hace saber en los versos siguientes:

Hay vida en las profundidades,  
de un mar sin agua con  
ojos y anillos. Así se mira  
el Mediterráneo en el espejo  
del Emigrante (*Abordaje* 40)

Emigré al Estrecho  
para vivir en su profundidad: Mi casa es una cueva  
Con peces y corales,  
Mi refugio se halla en una red  
Entro y salgo, floto,  
entre la espuma de la calle Sierpes.  
En Triana no hay tiburones  
Sólo sirenas adornadas de estrellitas,  
algas, y caballitos de mar. Busco mi anillo  
En la profundidad del Río.  
Vivo en la profundidad del Estrecho  
Tranquilo. En paz.

De esta forma y, como hacen Mahi Binebine (*La Patera* 1999) y Abdelkader Ben Abdellatif (*El reto del estrecho* 2005) en sus respectivas novelas testimoniales, la voz poética se transmuta en las almas de los ahogados en el Estrecho. De ahí que podamos decir que la poesía de El Fathi se acerca un poco al género del testimonio.<sup>47</sup> Debido a esta característica, su poesía, por consiguiente, reditúa un género que armoniza la voz subalterna, la ficción y el lirismo. Podemos afirmar por tanto que el protagonismo que

---

<sup>46</sup> *Harraga* significa quemador. Destruir o quemar el pasaporte significa también “harraga”, migrantes ilegales. Se utiliza también el término para aquellos que cometen la infracción de tráfico de cruzar un semáforo en rojo. Por último, y como se ve más adelante “harraga” significa cruzar el Estrecho.

<sup>47</sup> En “Testimonio: The Politics of Truth”, John Beverly define el testimonio como una “novel or novel-length narrative[...]told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the event...and whose unit of narration is usually a life or significant life experience” (31).

estos versos otorgan a las voces dislocadas de la inmigración es un elemento fundamental en la obra de El Fathi. Todo esto, sin caer en el determinismo de considerar al autor como mero agente transcultural y al texto como intermediario entre el hecho poético y las preocupaciones ideológicas de un determinado grupo social, en este caso los inmigrantes ilegales. Por el contrario, el poeta bucea en la profundidad marina en busca de restos fúnebres y ancestrales. Se transforma así en un “honrado pescador” de historias, “un iniciado en los ‘Misterios Pistios’ de la antigüedad, misterios de los ‘peces’ o de la Atlántida— a quien son revelados los más íntimos secretos de las profundidades del mar (Roso de Luna 1923:94).<sup>48</sup> Los poemas del autor marroquí sirven como testimonios de ilusiones rotas, al mismo tiempo que renuevan esperanzas perdidas que deja “una amarga travesía”, cuyo destino, está en el regreso, pero esta vez será, como indica el poeta:

con todos los dedos,  
con mis ojos,  
con mi sueño  
en mi barca  
sin la patera  
sin sal.

**Seco.**

[...]

[con] claveles de Triana (*Abordaje* 55-56).

De ahí que podamos decir que la poesía de El Fathi plantea otra forma de acercarnos a la vida del migrante, una vida que presenta al lector con versos libres pero llenos de lirismo;

Desaparece el dolor  
las olas se lo han llevado  
[...]

Espera una madre  
la Guardia civil  
se lo ha traído

Las novias lloran  
en un puerto sin barcos, sin gaviotas

---

<sup>48</sup> Pistios se refiere tanto a ‘pescadores’, ‘pistacos’, ‘pistios’ de tan diversos cuentos se han sucedido de la Atlántida acá” (95).

con pateras  
 con MUERTE  
 Y una madre espera a su hijo  
 pero una ola se enamoró del moreno  
 y a las profundidades lo  
 arrastró.  
 Así es el amor  
 un golpe de mar  
 una pálida niebla  
 con olor a musgo caliente. (*Abordaje* 50-51)

La poesía de El Fathi, por ende, reditúa la voz subalterna y el lirismo. De esta forma, los versos de El Fathi, dictados por un lado, por la contingencia del momento como es la inmigración clandestina y por el otro, por una inspiración caracterizada por un profundo lirismo, recuerda la poesía árabe. Al escribir sobre la poesía árabe, Cansinos Asséns explica: “siempre su poesía conservó su carácter de *impromptu*, de creación momentánea, de reacción inmediata a un hecho emotivo o al enunciado de un tema, lo que resultaba favorecido por la ausencia de rima al modo occidental y la abundancia de licencias gramaticales permitidas al poeta” (87). Como se puede percibir y debido a la doble conciencia, la poesía de El Fathi participa de las características esenciales de la poesía árabe, pero a través de un ritmo diferente, emanada de una nueva dinámica. Su poesía está enmarcada por un contacto continuo y cotidiano con la realidad hispánica.

El mar se presenta como el límite y en el límite, se transforma en un aliado, amante y verdugo a la vez. Este representa la proximidad de la tragedia y el lento distanciarse de la vida misma, donde el hijo es a una vez la caricia de la marea y la bofetada de la ola que rompe y se mueve entre el lecho del amor y de la muerte:

Ya duermen todos  
 ¡Acuéstate que viene una ola!  
 Así mecen las madres del estrecho  
 sus ilusiones  
 perdidas.

En la arena aparece un anillo  
 sin madre  
 sin cuna  
 sin sombra  
 Solo  
 con los ojos abiertos  
 y la Guardia Civil. (*Abordaje* 49)

En estos versos, la repetición de fonemas, sobre todo consonánticos, “S”, contribuye a la estructura o expresividad de los versos. El poeta logra extraordinarios efectos con la aliteración. Por ejemplo, reproduce el susurro de la madre al mecer al hijo. Nótese también la armonía vocálica un recurso mediante el que reproduce el zumbido de las olas del mar.

Como se mencionó anteriormente, la poesía de El Fathi se sitúa en el espacio fronterizo entre dos culturas del Mediterráneo. Un espacio de sentimientos encontrados que el poeta expresa mediante la oposición masculina/femenina del sustantivo *mar*. Así, el sujeto medita, el mar, la mar. Aunque es cierto que no existe un predominio en el uso de uno sobre el otro, también es cierto que sí existe una predilección de uno sobre el otro. Este vaivén de sentimientos se puede apreciar en los versos siguientes:

¡Qué bella es LA MAR!  
 ¡Qué bonitas las gaviotas!  
 ¡y Qué cruel es EL MAR!  
 ...  
 No lamento su muerte  
 no lloro su ausencia  
 y no perdono a las OLAS  
 TRAICIÓN. EL MAR  
 Siempre el mar.  
 LA MAR del SUR es tierna  
 obediente. EL NORTE es traición. (*Abordaje* 34, 48-50)

En este poema, el poeta proclama su apego y amor por “la mar” con adjetivos como bella y tierna. Por otro lado, el sujeto emite un reproche contra “el mar”, al que califica de

cruel y traicionero. En el poema “El mar, La mar” Rafael Alberti había escrito: “El mar. La mar/ El Mar. ¡Sólo la mar!”, estos versos expresan el estado de incertidumbre y desasosiego del sujeto lírico.<sup>49</sup> Podemos apreciar que tanto en la obra de El Fathi como en la de Alberti, los dos autores aprovechan la diferencia morfológica del mar para expresar su dilema. Además, y de una forma similar a otros escritores de frontera, el poema deja ver que la búsqueda de El Fathi se centra en el espacio mediterráneo, ese lugar donde las identidades se encuentran en un continuo movimiento, donde el poeta, paterista, aspira cruzar la línea fronteriza.

En su ensayo “The Language of the Other” Abdelkebir Kathibi explica que “If language is truly ‘the house of being’, it has not only a soil of origin but also de power to create such soils” (Khatibi 1009). De una forma similar a Khatibi, podemos observar que El Fathi siempre ha estado cerca de la otra orilla que une el Estrecho de Gibraltar con Marruecos. Es en este intersticio donde el poeta se siente en casa, este lugar representa su “patria poética”, un lugar de inspiración y de duda a la vez. Como indica José Ramón Ripoll en su introducción a *Desde la otra orilla*, “el sur no sólo es espacio de reencuentro evocación, sino tierra de promisión y comienzo de un nuevo futuro, incierto y desgarrado” (7). Asimismo, podemos agregar que la poesía de El Fathi supera la frontera que separa a estos dos países, la misma que se derrumba cuando sus versos atraviesan el Estrecho sin necesidad de mojarse. Contrario a los *harragas*, la poesía de El Fathi ha logrado librarse de las ataduras y fluye a través de las fronteras hasta llegar a la cultura española. Como el mismo escritor afirma, su poesía “sella un compromiso con la palabra,

---

<sup>49</sup> Este poema de Rafael Alberti pertenece a su libro *Marinero en tierra*, publicado en 1924 y con el que obtuvo el Premio Nacional de la Literatura.

contra la barbarie; sin perder el lirismo ni la belleza en su expresión” (El Fathi: 2010, s/p).

En *África en versos mojados* confluyen por un lado, la sensibilidad y la simbología de un espacio escénico que une a través del Estrecho; por el otro, el compromiso con la palabra a una causa común: la dignidad humana. Así, el transitar clandestino de pateras, de hombres y mujeres en las aguas del Estrecho es fotografiado magistralmente por el poeta que, a modo de frontispicio, inicia su poemario *África en versos mojados* con estos versos:

Nunca fue tan oscura  
Jamás vio un resquicio de luz  
África se destiñe en su travesía  
su ropa llega sola al blanco amanecer  
todos bailan a su son  
desfilan en su honor  
ofrendas como espaldas  
espadas como amores  
lluvia de algas suspendidas en su  
frente. (*África* 65)

El análisis de estos versos deja ver cómo esa África que se destiñe en la travesía es la que provoca morbo debido a las imágenes desgarradoras de los pateristas que se transmiten por la televisión; es también la misma África que ofrenda sus espaldas al mar y se desloma en los campos de Almería y Levante. En estos versos, El Fathi describe el enfrenamiento entre la modernidad y la tradición, entre la penuria social y el mundo de maravillas que llega a través de los medios de difusión, como es la Televisión Española. Así, el sacrificio al que somete el Estrecho se hace explícitamente extensivo a todo el continente africano que “se destiñe en su travesía”, con “Ofrendas como espaldas” (65).

De este modo, la tragedia de los migrantes se manifiesta barnizada de danza y música, de “timbales y tambores” (67).<sup>50</sup>

Las letras de los poemas incluidos en *África en Versos Mojados* representan una forma de interpretar la realidad. La suya es una poesía de corte horaciano “Dulce et utile”.<sup>51</sup> Dulce, porque es una poesía de una calidad estética que se disfruta y útil, como vehículo por medio del cual el poeta expresa sus ideas y sentimientos sobre la migración. Como el mismo Fathi indica, *África en Versos Mojados* pretende ser un “testimonio vivo de los ausentes, de los traficados, engañados y vendidos” (El Fathi: 2010). Sus versos aportan “un soplo de aire fresco en aras del cambio social entre las dos orillas” (El Fathi: 2010). Podemos decir entonces que en los versos de El Fathi se percibe una denuncia a la doble moral europea que, por un lado inculca modelos de democracia, mientras que por el otro, valida desplazamientos culturales y económicos, así como la violación de los derechos humanos. En sus versos está siempre presente la impotencia ante la amenaza de que todo se repetirá al anochecer:

Deploro el alba  
su día y el amanecer,  
...  
la tormenta africana azota  
se derrite de soles dorados  
hambrientos de todo norte  
ajenos a las cruentas  
llamadas. Ajenos  
a las verdes colinas  
asomaban sus esperanzas  
a la ribera del sueño.  
(*África* 76-77)

<sup>50</sup> Cabe mencionar la interpretación de los versos de El Fathi en la voz de Ramón Tarrío lo que contribuye al fortalecimiento de los vínculos culturales entre Marruecos y el mundo hispano.

<sup>51</sup> *Dulce et utile* del latín “dulce y útil” descrito por Horacio en su *Arte poética*.

La referencia al alba en estos versos es muy acertada. En la introducción a *Las mil y una noches*, y refiriéndose a la medida nocturna de los árabes, Rafael Cansinos Asséns comenta que el árabe ve mejor de noche y es entonces cuando se sienta a contar sus ensueños y delirios del mediodía, mezclándolos con sus experiencias reales. Añade que “la angustia temporal que en Schahrasad se expresa es la de todas las noches, que sobrecoge al hombre desvelado, pues sabe que la noche siempre deja cadáveres que enterrar a la aurora” (114). Por su parte, el teósofo español Roso de Luna escribe que el poeta árabe tiene conocimiento efectivo de las series fundamentales analógicas de la realidad de cada día: la aurora, el creciente lunar, la primavera y la infancia; la medianoche, el novilunio, el invierno y la muerte (*El libro que mata a la muerte* 42)

Alijos humanos esperan  
 crece la agonía sin agua,  
 brilla la falta de dignidad en África,  
 la recolecta ha llegado  
 arrancan los motores  
 ¡alegría!  
 ¡qué trigo más negro!  
 [...]  
 A bordo, rostros grisáceos, oscuros,  
 rojos, amarillos, blancos  
 todo semilla, todo trigo  
*todo sin nombre*  
 sin huella. (*África*, 68)

Como se puede apreciar en los versos antes expuestos, África aflora como símbolo pero también como realidad, enfrentamiento de exotismos y de promesas falsas. Debido a este vaivén sentimental, en momentos, los versos de El Fathi se llenan de indignación para con esta tierra mítica. Este sentimiento lo expresa mediante fuertes imágenes:

Después indiferencia,  
 perros de lava,  
 hambre de gusano,  
 Joroba de infierno.

La noche, aquella del primer abordaje,  
se tornó en un estrecho, muy estrecho. (*Abordaje* 69)

Subyace en los versos expuestos una intención de denunciar una circunstancia que afecta al hombre y al poeta por igual. Otros símbolos, entre ellos, pez, agua, luna y sal, consiguen recrear una atmósfera turbia, consecuencia de lo que él considera “engañosa Andalucía” y traición ante tanta “Entrega en el Ejido”. Las palabras se encaminan, de nuevo, a “elevar su dolor a vuelo indefinido a esta tierra andaluza, tan lejana y tan cercana al mismo tiempo, norte y sur a la vez, acogedora y, a veces, increíblemente ingrata. Versos libres que se convierten en voz sincera, expresión de todo un pueblo:

La necesidad y el deseo  
desnudan en cada lucha  
el vuelo de las profundidades  
[...]  
el fulgor y el silbo desnudan  
un amanecer en el aire.  
de su boca. Exhalaba así  
el primer suspiro  
el último abordaje. (*África* 92)

La poesía de El Fathi representa al inmigrante marroquí como a un ser humano al que los medios de prensa han reducido a una mera caricatura, con un discurso periodístico enfocado en las tradiciones culturales que estigmatizan en gran medida a los emigrantes. En la novela *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Marco Kunz indica: “mientras los peces y crustáceos *devoran sus cadáveres anónimos, leemos y comentamos las vidas noveladas de inmigrantes* ficticios, y no lo podemos hacer sin un resabio desagradable y un sentimiento de impotencia y frivolidad ante la realidad de la muerte cotidiana que sobrepasa la capacidad sublimadora de la literatura (Kunz 114). Como se mencionó brevemente, en las notas periodísticas predomina el discurso del miedo con la evocación de términos como “hordas de ilegales”, “avalanchas

de inmigrantes”, centenar de ‘sin papeles’. Todas estas referencias crean en el español un sentimiento de amenaza que, contribuye al fortalecimiento de la subalternidad. En la misma vena, las imágenes presentadas en los periódicos de la intercepción de pateras repletas de inmigrantes durante su frustrado cruce del estrecho reducen a estos inmigrantes a un grupo homogéneo e inferior en contraposición a las imágenes de los españoles, presentados como seres superiores. De ahí que El Fathi mediante la “literatura intenta mostrar la ‘ahoridad’ de un país en colisión entre la cultura occidental y oriental, el enfrentamiento entre la penuria existencial de la miseria social y el mundo de maravillas que llega a través de las imagen satelital de Televisión española, aunado al deseo de acceder a vivir en el nuevo imperio dominante” (Ricci 2007: 33).

Este poeta marroquí pone en manos del arte el grito del ahogado para que realmente se escuche. Como indica Angélica Liddell al hablar sobre el montaje teatral de “África en Versos Mojados”, sólo mediante el arte se puede acceder al horror. Como sugiere Liddell, se trata de abandonar las imágenes del horror cotidiano, imágenes ya casi domésticas por los medios de comunicación. De ahí que El Fathi utilice la poesía, la forma más elevada de lenguaje para recrear ese evento. En sus versos utiliza el lenguaje para hacer justicia a los excluidos, y conseguir así oponer al lector a esa forma de vida acomodada que sólo conduce a la indiferencia y a la ignorancia. Como indica, José Ramón Ripoll, “la palabra de El Fathi no se conforma con adornar los sueños, sino que denuncia situaciones injustas” (Ripoll: 9). Esto se deja ver en los versos siguientes, donde el poeta deja entender que los versos son escritos para rescatarlos del anonimato:

Su nombre aparecerá en estos versos,  
al principio, a lo largo, encima  
espero su nombre, pero no llega  
me paro siempre aquí.

Tampoco se asoma,  
solamente se aleja,  
duerme en las arenas  
del Sol que cubre nuestras olas. (*África* 87)

Así pues, su poesía, describe pero también denuncia, transformándose en conciencia social. Se puede reconocer a su poesía como un espacio de libertad, absolutamente reivindicable. El Fathi no se deja llevar por el impulso dramático de la situación, y aun tratándose de un tema de absoluta actualidad, sus versos se escapan de la literatura panfletaria ahondando en la cavidad de los sentimientos humanos (Ripoll 8). En buena lógica, se deja ver que la poesía escrita en castellano por escritores magrebíes tiene un mensaje de naturaleza propia. Así lo demuestra la obra de El Fathi, porque a partir de su propio entorno sociocultural, el autor logra plasmar una visión diferenciada, de profundidad estética y diferente de la mirada plana, pero no por ello menos real.

En suma, la poesía de El Fathi se ubica en un espacio intersticial que la liga con el compromiso ético de otras literaturas poscoloniales africanas, chicanas, de expresión castellana. De ahí que El Fathi fuera incluido en un encuentro entre poetas de la frontera. Esta velada poética marcó el encuentro de tres culturas a través de la poesía escrita en castellano; Francisco X. Alarcón (Estados Unidos), Abderrahman El Fathi (Marruecos) y Margalit Matitiah (Israel). De este encuentro se publicó un libro de poemas que lleva por título *Lenguas en la frontera*. Son proyectos como este último los que sirven para dar a saber que hay “autores fronterizos escribiendo desde posiciones intersticiales, contestatarias, subversivas y, a la vez, literariamente fructíferas y unificadoras” (Ricci 54). Como se mencionó anteriormente, con este proyecto se establece un diálogo intercultural, transversal, con intención de *trans-modernidad* (Dussel 2005:19). Un

diálogo entre intelectuales de la “frontera”[...], críticos de la periferia, un diálogo intercultural Sur- Sur” (Dussel 2005: 19 ; *Cursiva en el original*).

Para finalizar, podríamos decir que a través de sus versos, El Fathi establece un diálogo que parte de los criterios y de las víctimas de su propia cultura. Como explica Dussel, el concepto de “transmodernidad” supone también la categoría de víctima, en caso contrario, “la interculturalidad se tornaría apologética, folklórica o populista al no considerar la negatividad como punto de partida” (2005:28). La poesía de El Fathi cumple también con la primera condición expuesta por García Canclini quien explica que la primera condición para distinguir las oportunidades y los límites de la hibridación es no hacer del arte un recurso para el realismo mágico de la comprensión universal (2003:14).

De esta forma, la poesía de El Fathi es fundamental en el tema de la migración marroquí, puesto que ayuda a deconstruir el diálogo de sordomudos existente entre los medios de prensa españoles y marroquíes. Es el grano de arena que aporta y que puede facilitar la concientización de por lo menos una pequeña parcela culta y progresista en el ámbito español y/o en los lectores que consumen la literatura en castellano.

### Capítulo III

#### Literatura de migrantes escrita en castellano y catalán

Frank Soren y Russell King, entre otros teóricos, están de acuerdo en que el siglo XX se caracteriza por las migraciones, y se conoce como la “Age of Migration”. Marco Kunz explica que en España hace falta la perspectiva de los niños o adolescentes en la literatura, que a menudo no son inmigrantes sino auténticos nativos del país de adopción de sus padres. Kunz discurre sobre la posibilidad de que quizás pronto se escribirá el gran *Bildungsroman* inmigrante de España, al tiempo que hace conjeturas sobre la creación de textos que plantearan los problemas del choque de culturas, identidad étnica, transculturación y demás (*La inmigración* 136). En este apartado nos encontramos con novelas que precisamente son ejemplos de *Bildungsroman* de la literatura de la migración en España ya que abordan los temas teorizados por Kunz.

Como afirman Sami Nair y Juan Goytisolo, “los españoles [durante el siglo XX] por razones a la vez socioeconómicas y políticas, huyen de España. Esta hemorragia se prolonga hasta principios de los años setenta” (108).<sup>52</sup> Sin embargo, desde hace ya unos años, España ha pasado de ser un país de emigrantes a ser un país receptor. Ya no es sólo un lugar de tránsito para los inmigrantes magrebíes en su camino hacia Europa; por el

---

<sup>52</sup> Un ejemplo se encuentra en el cuento “Terciopelo robado”, un relato en el que se narran las vejaciones a las que son sometidos los inmigrantes españoles de Galicia en los países industrializados de Europa Central. Ofelia, el personaje principal descubre que el olor, la ropa y hasta la expresión que ella traía, la señalaba allá, en aquel país de seres igualmente inodoros e insulsos (222). Un caso semejante puede ser percibido en los protagonistas de “Yolanda”, cuyos personajes confrontan sociedades un tanto hostiles e impenetrables. De ahí que ambos protagonistas sufran trastornos de identidad, conectados íntimamente con su posición de inmigrante.

contrario, este país es punto de destino de una población que busca una mejora en su situación tanto económica, como laboral, allende el Estrecho. En virtud de su entrada en la Comunidad Económica Europea (1986), España ha tenido que adaptar sus leyes en materia de extranjería, a las directrices tomadas en ese sentido por los países miembros de los países de Europa. Soren explica que “The old European center” está siendo reevaluado y renegociado mientras está conectado a la red de un sistema literario mundial (Soren 2008:14). Agrega que las antiguas periferias están conquistando territorio y obteniendo acceso a los llamados centros.

Por lo tanto, se puede decir que la literatura de la migración de magrebíes en Europa es un territorio rico e inexplorado que está desconstruyendo y subvirtiendo el discurso monológico dominante. El hecho de vivir y de escribir en un territorio entre culturas, fronterizo, convierte la escritura de estos autores en un producto híbrido; fruto del encuentro de personas procedentes del Sur/”Tercer Mundo”, con personas del norte /”Primer Mundo”. Russell King, explica que la literatura de migrantes nos muestra lo que significa sentirse un extraño y al mismo tiempo en casa, vivir dentro y fuera simultáneamente. Recalca también que esta literatura revela lo que es atravesar las fronteras, como el Río Grande o la llamada “Fortaleza europea”( King 1995: 9). Las experiencias narradas exponen lo que significa vivir en una frontera que corta a través del idioma, la religión y todos los aspectos de la cultura. De ahí que los trabajos presentados en este capítulo sirvan para expandir nuestro conocimiento sobre los complejos procesos de negociación de identidad de los migrantes magrebíes, en particular, la de los hijos o migrantes de segunda generación.<sup>53</sup> Un ejemplo de dicha literatura lo podemos observar

---

<sup>53</sup> En una entrevista otorgada a *El País*, El Hachmi explica que “De pequeña decía que, de mayor, quería ser escritora, no inmigrante”. Al respecto, Saïd El Kadaoui afirma que “Se les marca con la etiqueta de

en los textos de *L'últim patriarca* de Najat El Hachmi y *Límites y fronteras* de Saïd El Kadaoui, para quienes sus escritos se convierten en una forma de negociación, donde reivindican su derecho de ciudadanía del lugar donde viven.

Las obras de El Hachmi y El Kadaoui han visto la luz en los primeros años del siglo XXI. Su literatura se caracteriza por ser una respuesta al proceso de integración al país de acogida. De esta forma sus textos ofrecen una visión amplia del fenómeno de la migración, muestran la complejidad y las múltiples facetas que derivan del proceso migratorio. En cierta forma, responde a algunas de las preguntas identitarias planteadas en la figura 6 ya que abordan cuestiones relativas a la integración del inmigrante en el país de acogida, incluyendo su escolarización que se critica por ser poco receptiva hacia las personas provenientes de culturas del mundo árabe e islámico. Estas obras también señalan la importancia y los beneficios del aprendizaje de la lengua, en este caso el catalán y/o el castellano.

---

inmigrantes de segunda generación favoreciendo su identificación perpetua con un origen que, en muchas ocasiones, no conocen en profundidad y dificultándoles que se sientan europeos (Identidad y pertenencias 2009).

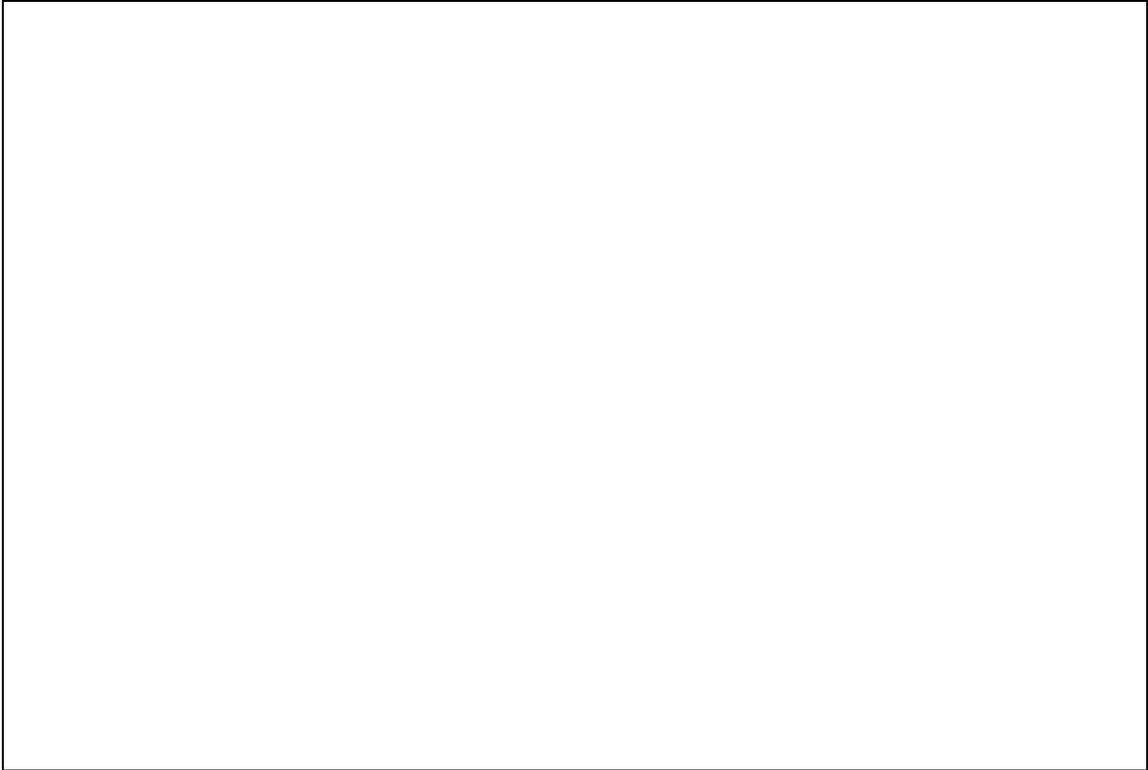


Figura: 6

### III.1 Najat El Hachmi (Nador 1979)

Najat El Hachmi es una escritora amazigh-marroco-catalana que hasta la fecha ha escrito un par de novelas en catalán, *Jo també sóc catalana* que versa sobre su experiencia como migrante y *L'últim patriarca*, traducida al castellano como *El último patriarca*, donde narra la historia de una joven marroquí que se encuentra en una lucha constante al tratar de negociar las ideologías occidentales al mismo tiempo que pretende conservar sus tradiciones culturales, amazigh-(o beréberes).<sup>54</sup> Esta última la hizo acreedora del premio de las letras catalanas—Premi de Les lletres catalanes Ramón Llull 2008. En 2011 se publica en catalán su más reciente novela, *La caçadora de cossos*, traducida al castellano como *La cazadora de cuerpos*.

Las producciones literarias tanto de El Kadaoui como de El Hachmi se centran en el tema de afincamiento permanente en el país de acogida. De ahí que podamos decir que lo que motiva a estos escritores a escribir es el hecho de vivir y de escribir en y desde la intersección de las dos culturas. De esta forma, podemos apreciar que la literatura se convierte para ellos en un método terapéutico mediante el que logran problematizar el proceso de adaptación al que se someten los inmigrantes (especialmente los niños) que proceden de culturas norteafricanas. Cabe mencionar que la acción terapéutica de la palabra en los estados neuróticos aparece ya en *Las mil y una noches*. Como indica Rafael Cansinos Asséns, el libro de *Las mil y una noches*, en el fondo, es el proceso de curación del rey Schahriar, “Schahrasad se propone curar al rey monomaniaco, víctima

---

<sup>54</sup> Creo que es importante dar un breve panorama de la cultura amazigh (plural, imazighen; lengua, tamazight). Cabe mencionar que a los pueblos imazighen del norte de Marruecos también se les llama beréberes. Hoy en día un 40 por ciento de la población de Marruecos hablan amazigh (*The Berbers* 3). Los imazighen fueron colonizados desde el año 3000 AC hasta el siglo VII de la era cristiana por egipcios, griegos, romanos y árabes; recientemente, en el siglo XIX y XX estos pueblos han sido sometidos por franceses, portugueses y españoles.

de la idea fija, por el poder de la palabra, y lo consigue, acreditándose como doctora en psiquiatría” (122).

Los escritos de estos autores responden por un lado a dicha terapia y por otro a los controvertidos procesos literarios hibridizantes de las literaturas marginales y fronterizas, especialmente las que provienen del Magreb, o aquellas desarrolladas por autores magrebíes asentados en Europa. Estas características se ven claramente en la novela de El Hachmi *L'últim patriarca*, donde la escritora pone de relieve la voluntad de destruir al último descendiente masculino de la familia Driouch y poner fin así, a la cultura patriarcal;<sup>55</sup> “I així va ser. Aquell dia va néixer Mimoun, l'afortunat, el que tindria l'honor de cloure les generacions i generacions de patriarques destinats a fer del món un lloc ordenat i decent. Amb ell s'acabaria per sempre més la condemna del patriarcat” (14).

Para llevar a cabo esta deconstrucción del sistema patriarcal, El Hachmi construye un personaje ficcional que reúne todas las características del prototipo del macho. Es así como la narradora y la única hija de Mimoun sin habérselo propuesto cambia la historia de los Driouch para siempre.

La novela está dividida en dos partes. La primera parte explica la vida del patriarca, cuando vivía en su aldea del norte de Marruecos desde su nacimiento; posteriormente narra su niñez, y su juventud; su migración a Cataluña y su posterior deportación, hasta su boda pactada con una joven de la aldea. Así, el lector es testigo de la subversión de las normas de respeto y responsabilidad, epítome de la autoridad patriarcal musulmana. Como se observa en la narrativa, el personaje de Mimoun, prototipo de macho y producto de la cultura patriarcal mediterránea, adquiere las

---

<sup>55</sup> Cito por la primera edición en catalán de *L'últim patriarca* (Planeta, 2008).

destrezas de comportamiento para afirmar o imponer su autoridad sobre las féminas de la familia, a quienes desde muy joven manipula física y sentimentalmente. El conocimiento de Mimoun sobre la naturaleza femenina no obvia ningún detalle y sintiéndose digno de ser preservado y adulado, se aprovecha de ellas. Como indica la narradora, los “molts dels èxits del gran patriarca no s’explicarien si no fos per les dones que l’han envoltat sempre i que li treien—i encara li treuen—les castanyes del foc: l’àvia, les tietes i, més tard, la mare” (98). Frente a ello los personajes femeninos ofrecen igualmente el modelo arquetípico de la cultura musulmana, en la que las mujeres no sólo son las portadoras del honor y el linaje de la familia, sino que, su función social queda determinada y unida al sexo al que pertenecen.

Mimoun se aprovecha de su posición de varón en la familia. De ahí que golpee brutalmente a su hermana por el simple hecho de creer que está interesada en un joven. En la misma vena, se sirve de esta violencia para afirmar su jerarquía frente a las féminas de su familia. De esta forma, consigue siempre que “les dones de la seva vida l’anessin convertint en patriarca” (99). Después de varios encuentros desastrosos, la familia pacta el matrimonio de Mimoun con una joven de la comarca. Irónicamente, la noche de bodas Mimoun es incapaz de penetrar a la joven, impotencia sexual que se puede interpretar como un augurio de que con él terminará el sistema de patriarcado. A partir de este hecho, se enumeran los incontables abusos del patriarca con la única excepción de su hija y, a la vez, narradora. Esta joven será la encargada de revertir los roles y termina de consumir la ruptura de la tradición patriarcal que comenzó con Mimoun.

En la segunda parte de la novela, El Hachmi recrea la migración de la familia del patriarca a Cataluña. La narración está enfocada sobre todo en la infancia y la juventud de

la narradora y el proceso de adaptación a su nueva vida en el contexto del estado español. Todo ello se narra desde la perspectiva de género, puesto que aunque Mimoun es el personaje principal de la primera parte de la novela, es la narradora la que se encarga de modular el relato a su antojo. Así se observa en la siguiente cita:

La història es podria acabar aquí, com la les pel·lícules americanes, van ser feliços per sempre més, però això no havia de ser una pel·lícula ni la història d'una relació amorosa, això havia de ser el relat de com es va perdre el patriarcat en la línia successòria dels Driouch i, més a grans trets, de com el destí no deu estar del tot escrit. Per això aquesta història continua. (318-19)

El aprendizaje de la lengua es importante para el proceso de integración. De ahí que el dominio del catalán se convierta en una necesidad vital. De esta manera con el afán de distanciarse de los hechos violentos que acaecen en el seno del hogar, la narradora se refugia en la lectura del diccionario catalán. Al leer el diccionario, la protagonista escapa de ese mundo violento, mejora sus habilidades verbales y a la vez, enriquece su discurso para superar las imposiciones del sistema de patriarcado. Leyendo el diccionario, la narradora digiere cada palabra de tal manera que la libera de los lazos emocionales que la unen a esa vida violenta:

Ell va fer plaf, una bufetada, i ningú va saber què volia dir. No et vull sentir ni una paraula més, havia dit, a partir d'ara faré el que em doni la gana de la mateixa manera que tu vas fer el que et donava la gana. Ningú sabia què era el que li donava la gana de fer ni qui era ella ni per què ho havia de dir amb una bofetada, però tots vam entendre que la treva ja havia acabat. *E*, nom de la lletra e, *E*, prefix llatí o *eben*, banús. (193)

Las palabras se convierten en sus aliadas, le ayudan a navegar el mundo que la rodea. Poco a poco la escritura es su único alivio. De ahí el intento del patriarca de privarla de esta actividad y la utilización de la memoria por parte de la narradora como desafío. Al igual que el personaje de Carmen en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín

Gaite, la protagonista usa la imaginación y la escritura para construir un espacio que le sirve de refugio y que, de cierto modo, se convierte en un emblema de su independencia y libertad.

El idioma es una herramienta importante para encontrar su lugar en el mundo. En este nuevo hogar la protagonista se da cuenta de su pluriversidad, de “atravesada” por dos lenguas: el tamazight que la conecta con su pasado en una aldea del norte de Marruecos, y el catalán, la lengua de su hogar de acogida. Esta multiplicidad de lenguas ayuda también en la deconstrucción de la noción del idioma como parte de la identidad nacional y en la habilidad de la “doble crítica”. Como indica Abdelkebir Khatibi, el concepto de la doble crítica y “un pensamiento otro” se refiere a una crítica tanto del Occidente como de las mismas tradiciones, esta habilidad se origina desde su localización en la frontera.

Por otro lado, el hecho de poseer tanto el tamazight como el catalán como lenguas contribuye a desterritorializar el texto literario—de acuerdo con la definición que este término adquiere de Deleuze y Guattari. De la misma manera, este bilingüismo transforma la escritura en una escritura nómada en términos de la filósofa Rosi Braidotti.<sup>56</sup> El Hachmi realiza una desterritorialización de la lengua ya que esta se ve forzada a estar fuera de balance debido a la posición del personaje que está siempre fuera/dentro, lo que le proporciona una doble visión. La narradora personifica la diferencia entre y en relación con los dos idiomas. Así, lo que para la niña pudo significar un simple juego, para la adolescente se convirtió en un dilema; sin embargo, para la joven

---

<sup>56</sup> Nomadic thought “sand thought” seek to theorize a mode of existence expressed by nomadic thought “sand thought” that seek to counter the ever-present menace of hegemonic domination. The connection between the nomadic thought and postcolonial and postmodern theory bearing on the literature of the Maghreb is the refusal to be the other/or for hegemonic forces, whether cultural imperialism, or religious fundamentalism. Nomadic authors are bricoleurs who take their material wherever it befits their purpose, whether is a European language, technological constructs or genres” (John D. Erickson 83).

más madura, el hecho de conocer las dos lenguas significa una riqueza enorme ya que se nutre de dos maneras de ser, dos formas de vivir. De esta forma, cobra solidez el dicho de que la hibridación propicia una suma intercultural. En “Carta d'un immigrant”, El Hachmi así lo deja saber:

Aprendràs a viure, finalment, a la frontera d'aquests dos móns, un lloc que pot ser divisió, però que també és encontre, punt de trobada. Un bon dia et creuràs afortunat de gaudir d'aquesta frontera, et descobriràs a tu mateix més complet, més híbrid, més immens que qualsevol altra persona .(El Hachmi *Carta d'un immigrant*, 2004)

Aparte del dominio de una nueva lengua por parte de la narradora, en la novela se da una inversión de roles entre esta última y el patriarca. Dicha inversión admite una mirada femenina activa que cuestiona la hipótesis de una posición dominante, tanto occidental como oriental, en tanto se comienzan a construir espacios femeninos. La narradora recuerda a algunas de las características de las escritoras, como la catalana Mercè Rodoreda y la salamanquina Carmen Martín Gaité que irrumpieron durante la época del franquismo y que además produjeron narraciones con tintes autobiográficos que exponían, por lo general, las vivencias y avatares de una protagonista presa de unos condicionantes culturales patriarcales y machistas. Esto explica la mención o referencia a obras cimeras españolas, *El cuarto de atrás* (1978) y *La plaça del diamant* (1962), que abordan el tema del patriarcado, sobre todo el impuesto durante el régimen del patriarca mayor, Francisco Franco.

Además de la mención al personaje de Colometa de *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda, el personaje de El Hachmi presenta ciertas afinidades con el personaje de la escritora Carmen Martín Gaité, Carmen. Entre las características se podría

mencionar la edad de las jóvenes, la entrega a la escritura como método terapéutico que las desplaza a otros espacios (La isla de bergai) y su crítica directa al sistema patriarcal.

Por ende, siempre y cuando el poder patriarcal pueda controlar la movilidad de las mujeres, puede mantenerlas subordinadas; sin embargo, un escape de este control obstaculiza la dominación patriarcal. De ahí la importancia de la lectura para estos personajes, actividad que se convierte en una herramienta que les facilita la movilidad. Aquí ya no sólo nos referimos a la libertad ni movilidad física, sino a la libertad imaginativa y creadora. En *El cuarto de atrás*, la protagonista es capaz de crear un espacio de alteridad, la isla bergai, desde donde toma conciencia de su situación.

En un momento de la narración, la protagonista reconoce un poco de rebeldía en su madre, dice, “Era la meva mare que parlava, era la Mila que s’havia afartat de netejar capelles i relíquies, la Colometa que fugia de tot per trobar-se” (El Hachmi 2008: 222). Las referencias tanto al personaje de Víctor Català (Caterina Albert i Paradís), como a personajes del franquismo, aunado a la conexión trazada entre estos y la historia de su madre, muestran lo que críticos como Homi Bhabha plantean: las historias transnacionales de los migrantes, los colonizados, los refugiados políticos, todas estas condiciones fronterizas, podrían ser los terrenos propios donde se podría afincar una literatura mundial (Bhabha 1995: 12). Debido a su condición fronteriza, autores como El Hachmi están mejor equipados para llevar a cabo una doble crítica, tanto del patriarcado oriental como del occidental.

Esta característica subversiva de El Hachmi se observa en otras escritoras del Magreb, entre las que podríamos citar a la marroquí Fatema Mernissi, quien aboga por un diálogo abierto entre los dos sexos a la vez que desmonta muchos de los tópicos que

occidente tiende a hacer con respecto a la cultura musulmana. Para Mernissi es un error pensar que las únicas muestras de feminismo proceden de occidente. De allí que mediante sus estudios del *Corán* prueba la subversión de las mujeres ya en la época de Mahoma. En la novela *Lejos de Medina: Las hijas de Ismael*, Assia Djébar ofrece otro ejemplo de cómo deconstruir el sistema patriarcal.<sup>57</sup> Djébar propone rescatar del olvido la presencia que tuvo la mujer en los orígenes del Islam y la consideración de que gozó en él, antes de que su imagen fuera demonizada. La autora presenta la imagen de mujeres que difieren del estereotipo de la mujer sometida e inculta que se presenta como referencia absoluta e irrevocable de la mujer árabe.

De esta forma, Djébar muestra cómo desde el *Corán* se puede fundamentar la liberación de la mujer. En el *Corán* encuentra varias *aleyas* y moralejas que, en su finalidad e interpretación profunda, construyen una visión elevada de la igualdad entre ambos sexos. La de mayor importancia para el tema de la escritura, es la historia de Sadyah. Se dice que Sadyah, “la profetisa”, soñó con el profeta, “pero no como mujer dispuesta a formar parte de su harem. No, sino como igual” (Djébar 2004: 44). Agrega que Sadyah “manejaba muy bien la palabra, y se expresaba en un árabe muy bello en prosa rimada” (Djébar 2004: 41). De manera similar al profeta y poseída por su dios lírico, decidió llamar ‘Dios’ a ese fuego de poesía devoradora que la consumía por dentro (Djébar 2004: 41-44).

La obra de la autora desmiente las visiones misóginas que presentan al hombre y la mujer en diferentes estratos. Asimismo, urge a releer los conceptos coránicos referentes a la mujer, con el fin de redescubrir y restablecer el espíritu igualitario del mensaje espiritual del Islam. Una vez cumplida esta condición, todas las demás nociones

---

<sup>57</sup> Assia Djébar (1936- ) – es el seudónimo de Fátima-Zohra Imalayen.

referidas a las mujeres, pueden ser reanalizadas y comprendidas correctamente en un contexto actual, reconstruyendo la historia de la mujer magrebí dentro del marco de la historia mundial. Así, la liberación se debe entender no como la adquisición de ideas creadas por las feministas occidentales, sino como un proceso de negociación que toma en cuenta un sinfín de conceptos occidentales pero también musulmanes.<sup>58</sup> Siguiendo el ejemplo de la escritora argelina, El Hachmi efectúa una “deconstrucción de su tradición con elementos críticos de la cultura magrebí al mismo tiempo que subsume otros elementos de la misma modernidad que le son útiles (Dussel 2005: 26).

Además de la novela antes mencionada, existen otras formas de arte donde se ve reflejada la deconstrucción del sistema de patriarcado, por ejemplo en la película *Inch'Allah Dimanche* (2001), dirigida por Yamina Benguigui. La película tiene como contexto la Francia de 1974, cuando Francia acepta el ingreso de las familias de los trabajadores provenientes del norte de África. En dicho filme, Zouina, la protagonista principal, abandona su país para reunirse con su marido en Francia después de diez años de separación. Ahí, ella tiene que hacer frente al rechazo del marido, a los maltratos de su suegra (Aicha), y a un país que está dispuesto a aceptarla, siempre y cuando se mantenga en el hogar, alejada tanto de la política nacional como de la sociedad. El filme muestra la naturaleza cotidiana de la represión de la que son víctimas algunas mujeres migrantes dentro del seno familiar y la sociedad dominante. El único respiro del abuso doméstico y el acoso que encuentra Zouina es el domingo, día en que su marido y su suegra salen fuera de casa y ella aprovecha para realizar furtivas excursiones al mundo exterior. El

---

<sup>58</sup> En *El Miedo a la Modernidad: Islam y democracia*, Fatima Mernissi reconoce que no se trata de aceptar ni de rechazar conceptos de la cultura occidental, pero sí, seleccionar esos aspectos de esta, que puedan aplicarse a las experiencias de las mujeres marroquíes.

personaje de Zouina se reduce a un estado de subalternidad con respecto a su familia y la sociedad del país de acogida. De ahí que en un principio su identidad se vea limitada, por un lado, por su familia (esposo y suegra) quienes reclaman el derecho a hablar por ella, así como el poder dominante de Francia, que reclama un derecho a hablar de ella. De modo que, tanto el patriarcado hegemónico francés, como el del norte de África, se legitimizan mutuamente. Entre estas dos fuerzas, la voz de la mujer casi desaparece.

Sin embargo, el discurso es subversivo puesto que Zouina recupera la voz con la ayuda de otras mujeres (francesas), entre ellas su vecina, una joven que trabaja en una fábrica de cosméticos y la viuda de un oficial del ejército francés. La amistad de Zouina con estas mujeres es un ejemplo de alianza de grupos dispares.<sup>59</sup> A través de Zouina, se trata de deconstruir las nociones de identidades fijas y asimilación, a favor de rescatar múltiples identificaciones. Al desafiar las ideas sobre la identidad, el género, la etnia, el filme subvierte la forma convencional de hacer cine.

Otro desafío que cabe señalar en *L'últim patriarca* procede del ámbito de los estudios coloniales. A la luz de los mismos, destaca la ruptura de estructuras de poder heredadas del pasado colonial, concretamente, la construcción de la imagen del inmigrante desde la perspectiva del sujeto con poder. La narradora de la novela crea conciencia a través de su educación y por el reconocimiento de su valor como individuo. Así, el personaje femenino de El Hachmi no se asimila a la cultura de acogida, sino que va más allá, y muestra una preocupación por construirse una identidad plural.

---

<sup>59</sup> Desde el punto de vista de la crítica feminista, Schahrasad y su hermana, Dinarzada de *Las mil y una noches*, son símbolos de solidaridad: “Djabar pone hincapié en la solidaridad femenina(sororial) como la única manera de contrarrestar el poder masculino” (Nagy-Zekmi 13)

En uno de sus viajes a Marruecos, la protagonista alude al viaje sin retorno inherente a la inmigración descrito por el crítico Stuart Hall, quien destaca la imposibilidad de un retorno para el inmigrante, las radicales transformaciones sufridas en el proceso que impiden el reencuentro con el país de origen y que van más allá del viaje de vuelta planteado en términos geográficos. Como apunta Hall, “Migration is a one way trip. There is no home to go to” (35). De ahí que el contacto con su lugar de origen deja ver cierto abandono de su identidad pasada y produce un cambio de conciencia. Como indica la protagonista, después de un tiempo en Nador, empieza a extrañar las comodidades de su vida en Cataluña. Extraña a sus amigos, sobre todo, el acceso a los libros.

Poco a poco, los límites para la protagonista van disminuyendo. Al hablar el catalán las fronteras lingüísticas desaparecen. Descubre que lleva dos identidades con ella. Habita en el espacio descrito por Gloria Anzaldúa, que se denomina la conciencia de la mestiza. De una forma similar a la escritora chicana, El Hachmi toma conciencia de que “only by remaining flexible to stretch the psyche horizontally and vertically the mestiza learns to juggle cultures” (Anzaldúa101). Por consiguiente, la posición y pensamiento fronterizo de El Hachmi le otorga la posibilidad de ver la cultura multiétnica propia a la luz de otras culturas. Este acto es significativo puesto que la escala de valores de ambas culturas, la amazigh y la catalana, cambia completamente para la protagonista. El Hachmi rechaza identificarse con unos pocos rasgos culturales definidos y determinantes, para considerarse producto de influencias múltiples y de múltiples pertenencias. Esta actitud puede resumirse en las palabras del personaje de *Las tres vírgenes de Santo Tomás*, de la guineana Guillermina Mekuy, para quien su identidad

mestiza reside en la manera de ver las imágenes de un mundo en constante fusión: “ahora soy dueña en mi interior de dos culturas, me pertenecen dos países, y tengo la enorme riqueza de dos lenguas, la española y el *fang*, que forman mi presente y mi pasado” (Mekuy 192). Esta aceptación de las dos culturas tanto del personaje de El Hachmi como el de Mekuy coincide con lo expuesto por Amin Maalouf, quien admite que “los fronterizos que sean capaces de asumir plenamente su diversidad servirán de ‘enlace’ en las diferentes comunidades y culturas, serán el aglutinante de las sociedades en que viven” (Fernando Villaverde *Identidades asesinas* 22).

Lo cierto es que las mujeres siempre han desarrollado una capacidad de agenciamiento notable en todos los ámbitos, incluidos aquellos restringidos a los ámbitos epistemológicos. En dichos campos y desafiando las prescripciones de género patriarcales, El Hachmi desarrolla actividades en diversos frentes. Por ejemplo, la narradora-protagonista de *L'últim patriarca* consigue el acceso al mundo del conocimiento (idioma) y apropiándose de sus códigos simbólicos hará importantes aportaciones culturales, como lo son sus narraciones híbridas, polifónicas. Por otro lado, utiliza sus saberes marginales y/o alternativos que le permiten dar sentido a su vida y a su posición en el mundo.

Así, la protagonista afirma lo que Rosi Braidotti distingue como un sujeto en devenir. Este sujeto es capaz de imaginarse a sí misma, “pensar se convierte en la tentativa de crear otros modos de pensar, otras formas de pensamiento: pensar se refiere a pensar de una manera diferente” (*Feminismo* 42). La narradora juzga que el sujeto no tiene que valerse del discurso y la epistemología del “otro” occidental, sino que hay que crear un pensamiento diferente, un pensamiento “otro” que parta de su diferencia. La

subjetividad femenina en sí misma es “una diversidad, escindida, fracturada y constituida a través de niveles de experiencias que se intersectan” (83). La imagen del pensamiento está ligada a la memoria, pero no a la memoria centrada y monolítica, sino a una memoria minoritaria que funciona “como una agencia desterritorializadora que disloca al sujeto” y que “desestabiliza la identidad abriendo espacios para otras posibilidades [...] se trata de una forma de empoderamiento” (171).

La protagonista reconoce que es importante deshacerse de las referencias para forjar nuevos paradigmas. En este sentido, pensar significa romper con los modelos preestablecidos por la mayoría patriarcal, esto implica la irrupción en la vida y la afirmación del sujeto. Este nuevo paradigma consiste en un modo de pensar nuevo, “otro”, para superar la lógica de una sociedad fundamentada en el dominio y la sumisión definida por el patriarcado. De ahí la importancia de insistir en la dominación simbólica para descubrir las redes de la colonización inconsciente que impide a las mujeres el avanzar en su evolución y construir su subjetividad más allá de la integración a una sociedad regida por modelos que obstaculizan el desarrollo de la personalidad. Esta nueva forma de pensar requiere composición, selección, dosificación.

Esta forma intensiva, zigzagueante, cíclica y desordenada de recordar, ni siquiera apunta a recuperar la información de una manera lineal. [...] Antes bien funciona como una agencia desterritorializadora que disloca el sujeto de su localización unificada y centralizada. Desestabiliza la identidad abriendo espacios donde las posibilidades virtuales pueden actualizarse, concretarse. Se trata, en suma, de una suerte de empoderamiento de todo lo que no fue programado en la memoria dominante. (*Feminismo* 171)

Esta memoria de las minorías (la “contramemoria” de Foucault) a la que hace referencia Braidotti está directamente ligada a la imaginación, abre el porvenir en un

futuro en relación al gozo, y al “empoderamiento” de la subjetividad, porque no se detiene ni se solidifica en el dolor vivido, sino que advierte otros modos posibles de transformación de su vida. El Hachmi propone conjugar una mayor independencia de la mujer islámica, sin renunciar por completo a sus raíces culturales. Así, otra de las negociaciones a la que debe someterse la narradora-protagonista de *L' último patriarca* está el negociar el dogmatismo del islamismo ortodoxo, tal como ya lo han hecho la amazigh-argelina Assia Djebar en *Lejos de la Medina* (1991) y la marroquí Fatema Mernissi en la autobiografía *Sueños en el umbral* (1995) y en *El miedo a la modernidad*.

De la misma forma, para la hija del patriarca, el sexo se convierte en otro proceso de aprendizaje mediante el que ella es capaz de escapar del control del padre y adquirir conciencia de su valor como persona.<sup>60</sup> Permite a la narradora destruir los íconos patriarcales relativos a la sexualidad que adquieren vigencia a lo largo de su vida y que impiden una valoración de la alteridad, la contingencia y el devenir identitario. La narradora mantiene una lucha para convertirse en sujeto de la enunciación y para posicionarse como tal, para tener derecho sobre su cuerpo y sobre todo el placer. Ella entiende que no se trata solamente de oponer ni de sustituir una imagen de pensamiento por otra para afirmarse como mujer. Por el contrario, empieza a entender que el devenir de un individuo y el deseo están relacionados con el pensamiento y la memoria de la minoría mencionada anteriormente. A la sazón, Rosi Braidotti observa que “el deseo es un anhelo profundo de transformación o un proceso de afirmación” (Braidotti 172).

---

<sup>60</sup> Escritoras imazighen como Assia Djebar, ya se habían atrevido a “rebasar los límites impuestos por la educación, con una descripción osada del cuerpo” (*Otras mujeres*, 134). Badia Hadj Nasser en *El velo al desnudo* va más lejos y no escatima en imágenes en las que el deseo y la pasión son gráficamente explícitas. Junto a Nasser, El Hachmi aborda lo erótico, desde el ámbito más insurgente.

De esta manera, las escenas de sexo que se describen en la novela ayudan a la narradora a verter su objetividad sexual y deconstruir la presunción patriarcal de superioridad y de ser el modelo exclusivo de la conducta sexual. A través de un acto de rebelión mantiene una relación sexual con un joven con quien posteriormente contrae matrimonio, aun sin el consentimiento del padre-patriarca. Con esta relación, la protagonista empieza a tejer el camino hacia la derrota definitiva del patriarca. Poco tiempo después, el divorcio de este joven le aportará la libertad deseada y buscada durante su devenir existencial. Sentada en su sofá-cama con las piernas abiertas reflexiona la narradora sobre su recién adquirida libertad:

Era el meu petit apartament cuina-menjador-dormitori que m'esperava en aquella planta baixa acabada de construir, tot equipat, tot ben net i bonic. [...]Jo que a partir de llavors seuria com voldria, menjaria com voldria, cuinaria només si volia, netejaria només si em venia de gust, treballaria en el que volgués i estudiaria el que volgués. Només això. No vaig fer res, aquell dia, però allò era la llibertat. Decidir, decidir i decidir. (325)

La última estocada, la destrucción simbólica del orden patriarcal, la da la narradora en uno de los capítulos finales de la novela. En dicha escena leemos cómo la protagonista-narradora accede voluntariamente a ser sodomizada por su tío paterno: “que millor que el teu oncle per ensenvar-te aquesta mena de coses, eh? (331). Es un acto sexual que goza como diría Rosi Braidotti, con “jubilosa realización de sí mism[a]” (Braidotti 172). Con este acto sexual, la narradora logra “la reinención de un yo jubilosamente discontinuo” (Braidotti 172) en oposición al ser melancólico programado por la cultura falogocéntrica, representada en la novela por la mayoría de los personajes femeninos. El tratamiento literario sobre la vida sexual, la representación literaria del acto sexual logra subvertir modelos patriarcales. Esta traición al patriarca se percibe en la siguiente cita: “pare que ja no tornaria a ser patriarca, no pas amb mi, que el que havia

vist no ho poria explicar, que una traïció tan fonda no l'hauria imaginada ni ell i encara menys venint d'una filla tan estimada” (332).

Otro de los temas referentes a la cultura de origen, explotados en la novela es el del uso del *hijab*. En el personaje de la novela de El Hachmi, el uso del velo aparece como un elemento diferenciador entre la narradora y el resto de sus compañeras de colegio. En el mismo sentido, en ocasiones aparece como un signo de rebeldía frente a la figura del patriarca. Mimoun, en su afán de integración al país de acogida, rechaza la idea de que su hija lleve el velo; sin embargo, arguyendo que en su familia todas las mujeres usaban el *hijab*, la hija usa el velo a escondidas de su padre. Esta acción se advierte como uno de los primeros símbolos de rebeldía y de liberación para la narradora. Por ello, podríamos incluir a El Hachmi en el grupo de las denominadas *escritora de la generación rebelde*, ya que el tema fundamental de su novela gira “en torno a la desestructuración de la institución familiar dominada por el patriarcado y el cuestionamiento de identidades establecidas” (Miampika 25).

Cuando el patriarca ve a la hija colocarse el velo, deseoso de mostrar su asimilación a la cultura europea, él le ordena a la joven que se lo quite, llegando incluso a golpearla por usarlo. En efecto, con su decisión la protagonista intenta mostrar al mundo occidental que los problemas que afectan a la mujer musulmana no derivan solamente del Islam y de su identidad como musulmana puesto que las contradicciones a las que las mujeres han sido sometidas son afines a otros procesos patriarcales universales. El acto de colocarse y después quitarse el velo permitirá a la joven narradora negociar sus culturas (catalana, amazigh), manteniendo un equilibrio con respecto a la transferencia de ciertos valores culturales y espirituales de un grupo a otro (78). Esta acción representa “la

puesta en abismo del orden teológico” explicada por Khatibi (*Capitalismo* 80). La autora logra desasirse de los valores impuestos por la sociedad musulmana, mediante una *dobles crítica* “de la herencia occidental y la de su patrimonio, tan teológico, tan carismático, tan patriarcal” y de la estructura hegemónica occidental (*Capitalismo* 72-73).

Los temas alrededor de los que se construye la identidad fronteriza de la narradora incluye el rechazo al modelo cultural de la madre, la función liberadora de la escuela y el papel de la profesora que sirve como un modelo emancipador de la liberación de la mujer.<sup>61</sup> Esto es debido a la formación y a la educación que propone y, a que suele sembrar duda en el seno familiar, porque se ve como un elemento distorsionador y peligroso. Sin embargo, la escuela, los libros y las profesoras representan para muchas mujeres de origen magrebí, un modelo de la liberación: “A la classe em deien pilota perquè era l’única alumna que anava a passejar amb una profesora, però no sabien que si no hagués estat per tot el que ella m’aportava, pels horitzons nous que m’oferia, jo m’hauria mort, potser no per fora, però per dins sí” (254).

Otro de los temas que reinan en el ámbito escolar, que representa otro elemento especialmente negativo que la narradora tiene que contrarrestar está relacionado a la asimilación en cuanto al aprendizaje de la lengua y la asimilación frecuente al fracaso escolar:

És clar, en aquell lloc no hi estaven acostumats, a gent com jo. Era l’única de la classe que feia batxillerat, tota sola sense ni el noi dels ulls crema que havia de ser amb mi sempre, sense l’espai que dominava ni la gent que havia vist durant tants anys. Als ximplers els tocava d’anar a fer formació professional. Allà és on hauria d’haver anat a parar, com la resta dels meus, dels com jo, i jo que havia trencat lleis no escrites i havia decidit que no volia ser ni auxiliar d’infermeria ni administrativa de grau u ni mecànic ni electricista. (272-73)

---

<sup>61</sup> Es importante notar que la poligamia y la virginidad de las mujeres en un contexto musulmán serán los elementos presentes que de alguna forma orientalizan y erotizan la narración.

El Hachmi recrea los condicionantes culturales que pesan sobre la identidad femenina en general, no sólo en un contexto marroquí, en su ciudad natal, sino que, dado que el contexto de creación de la novela es Cataluña y la lengua catalana, el relato plantea la condición identitaria del mestizaje de una generación a caballo entre dos culturas (en este caso tres, beréber, española y catalana). Es un sujeto cuya identidad individual se desarrolla en el intersticio de dos identidades colectivas.<sup>62</sup>

Estamos hablando sobre dos sentimientos concomitantes de alteridad. El primero representado por la cultura de origen de los padres, y el otro, por la alteridad que conlleva la cultura de acogida. Como en otras novelas de escritores de origen magrebí, entre ellas *Límites y fronteras* de Saïd El Kadaoui, la generación de los hijos de la inmigración se define en esa intersección en la que no pertenecen a la cultura del país de acogida, pero tampoco se sienten identificados con la cultura de origen o la tradición que representan las mujeres, especialmente en el caso de la narradora de la novela. Esto se puede apreciar en la siguiente cita,

Filla, deia, ja és hora que t'espavilis una mica, no tens altre remei. Ja sé que a tu t'interessa més llegir aquell llibre tan gruixut que tens, però allà, no hi aprendràs res de la vida. La mare tornarà i necessitarà que la cuidis, només et té a tu i ja ets prou grandeta per a fer algunes coses. Jo volia ser prou grandeta per altres coses, no volia passar-me els dies netejant perquè els altres embrutessin, encara que potser no era aquella la manera en què ho pensava perquè només devia tenir deu o onze anys. (El Hachmi 2008: 221)

---

<sup>62</sup> En su ensayo “Najat El Hachmi y Laila Karrouch: escritoras marroquíes-imazighen-catalanas en el marco del fenómeno migratorio moderno”, Ricci apunta que La convivencia con los españoles, la naturaleza amazigh-marroquí-musulmana y la utilización voluntaria de la lengua catalana o castellana como expresión artística da como resultado cuatro culturas perfectamente definidas; siendo la suma de ellas el fundamento básico de una quinta: híbrida, intersticial e interpelante en igual dimensión tanto de lo autóctono (Marruecos/la cultura amazigh) como de lo “foráneo” (Cataluña/España).

El hecho de que las madres sean en la mayoría de los casos las transmisoras de la tradición, de alguna forma empuja a las jóvenes a refugiarse o imitar los rasgos de conducta de la figura paterna para lograr adentrarse en el ámbito público. Como indica la narradora sobre de ella,

Pesaven força espases de Damocles damunt meu: que si jo a la teva edad ja era casada, que si en la teva cultura ja se sap que no val la pena, que us acaben casant tard o d'hora, la d'aquest és l'últim curs i alguna altra que tenia el pare al cap, com allò de les dones que no traeixen mai els pares però que sí que acaben traint els homes. (273)

Cabe mencionar que las confrontaciones identitarias que padece el personaje de El Hachmi se encuentran aderezadas con referencias intertextuales a otros textos literarios que aluden al espacio “in-between” característico de los hijos de inmigrantes. Esta literatura fronteriza encuentra ahora secuelas dentro de las fronteras españolas. De ahí que en uno de los capítulos de la novela la narradora, hace referencia directa a la chicana Sandra Cisneros, “Una casa en un passatge, no pas a Mango Street” (230). En el capítulo compara su experiencia con la de la familia de Esperanza en Chicago: “La Nostra casa a Mango Stree però sense Lucy ni *chicanos*” (230). Recordemos que, Cisneros retrata a Esperanza, una niña que empieza a descubrir su identidad. Esta mención a la novela de Cisneros es bastante acertada, ya que por un lado muestra el conocimiento que tiene la autora sobre otras literaturas fronterizas y por otro lado, su novela adquiere de esta manera un mayor alcance al relacionar su lenguaje y su experiencia con la experiencia de Cisneros. Cabe mencionar aquí que en su ensayo “The Ancient Roots of Machismo”, la chicana escribe sobre las afinidades que existen entre las México-americanas y mujeres del Norte de África, “costumbres específicas formuladas desde tiempos inmemoriales y a las que muchas culturas se adhieren” (Cisneros 71). Esta

asociación que hace El Hachmi con otras literaturas afines contribuye a la creación de un diálogo intercultural mencionado por Enrique Dussel.

En otro momento de la narración, la del regreso vacacional al pueblo rifeño, el sentimiento de extrañeza, de no pertenecer a ningún lugar concreto que experimenta el personaje refleja el mestizaje cultural y la confusión de las generaciones que proceden de la inmigración que se reflejan en la siguiente cita: “Tot i això, a mi e feia il·lusiò tornar a aquel indret tan llunyà que ja no era ‘casa’, pero que tenia aromes d’ infantesa” (275).

Cabe recalcar que no se trata sólo de un mestizaje centrado en los personajes del relato, sino que, el texto en sí queda impregnado de cierto mestizaje literario, referencias a otros textos pertenecientes a otras literaturas, que lo convierten en un texto polifónico, un texto que se sitúa en una confluencia de lenguas y culturas en un diálogo permanente. La utilización del catalán en su escritura coadyuva a definir la identidad como la naturaleza híbrida de su literatura: “una espècie d’híbrid transgenèric” (13). En primer lugar podemos mencionar las evocaciones a las literaturas africanas de origen francés, que se encuentran a lo largo del texto, así como las referencias al personaje de la novela *White Teeth* de la escritora Zadie Smith, que dejan en claro que la autora tiene conocimiento de los textos tanto de las literaturas cimeras catalanas como de las fronteras de la migración.<sup>63</sup>

Resumiendo, podemos decir que El Hachmi se posiciona en un espacio crítico fronterizo que le permite resaltar su agencia como parte de un grupo subalterno. Esta posición también le permite moverse estratégicamente en una variedad de esferas socioculturales. La meta de estos sujetos fronterizos es la de poder crear relaciones entre

---

<sup>63</sup> Smith es una escritora británica, hija de padre inglés y madre jamaicana.

varios modos de pensar, “entre pensamientos otros”. Es decir, construir vínculos, fomentar el diálogo, con estrategias otras, como lo ha referido el filósofo marroquí Abdelkader Khatibi. La interrupción del lugar, el idioma, la familia y la cultura que experimenta el migrante no hace estas vivencias obsoletas, sino que conducen a su “renegociación” y sugieren la necesidad de perfiles alternativos mediante los que un ser humano puede ser definido.

En *L'últim patriarca* la escritora recrea las condiciones y los desafíos para deconstruir el sistema patriarcal y conseguir la emancipación, sobre todo sexual. Por otro lado, en la novela más reciente de El Hachmi, la escritora narra al lector el proceso mediante el cual se ejerce la libertad sexual. A través del personaje principal, El Hachmi explora las posibilidades de ejercer la libertad satisfactoriamente, sin dejarse influenciar por morales represivas, o sentirse sujeto a influencias de orden social, religioso, medioambiental, así como de avances tecnológicos y científicos. A través de este personaje, la autora deja ver que la libertad es algo que comporta mucho trabajo ejercerla. El personaje se plantea cómo— ahora que tiene toda la libertad posible— decidir lo que quiere, independientemente de ser tachada como “subversiva” o “anormal” por los estamentos morales tanto de occidente como de oriente.

La última novela de El Hachmi, *La caçadora de cossos*, es una especie de diario de confesiones íntimas.<sup>64</sup> Narra la historia de una joven sin nombre, como la protagonista de *L'últim patriarca*, que relata sus experiencias sexuales a un segundo personaje, curiosamente un escritor, quien recoge la historia. La protagonista se refugiará en el acto

---

<sup>64</sup> La novela no ha contribuido a dar la imagen compleja del inmigrante. Muy al contrario, lo confina en exactamente aquello que el imaginario colectivo le otorga. Abonan una imagen estereotipada de la marroquí, sexual. Por supuesto, presentan una parte de la realidad, pero, obviamente, no toda.

sexual como una forma terapéutica. A través del acto sexual intenta poner orden a los conflictos internos que no logra comprender. Como ella misma explica, “*era extraordinario el modo que tenía de poner en orden las imágenes de mi vida desbarajustada*” (142).

Víctima de sí misma, la protagonista de *La cazadora de cuerpos* se refugia en un sexo desprovisto de afectos que llega a ser opresivo y que en un momento dado de la novela adquiere tintes masoquistas. Por ejemplo, podemos citar su encuentro con un personaje ghanés al que “mordía esos labios que no se rasgaban nunca” y que por otro lado le “provocaba un dolor insoportable con cada embestida, como si la fuera a desgarrar toda por dentro”; o el gallego que le “magreaba las tetas a conciencia hasta llevarse la tela y dejarlas expuestas del todo delante de su amigo, que se limitaba a mirar” (53). Una página después menciona al vasco que no le pidió permiso para pegarle y sin embargo le dejó el rastro de abuso en su cuerpo: “de los mordiscos en la espalda mientras que le pegaba, y los dientes de ella que se encontraban, llevando al límite de la elasticidad de la piel provocándole un dolor tan intenso que la amenazaba con hacerla perder el conocimiento de un momento a otro” (95). Unas líneas más abajo agrega que el vasco la había alejado tanto de su cuerpo que ahora “me notaba la piel tan tirante, gritando por todas partes, que no proteste” (95).

De pronto todo aquel “teatro”, como se refiere a su vida la protagonista, se convirtió en un reto. Indica que en un momento tuvo miedo, pero no de ellos, sino de no poder frenar, de no saber conformarse nunca más con un hombre que no le pegue, la pellizque y la fustigue. Esta experiencia lleva a la protagonista a preguntarse, por primera vez en la vida, “quién me perseguía” (104).

Este autocuestionamiento da inicio al camino hacia la maduración del personaje. El proceso de relatar su historia se transforma en una acción terapéutica, en tanto que hay un receptor que recibe la información y la transmite al lector. Así lo deja saber la narradora en una de sus conversaciones, donde dirigiéndose al escritor explica, “*usted me necesitaba tanto como yo a usted. Sólo que de un modo muy distinto*” (145; cursiva en el original). El escritor se convierte entonces en el espejo de la protagonista, que le ayudaba a contar la historia. Para la narradora, el espejo es en primer término un profundo reflejo del yo, que va más allá del mostrar una reproducción ilusoria de su figura humana. En el espejo encuentra la esencia de su persona; es una forma de enfrentarse a sí misma, lo que Freud llamó el súper-ego o la idealización del yo. El espejo, aquí, refleja la imagen única (Edipo). Sin embargo, para nuestro propósito, la interpretación del objeto espejo que es más afín con las preocupaciones de la protagonista es esta otorgada por Manuel

Benavides:

El espejo es un objeto privilegiado y sorprendente por partida doble: porque me promete ver mi verdadero rostro, y porque me promete ver el universo en su multiplicidad y multiplicación infinitas. Esa mera posibilidad provoca, no la dicha de un conocimiento, sino alarma y vértigo (Cit por Ararou 2007: 400).

En definitiva, se da una transformación del personaje en el espejo.

### III.2: Saïd El Kadaoui Moussaoui (Beni Sidel, Nador 1975)

El joven escritor Saïd El Kadaoui Moussaoui llegó a Cataluña proveniente del Rif al norte de Marruecos a los siete años de edad. Además de ser escritor, El Kadaoui se desempeña como psicólogo y psicoterapeuta. En su primera novela, *Límites y fronteras* (2008), entre otras cosas, trata los problemas psicológicos y emocionales que afectan a los emigrantes marroquíes que llegan a España a una corta edad. Su novela nos presenta una perspectiva diferente, la de los hijos de los migrantes. Estos conforman un nuevo colectivo que irrumpe como protagonista en los nuevos procesos migratorios en el panorama español, la primera generación de niños en busca de una identidad dentro de la cultura catalana.<sup>65</sup> El protagonista de la novela, como muchos otros no nativos de España, debe superar traumas culturales y psicológicos para poder lograr una relación sana tanto con la sociedad del lugar de residencia como con su propio pasado cultural. Así, el personaje representa un ejemplo de cómo enfrentar ese proceso psicológico. Para este fin, el personaje construye un ego que funciona a partir de una hibridación de sí mismo.

Con este contexto en mente podemos deducir que la novela representa la biografía ficcionalizada de este autor quien comparte rasgos con el personaje de Ismaïl. El autor en su artículo “Minaretes y civilizaciones” expresa estar cansado de las versiones fundamentalistas de la identidad y plantea la siguiente pregunta “¿qué es lo mío...?”  
 Agrega, que con esta pregunta sobre cuál es su pertenencia, también, “se me plantea un

---

<sup>65</sup> Cabe mencionar aquí la crisis identitaria sufrida por la segunda generación de inmigrantes magrebines en Francia, llamadas convencionalmente Beurs. Beur es un término originalmente peyorativo, que indica la segunda generación de inmigrantes norteafricanos que vive en Francia. La palabra beur vienen de la palabra berber.

grave problema que podría desembocar en una crisis de identidad” (“Minaretes y civilizaciones” 2009: 04)

En la novela se rechaza la idea de una identidad fija, ya que estas concepciones fundamentalistas de la identidad por lo general encierran a los demás en sus pertenencias más limitadas. En *Culture and Imperialism* Edward Said concede que “the difficulty with theories of essentialism and exclusiveness, or with barriers and sides, is that they give rise to polarizations that absolve and forgive ignorance and demagoguery more than they enable knowledge” (Said 3). A la sazón, Amin Maalouf denuncia la concepción distorsionada “que reducen la identidad a la pertenencia a una sola cosa, instala a los hombres en una actitud parcial, sectaria, intolerante, dominadora, a veces suicida, y los transforma a menudo en gentes que matan o en partidarios de los que lo hacen” (*Identidades asesinas* 19).<sup>66</sup>

Desde la perspectiva de Ismaïl—un migrante con múltiples pertenencias— El Kadaoui impugna la presunción de una identidad pura beréber o catalana, para así descifrar el proceso mediante el cual se produce una identidad distinta. Asimismo, El Kadaoui ilustra cómo las personas originarias del Magreb terminan viviendo en una situación de exclusión permanente. Agrega también que esta exclusión actúa en ellos de tal modo que les produce plegamientos identitarios que empobrecen sus vidas y les genera cierta desconfianza en el resto de la sociedad. De esta forma, tematiza la cuestión de la creación identitaria y la representación de ésta a través de la escritura. De hecho, el

---

<sup>66</sup> Amin Maalouf fue galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2010. Su obra, traducida a más de veinte idiomas, le sitúa como uno de los escritores contemporáneos que más ha profundizado en la cultura mediterránea, representada como un espacio simbólico de convivencia y tolerancia.

personaje utiliza esta actividad como un alivio terapéutico, para poner en orden sus pertenencias.

La narración de la historia de Ismaïl comienza con el personaje exhibiendo un comportamiento fuera de lo normal, justo al límite de la locura.<sup>67</sup> Es precisamente en este espacio entre el límite tolerado por la sociedad y la frontera que no consigue cruzar, donde reside el riesgo de una crisis identitaria que lleva a Ismaïl a sufrir un brote psicótico. Este brote se puede ver una metáfora de la fragmentación y de las rupturas que sufre el migrante al tratar de enfrentar su condición de híbrido. Al no poder integrar las diferentes voces en su personalidad, Ismaïl se enferma, se rompe, y se fragmenta (psicosis). De ahí que, sin razón aparente y autoproclamándose El Che beréber, Ismaïl deambula por la ciudad:

Mi ‘yo’ quedó despojado de toda conciencia racional y solamente era sentimiento a flor de piel. Sentía mucho amor por la mayoría de la gente de la calle— llegue a abrazar a tres o cuatro personas desconocidas diciéndoles que les quería- y mucho odio por mi trabajo, el jefe y los árabes. Gritaba que yo era Amazig y no un puto árabe [...] libre completamente libre. (El Kadaoui 2008: 13)

Debido a este vagabundeo, Ismaïl termina por ser recluido en un pabellón psiquiátrico de Cataluña donde se examina el por qué de su “desviación absurda”. Es así como inicia el “camino” hacia la integración de su ser.

En dicha clínica, se pone a Ismaïl bajo el cuidado del psiquiatra llamado, Don Jorge. En cierto modo, Don Jorge sustituye a la figura paterna. Ante él, Ismaïl se siente como un niño desamparado. Así lo deja ver en la siguiente cita: “me sentía como un niño indefenso que no encontraba a un papá que le explicara el por qué de las cosas” (El Kadaoui 2008: 19). Don Jorge, a su vez, trata de ubicar el padecimiento de Ismaïl en un

---

<sup>67</sup> La locura es diferencia inmediata, negatividad pura, aquello que se enuncia como no-ser, él es el loco por relación a los demás: el otro en el sentido de la excepción— entre los otros (El Kadaoui 2008 16).

marco cultural y aplicará a Ismaïl “la terapia de palabra” (El Kadaoui 2008: 20). Así pues, el terapeuta alienta a Ismaïl a utilizar la escritura como un alivio terapéutico. Tal y como Schahrasad se propone curar al rey mediante el poder de la palabra, el personaje de Don Jorge entiende que “la palabra es el mejor instrumento para la libertad” (El Kadaoui 122).<sup>68</sup> De esta forma, la escritura se convierte en la representación gráfica y simbólica, condensada y visible del inconsciente de Ismaïl. En tanto y cuanto esta actividad escrituraria se realice de una forma espontánea, en ella desemboca el yo en toda su integridad, incluyendo el sentimiento y la voluntad. Así, el pensamiento escrito se convierte en una comunicación del yo a los demás. Este ejercicio permite a Ismaïl acceder y ordenar sus pensamientos y trasladarlos a la escritura. Es así como Ismaïl recurre a la memoria y empieza a revivir su vida y todos los episodios que lo han hecho sentir extranjero en todas partes y que han determinado su condición de desarraigo enraizado en su subconsciente. Como él mismo explica: “en las entrevistas que tuve con él [Don Jorge] me sorprendí narrando trozos de mi vida que ni tan sólo yo sabía que sabía, que recordaba y que eran tan importantes para entender algo de lo que era en aquellos instantes” (27).

La escritura le ayuda al personaje a hilvanar sentimientos e ideas, hasta que llega a comprender que “son mis propios monstruos los que me hacen sentirme inferior. E inferior en todas partes. Los que somos de familias venidas de otros lugares no tenemos país, no tenemos patria” (30).<sup>69</sup> Dicho comportamiento es aunado a la ira que Ismaïl ha

---

<sup>68</sup> En la introducción a *Las mil y una noches* Cansinos Asséns afirma que *Las mil y una noches* son en cierto modo una escritura cruzada de múltiples lecturas, las que hay que ir descifrando con la clave de los filósofos, los psiquiatras... si se quiere ordenar ese rompecabezas y sacarle alguna sustancia más de la del simple pasatiempo (116).

<sup>69</sup> En su artículo “Minaretes y civilizaciones”, al referirse a los migrantes menores de edad explica “los que somos de familias de otros lugares no tenemos país, no tenemos patria” (4).

ido acumulando a lo largo de su vida y que utiliza para superar el “complejo de inferioridad que tenía en todas partes”, esa sensación de ser un extranjero tanto en la cultura catalana, así como en su cultura marroquí-amazig, pero más que nada, por tener que afrontar su realidad de sentirse extranjero, aun para sí mismo (30).

Con el brote psicótico, Ismaïl experimenta un viaje interior. Es el viaje de alguien que vive escindido entre su cultura de origen y la de su lugar de asentamiento. Al respecto, el psicólogo Ruthellen Josselson habla de la identidad como a “*jigsaw puzzle* where each person has different pieces to fit together” puzzled en el que cada persona introduce sus propias piezas (Josselson 7). En su escritura el personaje admite que durante ese viaje: “tuve momentos de alineación total” alienado en el sentido marxista.<sup>70</sup> Unas líneas más abajo agrega, “era como si me desdoblara y un yo le preguntara a otro yo: ¿Y tú quién eres? ¿eres tú o soy yo? ¿si soy yo, quién soy yo?” (19). A partir de este momento le es difícil aceptar su condición de híbrido, de poseer una doble o múltiple identidad. Se trata de la identidad que el martinico Édouard Glissant, denomina en concordancia con Guilles Deleuze, identidad rizoma, por cuanto va al encuentro de otras identidades, y no se entiende por una raíz única, fija y exclusiva:

No se puede ser de dos lugares [...] yo lo soy a mi pesar, con todo el dolor del mundo, con toda la nostalgia por algo amorfo que tiene el nombre de un país y que es tal país.[...] ‘Soy ciudadano del mundo.’ ¡ Y una mierda! Yo soy un no-ciudadano de mi pueblo natal; un no ciudadano marroquí y un semi-ciudadano europeo. (El Kadaoui 2008: 162)

Este concepto de identidad cuaja con lo expresado por Amin Maalouf, quien indica que la identidad de cada cual es compleja, única, irremplazable, imposible de confundirse con

---

<sup>70</sup> La alienación económica hace que el objeto producido no le pertenezca al trabajador sino a otro, creando con ello una escisión en la sociedad, dando lugar a dos grupos o clases sociales antagónicas: la clase oprimida que realmente produce las mercancías y la clase opresora que se apropia de ellas.

ninguna otra (Maalouf 13). Esta escisión experimentada por el personaje es también la causa de su sentimiento de indignación cada vez que los medios de comunicación hablan de migrantes ahogados en el Estrecho. Aunque algunas veces reniega de su pertenencia a “esa mierda de país que deja que su gente camine hacia una muerte segura”, al verlos en la televisión se siente hermano de todos ellos (Kadaoui 122). Esta declaración está en la misma vena con lo dicho por Amin Maalouf quién explica que el sujeto, escindido por sus múltiples pertenencias “suele tender a reconocerse en la pertenencia que es más atacada” (16). Como se puede observar, Ismaïl se solidariza con el grupo (en esta ocasión inmigrantes marroquíes) que está más amenazado. En sus digresiones Ismaïl asocia la condición de subalternidad en la que se encuentran los imaziguen en Marruecos con la cuestión de la nación catalana. Él se siente parte de esta subalternidad por encontrarse en una condición de doble conciencia, por el hecho de vivir en Cataluña, una nación, a su criterio, “oprimida” por España:<sup>71</sup>

‘queridos amigos, voy a hacer todo lo posible para liberar a los bereberes de ese miserable país que es Marruecos. Los *emaziguen* somos un pueblo único, con un idioma pisoteado por los bárbaros árabes, con una cultura propia[...] Pido ayuda a la nación catalana para que me ayude a llevar esta revolución que hoy emprendo. La nación catalana sabe de lo que hablo y tampoco debe dejarse pisotear por un estado opresor como es España. España, un país explotador de sus inmigrantes. España invasora del pueblo catalán. (14)

Esta sensación de subalternidad del personaje se ve reflejada en las relaciones con personajes del sexo opuesto, que adquieren una nueva dimensión para el personaje ya que vienen a resaltar aún más su condición de ciudadano de segunda clase. Esta condición de

---

<sup>71</sup> Ésta actitud de Ismaïl es característica de la literatura de frontera. Está en la misma línea de la teoría “de la doble crítica” de Abdelkeder Khatibi, puesto que el personaje es capaz de emitir una doble crítica tanto contra la cultura berébere, como la europea (española). Una habilidad que se origina desde su localización en la frontera.

desarraigo tiene origen en la juventud, cuando es rechazado por el hecho de ser un “moro”. Durante su adolescencia, Ismaïl experimentó cierta fascinación por Mónica, una chica catalana y compañera del colegio. Con ella mantuvo una relación amorosa que terminó abruptamente cuando el círculo social al que ambos pertenecían, (al menos eso creía Ismaïl) se enteró y la relación terminó. En este momento Ismaïl empieza a constatar dónde se encuentra el límite que le es permitido. Así lo muestra en la conversación con su amigo Albert: “‘Mira, Ismaïl, me dijo con toda la delicadeza de un adolescente mi amigo Albert, ‘para nosotros tú no eres moro, eres tú y ya está. Si tú sabes que te queremos un montón, no? [...] pero para el resto tú eres un moro, ¿y cómo va a salir un moro con Mónica?’” (77).

Este rechazo inesperado desconcierta a Ismaïl y en una de las sesiones de terapia confiesa que se odiaba a sí mismo por permitir que sus “amigos” lo llamaran moro, por no saber de moros y Marruecos y por no saber cómo enfrentar a su condición de extranjero con una doble nacionalidad. Agrega, “odiaba aquel país que se suponía que era el mío, odiaba España que me pedía integración pero hasta un límite. Un límite que me había atrevido a franquear enamorándome de una catalana y, lo que es peor, enamorándose ella de mí” (76). Esta crítica del personaje de El Kadaoui cuaja con la observación que realiza Frantz Fanon sobre la paradójica condición del inmigrante. Esto es, su necesidad de asimilarse la cual coexiste con la imposibilidad de poder realizarlo, en una sociedad que se lo exige pero al mismo tiempo no se lo permite (Fanon 116).

De hecho, a través de un extraño amor y el deseo que profesa por su guarda Candela el conflicto identitario de Ismaïl es más evidente. Como señala el personaje de Don Jorge, su psicoanalista, el deseo de Ismaïl por cruzar los límites establecidos entre el

paciente/cuidador no es más que otro mecanismo utilizado por Ismaïl para, inconcientemente, manifestar su deseo de cruzar la barrera cultural para asentarse en el espacio intermedio. Este deseo de romper la barrera que lo separa de ella se percibe en la cita:

‘Por un beso de Candela, porque sus labios se juntaran con los míos y poder sentir su calor, por un *te quiero* suyo, y ya no digamos por hacer el amor con ella, daría toda mi triste vida. No se lo digo por decir. Me da igual morirme si es con la sensación de haber cruzado esta frontera. Sería lo único bueno que habría hecho en la vida’. (Kadaoui 64-65)

Es precisamente en este espacio entre el límite tolerado y la frontera que no puede cruzar donde reside el riesgo de sufrir el sobredicho brote psicótico.

Como se puede percibir, la subalternidad en la que se sitúa el personaje es más visible en la escuela, lugar que se convierte en un microcosmos para exponer los discursos dominantes de la inmigración magrebí en España. De hecho, esta condición de inferioridad la experimenta Ismaïl por primera vez cuando su maestro lo trata como un ser subalterno e inferior. En otra de las sesiones de terapia Ismaïl escribe una anécdota que aun sigue quebrantándole la memoria. El hecho ocurrió cuando cursaba el séptimo de EGB, en una de sus clases de Ciencias Sociales. En esa ocasión, el profesor explica a la clase “los musulmanes llevan 500 años de retraso con nuestra sociedad: machismo, poligamia y otras barbaridades” (165). Ismaïl, recuerda que en ese momento el profesor le miró y le pidió dar una explicación sobre el Islam. Esta actitud lo desconcertó puesto que “no tenía ni puta idea de lo que era el Islam” (166). Para rematar la humillación, “después me encontré que tenía que responder a preguntas sobre el velo, la poligamia, el cerdo, el vino y la madre que los parió” (167). Esta visión crítica del Islam por parte de

occidente, es un tema recurrente en la escritura de El Kadaoui. En su artículo “Minaretes y civilizaciones” explica:

Yo, que siempre me he empeñado en llevar la contraria, (no, no se adelanten, no me he convertido al catolicismo porque sería un cambio de cromos muy poco original), con esfuerzo, he ido tejiendo una red de relaciones con amigos marroquíes amantes de la libertad, asqueados del peso de Dios en su sociedad y, por lo tanto, laicos. (“Minaretes y civilizaciones”: 2009 s/p)

En este mismo ensayo El Kadaoui explica que la división de la población mundial según la religión, tiene un enfoque “singularista” de la identidad humana, según el cual los seres humanos serían solamente miembros de un grupo. Agrega que en su caso no encontraría forma de sentirse miembro de un solo grupo. Como se puede evidenciar, El Kadaoui comparte el mismo sentimiento que Amin Maalouf, a quien cuando se le cuestiona si se siente más francés o libanés afirma: “lo que me hace ser yo mismo y no otro es que estoy a caballo entre dos países, entre dos o tres lenguas, entre varias tradiciones culturales. Ésa es mi identidad” (Maalouf 1993: 4).

Tanto la realidad de Ismaïl como la de muchos migrantes en Europa, es que son socialmente estigmatizados por el hecho de ser herederos de una mezcla de religiones, idiomas, culturas y/o costumbres, lo que les impide sentirse parte de un sólo grupo. Es más, corren el riesgo de vivir en un país en el que se les marca con la etiqueta de migrantes de segunda generación, una marca que favorece la identificación con un origen que desconocen o, como en el caso de Ismaïl, no conocen en profundidad. Esta condición les hace aun más difícil asimilar su nacionalidad de europeos. Esto explica porque Ismaïl rechaza el identificarse con unos pocos rasgos culturales definidos y determinantes, para considerarse producto de influencias múltiples y de múltiples pertenencias.

De esta manera, la sensación de poseer una doble o quizá triple identidad le causa un dilema existencial al personaje. De ahí que durante su estancia en el hospital, y ante la insistencia de Don Jorge, Ismaïl se involucra en un taller de escritura y comienza a usarla como parte de su terapia. Esta faceta terapéutica facilita la búsqueda de identidad y permite asimismo deshacer los bloques que se remontan a la infancia y adolescencia de Ismaïl. Poco tiempo después, Ismaïl se convierte en el encargado de escribir una columna para el periódico del hospital en la que publica artículos sobre asuntos políticos controvertidos y que afectan al mundo árabe, pero sobre todo a migrantes marroquíes. En “Un puñado de moros menos” escribe, *“Yo un moro al otro lado del estrecho, siento que algo mío se mure cada vez que veo y leo las muertes de un puñado más de moros en el estrecho me siento hermano de todos ellos”* (El Kadaoui 2008: 121, énfasis en el original). Para él, como para muchas otras personas que emigran y dejan sus orígenes, existe una necesidad de aferrarse a algo concreto. La escritura confiere este espacio definido, pues como el mismo personaje indica, *“mis escritos se vistieron con los matices y las dudas que requieren cualquier tema complejo”* (El Kadaoui 2008: 117).

A lo largo de la vida de Ismaïl, su identidad catalana y beréber han coexistido en ese espacio del intersticial que no consiste en la separación de las culturas, pero tampoco en la hegemonización de las mismas (Bhabha). De ahí que en la clínica, Ismaïl se sitúe en un espacio que le permite la recuperación de la habilidad de construir su identidad. La terapia impulsa a Ismaïl a utilizar su descarga de emociones para poder pensar y poner en orden sus pertenencias. Por esta razón se pueda hablar de un proceso de curación a través de la escritura.

Como indica Ana Louise Keating, al elaborar sobre el concepto nepantla de Anzaldúa, nepantla incluye ambos, desidentificación y transformación “disidentification and transformation “dis-identify with existing beliefs, social structures, and models of identity” (Keating 6). En consecuencia, la escritura adquiere un carácter transgresor, un medio de franquear, una forma de negociar su diferencia. Es también un lugar de encuentro y desencuentro entre su obsesión de ser como los demás y de la ansiedad producida por “los delirios de grandeza” que le causa el ser catalán y beréber al mismo tiempo (*Límites y fronteras* 18).

De la misma forma que el personaje de *L'últim patriarca* de Najat El Hachmi, Ismaïl descubre un hogar en la lengua de adopción, puesto que la representación de sus problemas identitarios son articulados en catalán. Como el mismo personaje declara, “el catalán junto con el castellano, al que también quiero mucho, son los idiomas en los que pienso” (Kadaoui 2008: 5). Ya antes, Emine Sevgi Özdamar, “alemana con raíces turcas”, como ella misma se define, había abordado este tema en su novela *La lengua de mi madre* (1996). Dicha novela reúne tres relatos en torno al extrañamiento cultural de los inmigrantes en Alemania.<sup>72</sup>

De una forma similar a Kadaoui, Sevgi Özdamar escribe su novela en alemán, sin embargo, los relatos están solidificados con imágenes y expresiones turcas. Ella escribe con una doble lengua, una “lengua materna” turca [...] y un alemán con vestigios de su apropiación como elemento distintivo. Como nos recuerda la narradora, “la lengua no tiene huesos: hacia donde se retuerce uno, se retuerce ella” (11). Así como las novelas de

---

<sup>72</sup> Narra el deseo de una joven por encontrar la lengua de su madre. En el transcurso de la narración se da cuenta de que “Tal vez deba volver al abuelo primero y entonces podré encontrar el camino de *mi madre* y de *mi lengua madre* (Özdamar 19-20)

El Hachmi y El Kadaoui en Cataluña, la novela de Özdamar suscita nuevas reflexiones sobre el valor del lenguaje, innovador y radicalmente impuro, en Alemania, ya que crea un alemán nuevo que hablan cuatro o cinco millones de trabajadores extranjeros.

Por otro lado, el hecho de hablar el catalán, posiciona al personaje de El Kadaoui, en ese lugar un tanto complicado, de la traducción y la traición. En Cataluña, el personaje traduce para sus padres en las visitas al colegio. Esta situación le produce una serie de sentimientos contradictorios. Como admite el personaje, “odiaba a ella [madre] y a mi padre por obligarme a invertir nuestros roles. Yo quería que fueran ellos los que me explicaran qué significaban aquellas palabras que no entendía” (El Kadaoui 168). Esta afirmación de Ismaïl, ejemplifica lo que significa ser un “hombre traducido”, (Rushdie 1991). Se trata de personas que emigran de África hacia el norte (en el caso del personaje) y por lo tanto ocupan intersticios de las diferentes culturas e idiomas y que tiene acceso a distintas formas de conocimiento: “habiendo sido llevados a través del mundo [...] son hombres traducidos” (Rushdie 1991). Entre ellos se puede citar al mismo Rushdie, Zadie Smith, El Kadaoui, y a la antes mencionada Najat el Hachmi.

Después de dos años en la clínica, Ismaïl hace un viaje a Marruecos. Como siempre, explica que el escribir le ayuda a sobrellevar los días en Marruecos: “necesitaba plasmar en un papel las vivencias que me deparaba aquella *aventura* para explicármelas mejor y no perderme en el caos que a veces se apoderaba de mí” (Énfasis en el original 186). Con este viaje, cierra un ciclo de su vida. Su visita al lugar de origen ayuda a Ismaïl a entender lo que significa ser de dos lugares y de ninguno al mismo tiempo. Es así como al regreso le dice a Don Jorge: “me recibió siendo el príncipe de los beréberes y me despediré de usted siendo un amazigh que se siente europeo, que quiere tanto como odia

a Marruecos” (159). Esta afirmación es otro indicio de que el personaje ha aprendido a vivir con la “sensación de estar dentro y fuera a la vez ” (163) “entre” estos dos espacios que, aunque cercanos geográficamente, han demostrado ser muy diferentes en cuanto a la cultura.

La experiencia de Ismaïl se encuentra en el mismo derrotero que lo expresado por el teórico Stuart Hall, quien explica que él pasó su adolescencia en una constante negociación entre dos espacios culturales diferentes. Explica también que esta lucha constante le causó una separación emocional de su familia, puesto que su padre le obligaba a estar en un espacio al cual no sentía pertenecer. Agrega que no fue sino hasta que llegó a reconocer quién era como sujeto que aprendió a ocupar un espacio. Conocía Inglaterra desde el interior. Conozco los dos lugares íntimamente (490), pero no soy totalmente de ninguno. Esta experiencia de sentirse lejos como para experimentar la sensación de exilio y la pérdida, pero lo suficientemente cerca para comprender el enigma, refleja perfectamente el sentir de Ismaïl.

Con la ayuda de Don Jorge y mediante sus lapsus, el personaje aprende que la identidad es un asunto complicado ya que como explican Stuart Hall y Paul du Gay en *Questions of Cultural Identity*;

identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply, constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices, and positions. They are subject to a radical historicization, and are constantly in the process of change and transformation. (Hall 14)

Para Ismaïl entonces, tanto la escritura como el viaje a Marruecos le permiten tomar conciencia de que la cordura no permite coger atajos: “hacer crítica siempre es bueno y creo que le conviene ver a su país con más ojo crítico, pero no destructivo’.

Aquello lo sentí como si me hubiera dado permiso para pensar lo que quisiera, sin que por ello estuviera cometiendo ninguna traición (85).

Resumiendo, podemos decir que mediante el acto escriturario el personaje puede hacer frente al entramado psicológico que era su vida para descubrir que “no se vive mejor siendo europeo y olvidándose por completo de Marruecos sino que, antes tiene que romper unos límites que, ciertamente, hay que poder franquear” (65). Es decir, la narrativa de El Kadaoui “confirma que lo catalán (y, por extensión, lo europeo) no se define por su antítesis con lo amazigh, sino que se multiplica a partir del origen de clase, de la versión masculina o femenina de sus testimonios y de su lugar en la línea generacional e inmigratoria” (Ricci 2010: 82).

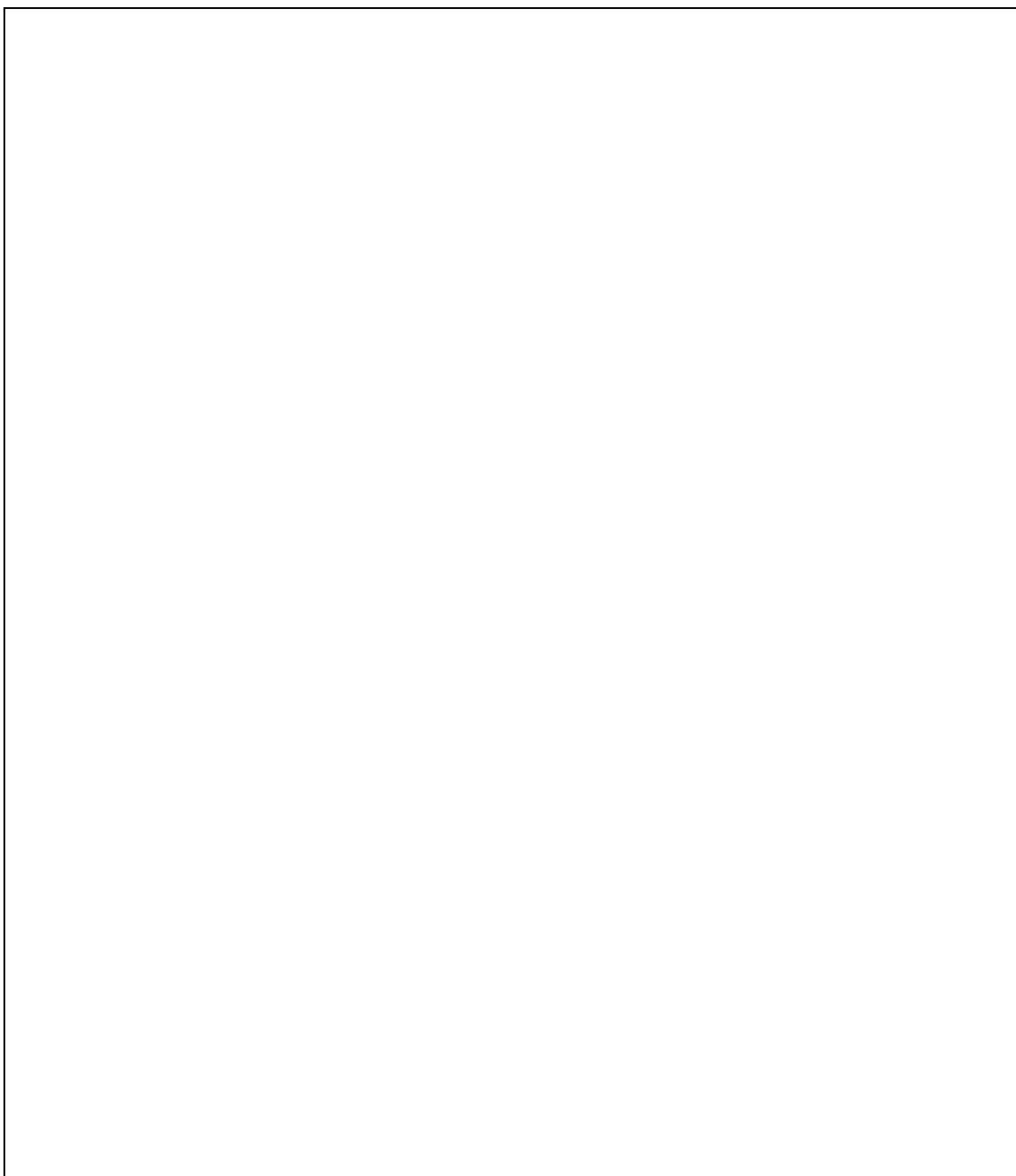
Esta novela es un claro ejemplo de cómo los inmigrantes en Cataluña se afianzan en el discurso occidental dominante. Como se puede apreciar, el lenguaje escrito no es usado sólo como un mecanismo neutral para sacar a la luz la verdad, sino también se convierte en una herramienta para la reconstrucción de su historia y así inventar nuevas realidades. El Kadaoui es consciente de ello y sabe la diferencia de que el sujeto que enuncia desde la frontera no sólo se completa a través de un discurso de resistencia, sino que también se desarrolla en la representación literaria del dolor y la ira de sus recuerdos. De ahí que cree un personaje que lleva su sufrimiento al papel y a través de esta acción construye una historia que nace de su necesidad.

De esta forma, El Kadaoui hace una contribución simbólica para la comprensión de la identidad. Su novela es anti-esencialista y celebra el desarraigo, la fragmentación cultural y los procesos liberadores que impulsan hacia un modelo de identidad en constante devenir. De una forma similar al narrador de la más reciente novela de El

Kadaoui, *Cartes al meu fill*, Ismaïl descubre que “la identitat és un vestit que tu et fas a mida. Tu ets el teu sastre. Vesteix-te amb gust” (*Cartes al meu fill* 61).

Por tanto, el personaje principal de *Límites y fronteras*, toca los costados más íntimos de su identidad que se vieron quebrados durante su niñez y adolescencia. En la narrativa, tanto la escritura, como su identidad se configura en un proceso de composición flexible y en movimiento, de puesta en escena y reproducción del pasado en relación con las circunstancias actuales y las expectativas del futuro. Con esto ejemplifica lo ya dicho por Amin Maalouf, que “la identidad no es una yuxtaposición de pertenencias autónomas”, sino más bien, “es un dibujo sobre una piel tirante; basta con tocar una de esas pertenencias para que vibre la persona entera” (16).

En suma, la escritura de la migración no necesariamente tiene que significar pérdida o fragmentación, sino más bien estrategias de negociación entre fronteras culturales y lingüísticas. Por este rumbo se encamina El Hachmi cuando escribe “Carta d’un immigrant” (2004), citado anteriormente y, cuyo final es bastante apropiado para el desarrollo del concepto fronterizo en la literatura marroquí.



(figura : 7)

*“Pero sus muros nunca serán lo bastante largos, y siempre habrá una manera de rodearlos, de saltarlos o de pasar por debajo de ellos”*(John Berge)

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Actas del I Coloquio Internacional Escritura Marroquí en Lengua Española*.  
Fez: Facultad de Letras y Ciencias Humanas Dhar el Mahraz de Fez, 1994.
- AA.VV. *Actas del II Coloquio Internacional Escritura Marroquí en Lengua Española II*.  
Fez, Publicaciones de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas Dhar el Mahraz,  
Fez, 2004.
- Al-Yabri, Mohamed Ábed, y Ahmed Mahfoud. *Crítica de la razón árabe: nueva visión sobre el legado filosófico andalusí*. Barcelona: Icaria Editorial, 2001.
- Alarcón, Francisco X. Margalit Matitiah, Abderrahman El Fathi. *Lenguas en la frontera*.  
Toledo: Escuela de traductores de Toledo, UCLM. 2008.
- Anzaldúa, Gloria. "La conciencia de la mestiza/Towards a new consciousness."  
*Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987. 99-120.
- Ararou, Ahmed. "AME....RICK". *La puerta de los vientos: Narradores marroquíes contemporáneos*. Barcelona: Destino, 2004. 58-64.
- . "El retablo de las maravillas: cuando ver es pasar desapercibido". *Huellas comunes y miradas cruzadas: Mundos árabe, ibérico e iberoamericano*, coord. Ed.  
Mohammed Salhi. Rabat: Facultad de Letras, Universidad Mohamed V, Rabat,  
1995. 21-26.
- . "La resaca". *La puerta de los vientos: Narradores marroquíes contemporáneos*.  
Barcelona: Destino, 2004. 51-57.
- . *Miradas sobre el Oriente en Borges*. Tesis doctoral. 2 Tomos. Rabat: Universidad  
Mohamed V, Rabat. 2007.
- . "Trabanxi". *La puerta de los vientos: Narradores marroquíes contemporáneos*.  
Barcelona: Destino, 2004. 65-75.

- Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. 1st ed. Minnesota: Univ of Minnesota Press, 2004.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1995.
- Binebine, Mahi. *La patera*. Marie-Paule Sarrazin, trans. Madrid: Akal, 2000.
- Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature*. 2nd ed. Oxford University Press, 2005.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en el Hogar, 1935-1958*. ed. Buenos Aires: Emece Editores, 2000.
- Bouisef Rekab, Mohamed. *Cuentos*. [www.usuarios.lycos.es/mohbouisseftek](http://www.usuarios.lycos.es/mohbouisseftek).
- Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Ed. Amalia Fischer Pfeiffer. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Braudel, Fernand. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II, Vol. 1*. 1st ed. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Brett, Michael, and Elizabeth Fentress. *The Berbers: The Peoples of África*. Massachusetts: Wiley-Blackwell, 1997.
- Bwana*. Dri: Imanol Uribe . Emilio Buale, Andrés Pajares, María Barranco. Aurums. S.A., 1996
- Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- . "Noticias recientes sobre la hibridación". *Revista Transcultural de música*. 2003. Sibe. Marzo, 2011 <http://www.sibetrans.com/trans/p8/trans-7-2003>.
- Cerezales, Marta, Miguel A. Moreta y Lorenzo Silva. Eds. *La puerta de los vientos Narradores marroquíes contemporáneos*. Barcelona: Destino, 2004.
- Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, 2006.
- Chakor, Mohamed y Jacinto López Gorgé. *Antología de relatos Marroquíes en lengua española*. Granada: Editorial A. Ubago, 1985.
- . *La literatura Marroquí en Lengua Castellana*. Madrid: Magalia, 1996.

- Chukri, Mohamed. *El pan desnudo*. Barcelona: Montesinos, 1982
- Connell, John, Russell King, and Paul White. *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. New York: Routledge, 1995.
- Cueli, José y Lucy Reid . *Teorías de la personalidad*. 2nd ed. Ciudad de México: TRILLAS, 1976.
- Dalmases, Irene. “La joven escritora de origen marroquí Najat El Hachmi gana el Ramón Llull.” *Literatura catalana*. 31 Jan. 2008. 2 Aug. 2009. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/01/31/cultura/1201810933.html>>.
- De Toro, Alfonso, “Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica-mediática-corporal”. *Estrategias Postmodernas y Postcoloniales en el Teatro Latinoamericano Actual: Híbridez-Medialidad-Cuerpo*. Ed. Alfonso de Toro. Frankfurt: Iberoamericana Libros, 2004. 9-20
- Díaz, Inmaculada, and Asunción Aragón Ed. *Otras mujeres, otras literaturas*. Madrid: Zanzíbar, 2005.
- Djebar, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Albin Michel, 2002.
- . *Lejos de Medina: hijas de Ismael* . Madrid: Alianza, 2004
- Dussel, Enrique. “ Transmodernidad e interculturalidad: Interpretación desde la Filosofía de la Liberación” UAM-IZ: México City, 2005.
- “Eurocentrismo y Modernidad”. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de a liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001. 57-70
- El Fathi, Abderrahman. *Danzadelaire*. Cádiz: Quórum Libros, S.L, 2011.
- . *Desde la otra orilla*. Cádiz: Quórum Libros, S.L, 2009.
- . *Primavera en Ramallah y Bagdad*. Tetuán: U abdelmalek Essaâdi 2003.
- . *Triana: Imágenes y palabras*. Tetuán: U abdelmalek Essaâdi, 1998.

- El Gamoun, Ahmed. "El hispanismo etnográfico marroquí: una presencia ausente". II Congreso Internacional: Estudios literarios Hispanoafricanos. Universidad de Alcalá/CaixaForum, Madrid. 5-8 Octubre 2010
- . "La Atlántida" *La puerta de los vientos: Narradores marroquíes contemporáneos*. Barcelona: Destino, 2004. 151-164
- . "La literatura marroquí de expresión Española: un imaginario en ciernes". Actas del coloquio internacional *Escritura Marroquí en lengua Española II*. Fez: Universidad Sidi Mohamed Ben Abdellah. 2004. 151-160.
- . *Lorca y la cultura popular marroquí*. Madrid: Libertarias/ Produhufi, 1995.
- El Hachmi, Najat. "Carta d'un immigrant". *Inauguració del Congrés Mundial dels Moviments Humans i Immigració, organitzat per l'Institut Europeu de la Mediterrània*. 2004
- . *Jo també sóc catalana*. Barcelona: Columna, 2004.
- . *El últim patriarca*. Barcelona: Planeta, 2008.
- . *L' último patriarca*. Barcelona: Planeta, 2008.
- El Harti, Larbi. *Después de Tánger*. Madrid: Sial, 2003.
- El Kadaoui, Saïd. *Cartes al meu fill: un càtala de soca-rel, gairebé*. Barcelona: Ara Llibres, 2011.
- . *Límites y fronteras*. Barcelona: Milenio, 2008.
- . "Minaretes y civilizaciones" *Bulletín Oficial de la Provincia de Barcelona*. Web. <http://bop.diba.es/>. 11 Dec. 2010.
- Fanon, Frantz. *Black Skin White, Masks*. New York: Grove Press, 1994.
- Flesler, Daniela. *The Return of the Moor: Spanish responses to Contemporary Moroccan Immigration*. West Lafayette: Purdue UP, 2008

- Frank, Soren. *Migration and Literature: Gunter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjaerstad*. 1st ed. United Kindom: Palgrave Macmillan, 2008.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- . “Diferentes, desiguales y desconectados”. *Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- García Figueras *La paz de Marruecos: cómo se ha logrado y cómo se consolida*; conferencia dada en el Circulo Mercantil Jerezano la tarde del 4 de septiembre de 1928. Digitalizado por la University of Michigan, 2006.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Jane E. Lewin, trans. New York: Cornell University Press, 1980.
- Gil Grimau Rodolfo, *La Frontera Sur de al-Andalus. Estudios sobre la península ibérica y sus relaciones históricas con Marruecos*. Tetuán: Tetuán-Asmir, 2002.
- . “Un repaso sobre el español en el complejo lingüístico de Marruecos”  
Publicado en Cuadernos del Archivo Central de Ceuta, núm. 13, Ceuta, 2004.
- Goytisolo, Juan. *Crónicas sarracenas*. Paris: Ruedo Ibérico, 1982
- . *Reivindicación del Conde don Julián*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Goytisolo, Juan y Sami Nair. *El peaje de la vida. Integración o rechazo de la emigración en España*. Madrid: Santillana, 2000.
- Hadj Nasser, Badia. *El Velo al desnudo*. Alcalá: Alcalá Grupo Editorial, 2007.
- Hall, Stuart, and Dr. Paul du Gay. *Questions of Cultural Identity*. United Kindom: Sage Publications, 1996.

- Inch'Allah Dimanche*. Dr. Yamina Benguigui. Fejria Deliba , Rabia Mokeddem, Amina Annabi, Anass Behri. ARGELIA-FRANCIA, 2001
- Jedidi, Said. *Grito Primal*. Tetuán: Tetuán Asmir, 2001.
- Karrouch, Laila. *De Nador a Vic*. Barcelona: Columna, 2004.
- Karrouch, Laila. *Laila*. Barcelona: Columna, 2004.
- Keating, Ana Louise, ed. "Making Choices Writing, Spirituality, Sexuality, and the Political." *Interviews/Entrevistas*. New York: Routledge, 2000. 151-176.
- Khatibi, Abdelkebir. "Maghreb Plural" *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de a liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001. 71-92.
- . *Love in Two Languages*. Trad by Richard Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- King, Russell, John Cornell, and Paul White. *Writing Across Worlds. Literature and Migration*. New York: Routledge, 1995.
- Lalami, Laila. *Hope and Other Dangerous Pursuits*. North Carolina: Algonquin Books of Chapel Hill, 2005.
- Las cartas de Aloud*. Montxo Armendáriz. Mulia Jarju, Eulalia Ramón, Ahmed El-Maaroufi, Akonio Dolo, Elías Querejeta P.C.: 1990
- Limami, Abdellatif. "Del loco/sabio en la literatura marroquí en lengua española". Actas del coloquio Internaciona *Escritura marroquí en Lengua Española* del 22 al 24 de noviembre de 1994, Facultad de Letras Dhar El Mahraz, Abdelmouneim Bounou. Fez. 1998. 27-36.

- Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. New York: Cornell University Press, 1991.
- Loomba Ania. *Shakespeare, Race, and Colonialism*. New York: Oxford University Press, 2002.
- López Calvo, Ignacio, Cristián Ricci.ed. *Caminos para la paz. Literatura israelí y árabe en castellano*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- López G. Daniel. “El periodista marroquí Rachid Nini cuenta en un libro sus vivencias en España como inmigrante ilegal.” *Abc.es. Cultura*. Web. 15 Feb. 2011.
- López Gorgé, Jacinto. “La narrativa y la poesía en lengua española de algunos significativos autores marroquíes” *Actas del coloquio Internacional Escritura marroquí en Lengua española* del 22 al 24 de noviembre de 1994, Facultad de Letras Dhar El Mahraz, Abdelmouneim Bounou. Fez. 1998. 44-51.
- Maalouf, Amin. *Identidades asesinas*. Trad. Fernando Villaverde. Madrid Alianza Editorial, 1999.
- Mall, Nora. “Imágenes del *otro*. literatura y los estudios interculturales”, Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Martínez-Carazo, Cristina. “Cine e inmigración: Madrid como espacio de encuentro/desencuentro y su representación en *Extranjeras* de Helena Taberna.” *Hispanic Research Journal* 6.3 2005. 265-275.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Décima ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1995.
- Martín-Márquez, Susan. *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*. New Haven, CT: Yale University Press, 2008.

- Martín Rodríguez, Manuel. "Aztlán y Al-Andalus: Inmigración y retorno en dos literaturas fronterizas." *La Palabra y El Hombre* 120 (Oct.-Dic. 2001): 29-38.
- . "Mapping the Trans/Hispanic Atlantic: Nuyol, Miami, Tenerife, Tangier." *Border Transits: Literature and Culture across the Line*. Ana M. Manzananas, ed. New York and Amsterdam: Rodopi, 2007. 205-22.
- . "¿Quién es el público y dónde se le encuentra? Literatura chicana y recepción." *Literatura chicana: Reflexiones y ensayos críticos*. Rosa Morillas Sánchez, and Manuel Villar Raso, eds. Granada: Comares, 2000. 253-61.
- Mernissi, Fátima. *El miedo a la modernidad: Islam y democracia*. Madrid: Oriente y Mediterráneo, 2007
- Merolla, Daniela. *Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*. New York: Lexington Books, 2005.
- Mesbahi, Mohamed. "La otra cara de la modernidad de Averroes". *Hesperia Culturas del Mediterráneo* 3 . 2006. 183-197.
- Mignolo, Walter D. "Introducción". *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de a liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001. 9-54.
- . *Local Histories/Global Designs*. illustrated Edition. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Montes, José Wolfango. *Jonás y la ballena rosada*. La Habana, Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1987.
- Moraga, Cherríe and Gloria Anzaldúa, eds. *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table, 1981.

- Moslund, Sten Pultz. *Migration Literature and Hybridity: The Different Speeds of Transcultural Change*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2010.
- Nagy-Zekmi, Silvia. *Paralelismos Transatlánticos: postcolonialismo y narrativa femenina en America Latina y África del norte*. Tampa: Ediciones Inti, 1996.
- Naipaul, Vidiadhar Surajprasad. *Finding The Centre: Two Narratives*. United Kingdom: Harper Collins, 1984.
- Navarro, Nuria. “Entrevista con Najat El Hachmi: ‘La pornografía étnica’ también nos hace daño”. 8 Aug. 2007.
- Nini, Rachid. *Diario de un ilegal*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2002.
- Özdamar, Emine Sevgi. *La Lengua de mi madre*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Polkinhorn, Harry, José Manuel Di Bella, y Rogelio Reyes. Eds. *Borderlands Literature, Towards an Integrated Perspective*. San Diego State University: Institute for Regional Studies of the Californias, 1990.
- Ricci, Cristián H. “African Voices in contemporary Spain”. *Hispanic Issues* 37 (2010): 203-233
- . “L’ultim Patriarca de Najat El Hachmi y el forjamiento de la identidad amazigh-catalana” *Journal of Spanish Cultural Studies* 11.12010. 71-91.
- . “La literatura marroquí de expresión Castellana en el marco de la transmodernidad y la hibridación postcolonialista”. *Afro-Hispanic Review* 25.2 2006. 89-107.
- . *Literatura periférica en castellano y catalán: El caso marroquí*. Madrid: Ediciones del Orto, 2010.
- Ripoll José Ramón. “Introducción/ Prologo”. *Desde la otra orilla*. Cadiz: Quorum Libros, S.L, 2009. 5-9
- Roso de Luna. Mario. *El libro que mata la muerte*. Madrid: Pueyo, 1920.

- . *El velo de Isis: Las mil y una noches oculistas*. Madrid: Pueyo, 1923.
- Rueda, Ana, ed. Sandra Martín. *El retorno/El reencuentro: La inmigración en la literatura hispano-marroquí*. Madrid: Cátedra Delibes & Iberoamericana Vervuert, 2010.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1998.
- Smith, Zadie. *White Teeth*. New York: Random House, Inc., 2001.
- Sorel-Spiauba, Dolores. Ed. *Literatura y pateras*. Madrid: AKAL., 2004.
- Sorel, Andrés. *Las voces del Estrecho*. Barcelona: Muchnik Editores, 2000.
- Stevenson, Robert Louise. *The Starnge Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Stories*. New York: Barnes & Nobles Classics, 2003.
- T, Amrouche. *L'Amant imaginaire: Roman*. Joëlle Losfeld, 1999.
- Vega, María José. *Imperios de papel: introducción a la crítica postcolonial (Letras de Humanidad)*. Barcelona: Critica, 2003.
- Walas, Guillermina. "Hacia una identidad multicultural: autobiografía en *Borderlands/La Frontera*". Internet, marzo 2011  
<[bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/.../Walas.pd...](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/.../Walas.pd...) bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/.../Walas.pd...> 1998.
- Zafza, Muhammad. *La mujer y la rosa*. 1972. Trad. Beatriz Molina Rueda y Zouhir Louassini. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1997.