

(m)

INGRESO DE ASSIA DJEBAR EN LA ACADEMIE FRANÇAISE

MARTA SEGARRA

Centre Dona i Literatura

La novelista y cineasta Assia Djebar (seudónimo de Fatima-Zohra Imalayène, nacida en Cherchell, Argelia, en 1936) fue elegida por los miembros de la Académie Française el 16 de junio de 2005 para formar parte de esta prestigiosa institución. Djebar, en tanto que mujer, engrosa la magra cuota de féminas en la Académie, que alcanza con ella un raquítico 10% (Djebar es la cuarta mujer, frente a 36 hombres). Sin embargo, lo más novedoso de su incorporación a la Académie Française no es su sexo sino su origen argelino. Francia ha mantenido y todavía mantiene una relación de amor y odio con su ex-colonia más afrancesada y más rebelde (la guerra de la independencia argelina duró casi diez años y costó miles de vidas). Los argelinos, por su parte, comparten esa fascinación y ese rechazo –comprensible: la guerra terminó hace tan sólo cuatro décadas y muchos de sus supervivientes todavía siguen vivos– hacia su ex-metrópolis, que en el plano cultural continúa ejerciendo una influencia innegable. La prueba de este sentimiento ambiguo es la reacción de la intelectualidad argelina al reconocimiento de la obra de Djebar que significa su elección para ingresar en la Académie: después de ignorarla e incluso despreciarla, el país se enorgullece de su *hija predilecta* y se apropia de su triunfo y, al mismo tiempo, lo desproporcionado de su reacción la asimila a la del alumno aplicado felicitado por su maestro.

Sin embargo, Assia Djebar ha llegado allí por méritos propios e indiscutibles: no sólo es una de las pioneras de la literatura hecha por mujeres magrebíes, sino que constituye uno de sus autores más importantes, sin distinción de sexos, por su rica y extensa obra literaria. Su carrera puede dividirse en dos etapas, una primera de formación y aprendizaje –empezó a escribir muy joven, en 1957, y su primera novela, *La soif* causó una gran sensación y levantó muchas expectativas–, y otra de madurez en la que sus textos ganaron en profundidad y complejidad narrativa. En sus dos primeras novelas Djebar habla del descubrimiento de la sexualidad y de los problemas amorosos tal como son vividos por personajes de mujeres jóvenes divididas entre dos culturas. A causa de su libertad en el tratamiento de estos temas tabúes para las mujeres magrebíes

de la época fue calificada de “Françoise Sagan de la Argelia musulmana”. Sus obras causaron, en efecto, cierto escándalo en el Magreb, pero la crítica se limitó simplemente a ignorarlas tachándolas de “alienadas”, ya que no contienen un análisis político o social, ni una reivindicación ideológica explícita. En plena guerra de Argelia, arguyeron, no cabía otro tema ni otra perspectiva en la literatura magrebí. La propia Assia Djebar, comprometida políticamente con la causa de la liberación nacional, se dejó convencer por estos argumentos y calificó sus dos primeras obras de “ejercicios de estilo”, aunque años después afirmó que “para el personaje de *La Soif*, el descubrimiento del cuerpo es también una revolución importante”. La visión de la situación política por parte de las mujeres, en efecto, no podía –ni puede en el Magreb actual– ser idéntica a la de los hombres, porque en el caso de ellas el peso de los prejuicios patriarcales limita sus opciones de acción política.

Si las estructuras narrativas de las primeras obras de Djebar no se alejan demasiado del modelo tradicional, este conformismo estético se halla matizado por su uso del lenguaje, ya muy personal, estilo que potenciará en la segunda parte de su carrera, después de una década de silencio en el plano literario. Esta segunda etapa se inicia con el libro de relatos *Femmes d’Alger dans leur appartement* (1980), que se caracteriza por su polifonía, su complejidad narrativa y, en general, una maestría de las técnicas y registros literarios que crecerá de obra en obra, otorgando a su autora un lugar propio, no sólo en la literatura magrebí, sino en la francófona en general.

La aparición de la autobiografía

En *Femmes d’Alger...*, la autora utiliza el género de la narración corta para subrayar su polifonía característica, que no es sólo una técnica entre otras posibles, sino que responde a su voluntad de dar voz a todas las “hermanas desaparecidas” o “enterradas” bajo el manto del silencio, sólo por el hecho de ser mujeres. Encontramos ya en esta obra, cuyos relatos guardan una fuerte coherencia entre sí, los temas privilegiados, u obsesivos, de la escritora: la reivindicación de la mirada y de la voz para todas las mujeres; la ocultación y opresión del cuerpo femenino en la sociedad tradicional; la relación conflictiva entre hombres y mujeres, hecha de malentendidos, de silencios, pero también de deseo mutuo; la reflexión sobre la lengua, francesa y árabe, y los matices de su uso por parte de las mujeres. Y, conjuntamente a todo ello, un análisis político sobre la deriva de Argelia después de la independencia, sobre la decepción de muchos combatientes y, sobre todo, de la mayoría de las mujeres que tuvieron parte activa en la guerra, que fueron marginados e incluso aislados después de la victoria. Uno de sus temas principales, por último, es la búsqueda de una conciliación posible entre el apego a las raíces culturales y a la identidad de la comunidad, de un lado, y la configuración de una identidad individual y autónoma, problema difícil de resolver sobre todo para una mujer, de otro.

Como advierte Jeanne-Marie Clerc en su estudio sobre Assia Djebar, estos temas que estructuran su obra entera se hallan prefigurados y toman forma en las dos películas realizadas por la autora en los años 1970: *La nouba des femmes du Mont Chenoua* (1977), que recibió el premio de la Crítica en Venecia, y *La zerda ou les chants de l'oubli*, estrenada en 1982. La primera está basada en entrevistas que mantuvo la propia Djebar con mujeres de la tribu de su madre que habían participado en la guerra de independencia, y la segunda en canciones populares femeninas –a las que alude asimismo la palabra “nuba”, un canto que habla de la “historia cotidiana de las mujeres”. En ambas, pues, la directora da la palabra a las mujeres privadas de voz pública por una sociedad patriarcal y sexista, con el fin de intentar traer a la luz su “historia” y su “cultura”, despreciada o ignorada por su carácter exclusivamente oral. Además, como explica en un texto posterior Assia Djebar, filmar una película materializa la conquista del derecho a mirar abiertamente que reclama para todas las mujeres árabes. El ojo de la cámara simboliza esta mirada con un poder real sobre el entorno, mientras que la de la “mirona” se esconde tras el anonimato del velo o la celosía.

Femmes d'Alger..., que desarrolla estos temas, surge en 1980 después de un período de relativo silencio –por lo menos literario–, ya que la novela anterior se había publicado en 1967. Assia Djebar explica esta “parálisis” de más de diez años por la aparición inopinada del relato autobiográfico en este libro de 1967, que contiene una parte relativa a su propia experiencia. Escribir sobre sí misma iba en contra de la reserva y prejuicios propios de una mujer educada en un entorno musulmán, en una sociedad que, si ya no valora la escritura autobiográfica de forma especialmente positiva, sino más bien al contrario, la carga de tintes escandalosos cuando se trata de una mujer quien la lleva a cabo. A pesar de todos estos tabúes, Djebar cedió finalmente a la necesidad de “decirse” o “recorrerse”, como afirma ella misma citando a Henri Michaux. Para ello, recurre también a la historia colectiva de las mujeres magrebíes, al largo camino que han efectuado desde su consideración como meras piezas del juego social a su valoración como sujetos autónomos. Este trayecto está ejemplificado por la comparación entre dos cuadros del mismo título que el libro, “Mujeres de Argel”, uno del pintor orientalista Delacroix y otro de Picasso. Delacroix representa a estas mujeres argelinas enclaustradas como figuras estáticas que se ofrecen, sin saberlo, al hombre que espía a hurtadillas el harén; en cambio, Picasso, años después, dibuja unos cuerpos desnudos en movimiento, liberados, muy lejos de la sensualidad lánguida de las odaliscas: son mujeres que miran directamente al espectador y no se preocupan de si son observadas, ya que no están sujetas al poder de la mirada masculina.

Con *L'amour, la fantasia* (1985), Assia Djebar emprende un proyecto ambicioso: pintar un “fresco argelino” –las referencias a la pintura son constantes en su obra– que comprenda la Historia de la nación y su propia historia personal, es decir, combinar la crónica colectiva y la autobiografía.

Se propone, así, realizar un “cuarteto” –otra referencia habitual es a la música: muchas de sus novelas siguen, como ésta, una estructura musical– cuyo primer volumen es *L’amour, la fantasia*. Este texto está concebido como una composición musical, y su obertura es la descripción de la toma de Argel por los franceses en 1830. Pero la crónica histórica –Djebar es historiadora de formación– siempre se combina con la trayectoria vital individual, que se convierte también en colectiva porque corresponde a la experiencia de muchas otras mujeres de su generación, de otras generaciones, o incluso de otros espacios y culturas. La autora se remonta, pues, a la época de la colonización para intentar explicar el “choque entre dos pueblos”, del que nació una suerte de “aporía” hecha de odio y amor entremezclados, que corresponde tanto a la fascinación mutua entre colonizador y colonizado como al sentimiento que tiene respecto a la lengua francesa, instrumento de liberación pero también de alienación respecto al patrimonio cultural materno.

De la escritura autobiográfica a la crónica histórica

El “cuarteto argelino” iniciado con *L’amour, la fantasia* prosigue con *Ombre sultane* (1987), que narra la “aventura” de una mujer enclaustrada a la conquista del espacio exterior, sin la “protección” que supone el velo. Esta novela trata además el espinoso tema de la poligamia, de la que Rachid Boudjedra hizo un amargo retrato en *La répudiation* (1969), que constituyó un aldabonazo a la conciencia colectiva. Assia Djebar lo describe desde una óptica totalmente distinta, sin obviar, claro está, los aspectos humillantes y opresivos de esta institución con respecto a las mujeres; pero la escritora insiste también en la “sororidad” o solidaridad que se instala entre las oprimidas, en lugar de la rivalidad mezquina que se suele imaginar en estos casos.

La escritora interrumpió el ciclo autobiográfico ya mediado con una novela histórica que se aleja de las precedentes porque se remonta a los tiempos del profeta Mahoma. Se trata de *Loin de Médine* (1991), protagonizada por mujeres de los inicios del islam, tanto aquellas que lo combatieron como las que se convirtieron a él, transformándose en “transmisoras por excelencia de la gesta”. En su prefacio, la autora afirma que su objetivo consiste en dar voz a estas mujeres, musulmanas y no musulmanas, que “calan durante breves instantes, aunque en circunstancias indelebles, el texto de los cronistas que escriben siglo y medio o dos siglos después de los hechos. Transmisores escrupulosos, sin duda, pero naturalmente inclinados, por costumbre ya, a ocultar cualquier presencia femenina...”. Las mujeres, en efecto, están presentes en esos momentos históricos, pero en general asisten a ellos como testigos mudos, e incluso ocultas tras cortinas o velos –por lo menos ésta es la visión que nos presentan cronistas e historiadores. La ficción se revela necesaria para “colmar los vacíos de la memoria colectiva”, puesto que las mujeres no dejaron casi ninguna huella escrita. Pero esta reconstitución de las voces

perdidas no sólo colma las lagunas de la memoria; en un movimiento inverso, cala el texto de los cronistas, mina la coherencia inmutable de lo escrito, su lógica excluyente. La voz femenina se imprime como en negativo sobre dicha escritura masculina, aun cuando parece limitarse a completarla o imitarla, en una empresa profundamente subversiva.

El tercer volumen del “fresco argelino” es *Vaste est la prison* (1995), y vuelve a la estructura ya utilizada en los demás que consiste en alternar el recuerdo personal y autobiográfico con la memoria histórica. Aquí, esta coexistencia se traduce en dos partes simétricas: la primera se titula “Borrado en el corazón” y la segunda, “Borrado en la piedra”. La primera describe una historia de amor y desamor de la narradora, lo cual sirve a la autora para hacer variaciones sobre uno de sus temas preferidos, el del cuerpo y la mirada de las mujeres árabes. La conclusión nos explica un sentido del título de la novela: al constatar el fracaso de su segundo matrimonio, la narradora se pregunta a sí misma: “A ti que tanto te gusta compartir, que deseas tanto descubrir, reír, dormir y morir en pareja, ¿acaso no llevarás contigo tu propia prisión?”. Los tabúes y prejuicios que afectan a las mujeres y condicionan negativamente la concepción que tienen de su propio cuerpo conducen al fracaso toda relación amorosa basada en la igualdad entre los amantes.

La segunda parte de la novela, “Borrado en la piedra”, abandona el relato autobiográfico contemporáneo para remontarse a la historia más remota de su pueblo, “poco antes del fin de Cartago”. Siguiendo con esta mezcla de historia y leyenda, la autora evoca en uno de los pasajes más afortunados del libro la historia de la mora Zoraida, que Don Quijote explica en una posada, en presencia de ésta porque ella no sabe hablar su idioma; y concluye que Zoraida, que escribe en su propia lengua que nadie entiende y quien, en cambio, es muda en la lengua de los que la rodean, es una “metáfora de todas las argelinas que escriben hoy, entre las cuales me cuento”.

Los últimos capítulos se refieren también a la historia colectiva, pero esta vez contemporánea, al evocar varios asesinatos cometidos en Argelia en esta guerra soterrada pero tan cruenta que se libró en el país en los años 1990. Especialmente significativo resulta, así, el título del último capítulo, “La sangre de la escritura”, que invoca a los “muertos que desean escribir”, pero “¿cómo escribir con la sangre?”. Precisamente, esta espiral de violencia que Assia Djebar sufrió en su propia familia –su cuñado murió asesinado– le inspiró el libro siguiente, *Le blanc de l'Algérie* (1996), donde el color blanco, signo de duelo en su país, es metáfora del dolor y la muerte desbocados en un combate sin sentido alguno.

La reconciliación del cuerpo

Después de un volumen de relatos, *Oran, langue morte* (1997), este período tan fructífero de la carrera de Assia Djebar desgrana otro fruto en forma de novela, *Les nuits de Strasbourg* (1997). Este libro significa un paso adelante

en la obra de Djebar, puesto que por primera vez transcurre enteramente fuera del Magreb; la autora vivió durante un tiempo en esta ciudad alsaciana, por su labor en el Parlamento de escritores, una institución creada para ayudar a los intelectuales perseguidos o amenazados por el poder político alrededor del mundo. Pero, sobre todo, *Les nuits de Strasbourg* representa un giro en su trayectoria porque describe de forma franca y abierta la pasión amorosa entre un hombre y una mujer.

Si la expresión del deseo femenino y la representación del propio cuerpo se han convertido en esenciales en la literatura moderna escrita por mujeres, este tema adquiere una resonancia especial en las escritoras magrebíes. Las pertenecientes a la primera generación –como la misma Djebar, dada la tardía incorporación de las mujeres en la literatura magrebí de expresión francesa– empezaron a denunciar la alienación del cuerpo a la cual la mujer está sometida en su sociedad. En sus obras se advierte una concepción bastante sombría del propio cuerpo, puesto que los personajes femeninos y las narradoras han interiorizado la idea masculina del cuerpo femenino “impuro” y reaccionan transformándolo en un “cuerpo-fortaleza” que resista a los ataques de los hombres. Pero este cuerpo-fortaleza se convierte, lógicamente, en un “cuerpo-prisión”, un elemento superfluo y molesto, ajeno a la persona que lo *transporta*. La sexualidad, así como la maternidad, están consideradas generalmente como instrumentos de la dominación masculina, y tan sólo aparecen en estas novelas escritas por mujeres bajo su aspecto más negativo: la “violación legal” que significa el matrimonio forzado, de un lado, y el carácter *obligatorio* de la maternidad, de otro. El cuerpo se nos presenta con frecuencia como enfermo o mutilado, manifestando de esta forma la rebelión de la mujer frente a esta situación de sumisión humillante. Asimismo, el deseo está casi ausente en estas obras.

Sin embargo, a partir de *Les nuits de Strasbourg*, y también en textos de otras autoras más jóvenes, podemos observar un cambio en relación con la representación del cuerpo, una “reconquista del cuerpo que les habían robado”, acompañada, por primera vez, de una presencia del cuerpo masculino, que significa la emergencia de la expresión del deseo. Esta es patente en esta novela de Assia Djebar, donde el deseo y el cuerpo de la mujer se convierten en protagonistas absolutos.

Después de este giro en su trayectoria narrativa y como culminación a un período –el de los años 1990– de altísima productividad, Assia Djebar publicó en 1999 un ensayo titulado *Ces voix qui m’assiègent... en marge de ma francophonie* y otra novela, *La femme sans sépulture* en 2002, donde vuelve a sus temas habituales.

Assia Djebar es, actualmente, profesora de literatura francesa en la New York University (NYU) y ha recibido prestigiosos premios por su obra, entre los que destacan el International Neustadt Prize (1996), el premio Marguerite Yourcenar (1999) y el Premio de la Paz alemán (2000).

OBRAS CITADAS DE ASSIA DJEBAR

La soif, París, Julliard, 1957.

Femmes d'Alger dans leur appartement, París, des femmes, 1980. [*Dones d'Alger en les seves estances*, Lleida, Pagès editors, 2002.]

L'amour, la fantasia, París, J.-C. Lattès, 1985. [*El amor, la fantasía*, Guadarrama, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1990.]

Ombre sultane, París, J.-C. Lattès, 1987. [*Sombra sultana*, Guadarrama, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1995; *Ombra sultana*, Barcelona, Edicions 62, 2002.]

Loin de Médine, París, Albin Michel, 1991. [*Lejos de Medina*, Madrid, Alianza, 1993 y 2004.]

Vaste est la prison, París, Albin Michel, 1995. [*Grande es la prisión*, Guadarrama, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1997.]

Le blanc de l'Algérie, París, Albin Michel, 1996. [*El blanco de Argelia*, Guadarrama, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1998.]

Oran, langue morte, Montpellier, Actes Sud, 1997.

Les nuits de Strasbourg, Montpellier, Actes Sud, 1997. [*Las noches de Estrasburgo*, Madrid, Alfaguara, 2002; *Les nits d'Estrasburg*, Barcelona, Edicions 62, 2002.]

Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie, París, Albin Michel, 1999.

La femme sans sépulture, París, Albin Michel, 2002.

ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE ASSIA DJEBAR

Calle-Gruber, Mireille (2001), *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, París, Maisonneuve et Larose.

Chikhi, Beïda (1990), *Les Romans d'Assia Djebbar*, Argel, OPU.

Clerc, Jeanne-Marie (1997), *Assia Djebbar. Écrire, Transgresser, Résister*, París, L'Harmattan.

Déjeux, Jean (1984), *Assia Djebbar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrooke, Naaman.

Segarra, Marta (1997), *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, París, L'Harmattan.

——— (1998), *Mujeres magrebíes. La voz y la mirada en la literatura norteafricana*, Barcelona, Icaria.