

El mito de Antígona: universalimos y particularismo en la producción literaria de Assia Djebar

Irene Vicente López de Arenosa

Máster en Estudios Árabes e Islámicos

Contemporáneos



MÁSTERES
DE LA UAM
2020-2021

Facultad de Filosofía y Letras



Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de estudios árabes e islámicos y estudios orientales

Máster en Estudios Árabes e Islámicos
Contemporáneos

EL MITO DE ANTÍGONA: UNIVERSALISMO Y PARTICULARISMO EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE ASSIA DJEBAR.

Línea de investigación: Literatura comparada y teoría postcolonial

Autora: Irene Vicente López de Arenosa

Tutor: Carlos Cañete Jiménez

Junio 2021
Curso 2020/2021

Resumen

En este Trabajo de Fin de Máster se propone reflexionar acerca de las dimensiones universales y particulares que atañen al estudio comparado de un relato concebido como universal —en nuestro caso, la tragedia griega de *Antígona* y sus cinco conflictos binarios que definen la condición humana— en el contexto particular de producciones literarias de tradición arabomusulmana —a saber, *Les Nuits de Strasbourg*, *La femme sans sépulture* y *Femmes dans leur appartement* de la escritora argelina Assia Djébar—. Con este objetivo en mente, analizaremos la relación entre *mímesis* y *mimicry* para hablar de *particularismo* y *universalismo* a través del análisis de *símbolos* comunes en las obras precedentes. Nuestra hipótesis es que, si podemos encontrar símbolos de *Antígona* en la obra de Assia Djébar, podremos llevar a cabo la reflexión detallada previamente.

Palabras clave: Antígona, Assia Djébar, Argelia, memoria, postcolonial.

Résumé

Ce mémoire de master vise à réfléchir sur les dimensions universelles et particulières de l'étude comparative d'un récit conçu comme universelle —dans notre cas, la tragédie grecque d'*Antigone* et ses cinq conflits binaires qui définissent la condition humaine— dans le contexte particulier de productions littéraires de tradition arabo-musulmane —à savoir, *Les Nuits de Strasbourg*, *La femme sans sépulture* et *Femmes dans leur appartement* de l'écrivaine algérienne Assia Djébar—. Dans cette optique, nous analyserons la relation entre *mimésis* et *mimicry* afin de parler de *particularisme/universalisme* à travers l'analyse de *symboles* communs dans les œuvres précédentes. Notre hypothèse est que, si nous pouvons trouver des symboles d'*Antigone* dans l'œuvre d'Assia Djébar, nous pourrions mener à bien la réflexion détaillée précédemment.

Mots-clé: Antigone, Assia Djébar, Algérie, mémoire, postcoloniale.

«Hoy, la cercanía de lo distinto deja paso a esa falta de distancia que es propia de lo igual [...] donde el violento poder de lo global barre todas las singularidades que no se someten al intercambio general»

La expulsión de lo distinto. Byung-Chul Han

«Sí, teníais que morir y que mataros. Los mortales tienen que matar, creen que no son hombres si no matan. Los inician así, primero con los animales y con el tiempo y con ese grano de pureza que llevan dentro. Y en seguida con otros hombres. Siempre hay enemigos, patrias, pretextos. [...]. Hay que matarse entre hermanos por amor, por el bien de todos. Por todo. Hay que matar, matarse en uno mismo y en otro. Suicidarse en otro, en sí, con la esperanza de ser perdonado por tanto crimen, por tanta muerte expandida [...] si algo se tiene dentro vivo es la esperanza del perdón. Para eso hay tiempo, todo el que haga falta».

La tumba de Antígona, María Zambrano.

«La vida está iluminada tan solo por esos sueños como lámparas que alumbran desde adentro, que guían los pasos del hombre, siempre errante sobre la Tierra. Como yo, en exilio todos sin darse cuenta, fundando una ciudad y otra. Ninguna ciudad ha nacido como un árbol. Todas han sido fundadas un día por alguien que viene de lejos. Un rey quizá, un rey-mendigo arrojado de su patria y que ninguna otra patria quiere, como iba mi padre [Edipo], conducido por mis ojos que miraban y miraban sin descubrir la ciudad del destino, donde estaba nuestro hueco esperándonos».

La tumba de Antígona, María Zambrano.

Índice

Prólogo	5
1. Introducción	7
2. Estado de la cuestión.....	9
3. Marco teórico.....	13
3.1 Mímesis y mimicry	13
3.2 Símbolo. Universalismo vs. particularismo.....	16
4. Metodología.....	19
5. Análisis	21
5.1 <i>Les Nuits de Strasbourg</i>	22
5.2 <i>Femme sans Sépulture</i>	27
5.3 Relatos de <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i>	30
6. Conclusiones.....	36
7. Bibliografía.....	40

Prólogo

Pocas son las veces que un personaje mítico ha inspirado a tantos artistas a reescribir su historia, y es que Antígona no es uno cualquiera. Esta mujer cuyo nombre sentencia el devenir de su historia —Antígona, *Anti-gone*¹, ‘antigeneración’—, encarna en sí misma todos los dilemas ético-morales, sociales, políticos y existenciales a los que se enfrenta el ser humano desde los albores de la Edad Antigua hasta la actualidad. Su historia es extrapolable a cualquier contexto bélico donde los límites de la ley divina y humana se difuminan, donde poco importa el fin por el que se lucha si la guerra solo lleva a la muerte de hermanos contra hermanos enfrentados por la codicia de poder y por pensar/ser diferente. Y es que, ¿es malo pensar/ser diferente?

Nos hallamos en una sociedad extremadamente mediatizada donde la imagen lo es todo y lo humano queda relegado a lo privado, si es que todavía existe esto último. Ya no se estila reflexionar, discutir, debatir, argumentar y defender posturas sin llegar al discurso simplista cargado de violencia contra el *Otro*, ese *Otro* que identificamos como el que no es igual a mí en tanto que no piensa como yo. Nos encontramos en un mundo falto de valores en el que está de moda idealizar a las personas, las vidas y momentos por medio de imágenes que compartimos, sin que importe lo verdaderamente humano que se esconde tras ellas.

Hemos perdido infinidad de matices en esa búsqueda exacerbada por categorizar lo incategorizable; pretendemos ser diferentes dentro de una sociedad donde todo individuo en esencia ya lo es, lo que, paradójicamente, nos convierte en copias unos de otros. Ajenos a las múltiples realidades que nos rodean, preferimos darles la espalda antes de empatizar, conectar y aprender del *Otro*.

De esta reflexión, radica la principal motivación que me lleva a realizar este trabajo: ¿Cómo se explica que los mismos dilemas planteados en la *Antígona* de Sófocles en 441a.C —el choque de la conciencia privada y del

¹«La preposición *anti* significa a la vez “en oposición a” y “en compensación de”; *gone* pertenece a una línea de derivados de *genos* (familia, linaje, descendencia) y significa simultáneamente ‘descendencia, generación, matriz, semilla, nacimiento’. Sobre la base de esta polifonía etimológica (la lucha por el significado en el núcleo del mismo nombre), podemos argumentar que Antígona encarna tanto una oposición entre el parentesco y la *polis* [...], como una oposición al parentesco [...]» (Butler, 2001: 40).

bienestar público, choque de una naturaleza y gravedad inseparables de la condición histórica y social del hombre (Steiner,2013: 21)— sigan siendo motivo de discusión en la actualidad y en contextos sociales tan dispares como el argelino de la Guerra de Liberación (1954-1962) o el estrasburgués de 1989 en pleno declive del comunismo?

Como veremos, al igual que Antígona dijo *basta* a someterse a las injustas leyes humanas de Tebas, otras mujeres —reales y ficticias— transgredirán los límites de la cárcel social en la que se encuentran, enfrentándose a la violencia discursiva que el sistema colonial, racial y patriarcal de su entorno ejerce sobre ellas, para convertirse así, en las protagonistas de su historia: Thelja en *Les Nuits de Strasbourg*, que decide dejarse llevar y vivir su sexualidad libre de prejuicios durante nueve noches; Zoulikha, la heroína de *Caesaria*² durante la guerra de Independencia de Argelia; o la mirada de la mujer de *Il n'y a pas d'exil* cuya ansiedad hacia los códigos patriarcales marca una transición a un periodo histórico diferente, donde los viejos valores son cuestionados y los nuevos son difíciles de aplicar.

² Antiguo puerto comercial fundado por los cartagineses en la actual ciudad de Cherchel, situada al oeste de Argel, en la provincia de Tipasa. Uno de los célebres mosaicos de la ciudad que mandó construir Juba II sirvió de inspiración a Assia Djebar —como indica al inicio de la novela *La femme sans sépulture*—, para dar forma a Zoulikha, la heroína de su pueblo natal, Cherchel, que fue capturada por los franceses en una emboscada cuando transportaba víveres para los muyahidines y cuyo cuerpo nunca fue devuelto a sus familiares.

1. Introducción

Es reseñable que la tragedia griega *Antígona* de Sófocles (V a.C) haya sido objeto de estudio de importantes intelectuales como Hegel, Goethe, Kierkegaard y siga siendo hoy motivo de veneración de muchos otros. Y es que cada vez que encontramos el enfrentamiento de la justicia y la ley, de la condición del hombre y la mujer; la inexorabilidad de los muertos y las pretensiones de los vivos; cada vez que lo mundano choca con lo divino y los sedientos sueños de los jóvenes con el «realismo» de los ancianos; recurrimos a palabras, imágenes, argumentos, tropos, metáforas; tomadas de la gramática de *Antígona* (Steiner, 2013: 158).

Por ello, nuestra hipótesis es que la historia de Antígona engloba toda una red de construcciones simbólicas que podríamos considerar universales, pues nos permite dar sentido a nuestra historia e identidad —a través de su relato y simbología—, independientemente de nuestra cultura de partida. Creemos que su historia es extrapolable a todo contexto histórico en el que cualquiera de los cinco conflictos existenciales expuestos en el párrafo anterior tome forma. Si bien esta universalidad puede ser controvertida al ser tildada de eurocentrista, pensamos que tiene sentido hablar de universalismos particularizados por el contexto y el espacio-tiempo en el que nos hallemos.

Así pues, este trabajo tiene como finalidad establecer un marco común de reflexión en torno a los contextos culturales griego clásico, argelino y francés — y en definitiva, de todos los localizados en la cuenca del Mediterráneo— que nos permita mostrar la existencia o no de símbolos naturales, y por ende, universales en la especie humana; todo ello a través del estudio comparado del relato griego de *Antígona* y de nuestra selección literaria de la escritora franco-argelina Assia Djebar³.

Para ello, repasaremos las nociones de *mímesis*, *mimicry*, *símbolo* y *universalismo/particularismo*, centrándonos en los aspectos que condicionarán

³ Seudónimo de Fatema Zohra Imalayen (Cherchel, Argelia 1936- París, Francia 2015). Fue una novelista, traductora y directora de cine argelina destacada por su fuerte postura feminista y por sus trabajos en torno al impacto que produce la guerra en la mente de las mujeres. Catedrática de estudios franceses y francófonos en la Universidad de Nueva York desde 2001, pasó a ser miembro de la Real Academia de la Lengua Francesa de Bélgica y de la Academia Francesa en 2005. Asimismo, fue candidata por varios años para el Premio Nobel de Literatura (Casa África, 2020).

el desarrollo de nuestro análisis, para seguidamente detallar la metodología que seguiremos en la elaboración de nuestro estudio comparativo.

Las temáticas de la guerra, la alteridad, la religión y los ritos funerarios serán el eje a partir del cual elaboraremos nuestro análisis. Finalmente, presentaremos unas breves conclusiones para comprobar si las nociones abordadas en el marco teórico han sido tratadas de manera que hayan permitido responder a la hipótesis de nuestro estudio. Si nuestras deducciones son correctas, podremos explicar el interés universal que la excepcional obra de *Antígona* de Sófocles ha tenido y tiene en concreto en las sociedades mediterráneas.

2. Estado de la cuestión

El Trabajo de Fin de Máster que proponemos parte de los resultados obtenidos del Trabajo Fin de Grado inédito presentado en el Grado en Traducción e interpretación de la UAM en junio de 2020 que versaba sobre: «El mito de Antígona: traducción y localización cultural en la novela *Le Quatrième Mur*⁴ de Sorj Chalandon». En él, abordamos las nociones teóricas explícitas en el título para llevar a cabo una reflexión en torno a los problemas de traducción e interpretación de lo que se entiende como universal; y si ese universalismo podía darse entre culturas de tradición y épocas distintas —a saber, de tradición griega de la Edad Antigua y arabomusulmana de la Edad Contemporánea.

A partir de los ritos funerarios que Antígona ejerce sobre su hermano y los ritos detallados en la novela precedente, pudimos trasladarnos de lo particular de las comunidades y sociedades de cada época a lo universal que define al ser humano como especie social. Esto nos llevó a establecer puentes de unión entre la cultura y sociedad de la Antigua Grecia y la cultura y sociedad libanesa de la guerra civil (1975-1990), a través de la tragedia homónima de Sófocles y la novela de Sorj Chalandon. La intersección de ambos relatos nos llevó a hablar de ese tercer espacio de traducción intersticial, híbrido, *in between*; tratado por la traductología y la teoría poscolonial de Homi Bhabha que posibilitaría la hibridez de los productos que cada sociedad crea y traduce a partir de todo el bagaje cultural e intelectual que se hereda de las generaciones pasadas. Todas estas deducciones nos abrieron nuevas vías de investigación como la que nos disponemos a detallar a continuación.

⁴ «Novela con una estructura muy teatralizada que empieza y acaba, de hecho, con el prólogo y epílogo de la *Antigone* (1944) de Jean Anouilh, algo que es clave para la comprensión de la obra dado que en su interior esconde la historia de una Antígona muy particular: una Antígona alegórica que representa la historia de la resistencia de varios pueblos que luchan por sus libertades en una guerra fratricida, la guerra civil del Líbano. El personaje principal, Georges, se convertirá en director teatral para representar *Antigone* en Beirut y así cumplir con el último deseo de su amigo griego Sam, quien, como activista pacifista, quiso haber representado *Antigone* en Atenas durante la dictadura de Geórgios Papadópoulos; si bien no pudo al verse obligado a exiliarse tras una vida de revolución y de enfrentamientos contra el régimen griego que le condenaron a una muerte lenta y dolorosa debido a las torturas sufridas. La puesta en escena de *Antigone* en un conflicto político como reivindicación pacifista es, por tanto, su último deseo. En el lecho de su muerte, Sam se encargará de buscar a los personajes y el escenario perfecto para llevar a cabo su deseo y encomendará a Georges la misión para que así sea. De esta manera, Georges se hallará en medio del conflicto libanés, con actores pertenecientes a una de las dieciocho confesiones del país, para realizar una única representación de la obra y robarle un par de horas a la guerra como forma simbólica de dar esperanzas a un país y a un pueblo que desde 1975 no ha vivido más que enfrentamientos bélicos» (Vicente, 2020: 18).

Creemos que más allá de la teoría traductológica que hemos aplicado en nuestro análisis comparado —en diálogo crítico con las aportaciones de George Steiner en su obra *Antígonas* (1984)—, la problemática de lo universal y particular de cada sociedad y época podría ser estudiado desde la literatura comparada como un problema antropológico.

Pensamos que la simbología implícita en la tragedia sofoclesiana *Antígona*⁵ y los conflictos existenciales del ser humano que aborda⁶ podrían considerarse símbolos —naturales o no— de la especie humana. Por ello, nuestra idea es llevar a cabo una reflexión sobre lo particular y lo universal presente en la *Antígona* sofoclesiana y la producción artística de Assia Djebar que detallamos a continuación, todo ello, a través del análisis de símbolos.

En nuestro caso, esta producción literaria corresponderá a dos novelas de la escritora argelina Assia Djebar —*Les Nuits de Strasbourg* (1997) y *La femme sans sépulture* (2002)— y a dos relatos de la misma autora —*Il n'y a pas d'exil* y *Les morts parlent*— recogidos en su colección *Femmes d'Alger dans leur appartement* (2002), ya que en ellas se encuentra explícita o implícitamente la temática de *Antígona*. Asimismo, consideramos esencial analizar estas obras de tradición arabomusulmana, ya que vemos necesaria una revisión de lo que tradicionalmente se ha considerado «canon literario», pues este siempre ha sido inherentemente asociado a producciones occidentales de tradición judeocristiana. Esto está en sintonía con debates actuales acerca de los límites del análisis comparado y de la posibilidad de traducción e interpretación en diferentes contextos literarios.

⁵«Antígona, hija de Edipo —antiguo rey de Tebas—, fue concebida por medio de una relación incestuosa con la madre de este, Yocasta. Es hermana de Ismene, de Eteocles y de Polinices y la prometida de su primo Hemón, hijo de su tío Creonte —hermano de su madre—. Creonte accede al trono de Tebas tras la muerte de Eteocles y Polinices, quienes se matan el uno al otro durante la guerra de los siete contra Tebas iniciada por Polinices para hacerse con el trono. Eteocles es enterrado con todos los honores, mientras que Polinices queda insepulto al ser considerado por Creonte un traidor para los tebanos. Este prohíbe bajo pena de muerte la posibilidad de que nadie lo entierre, condenando así el alma de Polinices a errar de por vida. Este infame castigo es contrario a la ley divina que dicta sepultura de todo cuerpo cumpliendo con los rituales establecidos para que el fallecido repose eternamente y su alma sea libre. Por ello, Antígona da sepultura a su hermano Polinices, en contra de las terminantes órdenes de Creonte, lo que supone su condena a muerte pues este dispone que sea enterrada viva. Pero Antígona se suicida antes y su prometido, Hemón, se da muerte junto a su tumba. Al enterarse de la tragedia, Eurídice —esposa de Creonte— se clava un puñal, quedando solo Creonte, abatido por la tragedia que él mismo había provocado» (Vicente, 2020: 17).

⁶ Hombre/mujer, jóvenes/ancianos, individuo/sociedad, vivos/muertos y humanos/dioses.

Como estudio precedente que nos sirvió en la elaboración del trabajo explicitado anteriormente destacamos *Antígonas* (1990) de George Steiner, en el que se realiza un recorrido a lo largo de los siglos de las diferentes interpretaciones no solo artísticas, sino filosóficas, antropológicas y políticas de esta tragedia por autores occidentales. Para ello, se sigue el método de análisis comparado establecido por el crítico literario, Erich Auerbach, en su estudio *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* (1946).

En esta obra, Auerbach analiza la evolución mimética de la representación de la realidad occidental a través de las obras más relevantes de la historia de la humanidad desde Homero hasta Virginia Woolf. A modo de resumen, el intelectual Edward Said indica en el posfacio «A 50 años de la aparición de “*Mímesis*”» que: «la trayectoria histórica que funge como columna vertebral de *Mímesis* es el paso de la separación de estilos en la antigüedad clásica a su mezcla en el Nuevo Testamento, su primer gran clímax en la *Divina comedia* de Dante y su apoteosis final de los autores realistas franceses del siglo XIX —Stendhal, Balzac, Flaubert y Proust» (Auerbach, 2014: 533). Es necesario mencionar que el historicismo del profesor napolitano del siglo XVIII, Giambattista Vico, expuesto en su obra *Principios de ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones* (1725), influyó en la filología hermenéutica de Auerbach y su *Mímesis*.

De sus aportaciones, nos interesa problematizar esas formas de interpretación que Vico, Auerbach y Steiner han llevado a cabo de obras canónicas y occidentales, pues plantean que estas representaciones e interpretaciones están histórica y culturalmente determinadas, si bien existiría una especie de intuición universalista, como la expuesta a renglón seguido por Mary Douglas, que nos permitiría abordar esa tensión entre lo universal y lo particular entre relatos de distinto origen y cultura. Creemos que es relevante este enfoque, puesto que deducimos que, cada vez que queremos hablar de universalidad, se genera algo particular que es indisociable de su contexto de producción. Por todo ello, ahondaremos más adelante en las nociones de *mímesis* y *mimicry*.

Mary Douglas, en su libro *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología* (1978), mantiene la tesis de que los elementos afines entre los sistemas sociales implican también un sistema común de símbolos naturales. Para fundamentar esta premisa hablará de: «cuatro formas posibles de utilizar la

imagen corporal [...] que vertebran otras estructuras de organización simbólica» (Douglas, 1978: 209) donde los rituales adquieren mayor o menor relevancia según se ejerza mayor o menor control físico sobre el individuo—entendiéndolo como metáfora del control social. Sus aportaciones acerca de la transmisión y comparación de símbolos en distintos contextos culturales nos serán de gran ayuda, ya que guiarán nuestra intuición compartida de que existen puentes de unión que posibilitan la transición de lo particular a lo universal en los relatos de la *Antígona* de Sófocles y de Assia Djebar, a través de símbolos. Para ello, definiremos el concepto de *símbolo* y ahondaremos en las nociones de *universalismo* y *particularismo*.

3. Marco teórico

3.1 Mímesis y mimicry

El concepto de mimesis proviene etimológicamente del griego *μίμησις*, *mímēsis* y hace referencia, en la estética clásica, a la imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte (DLE). Fue introducido por Aristóteles en su obra *La poética* y desde entonces no ha dejado de evolucionar. Si el modelo mimético original se basaba en la semejanza e idealización y atendía a la verosimilitud del discurso poético sin preocuparse por la veracidad, el modelo que se extendió a partir del Siglo de las Luces buscaba esencialmente la imitación de la realidad atendiendo a la fidelidad. Esta interpretación de la mimesis como representación de la realidad será una idea clave para entender no solo el arte y su dialéctica, sino todo proceso de humanización como problema antropológico.

Como hemos visto en el estado de la cuestión, en *Mímesis*, Erich Auerbach se centra en el análisis de varios relatos occidentales considerados como universales, para mostrar que la realidad que representan está históricamente adscrita al contexto cultural de su producción donde la mimesis no consiste solo en representar fielmente la realidad, sino en reflejar cómo son el mundo, la historia y las personas que lo habitan en el momento de producción de esas obras. Se trata, pues, de una universalidad particularizada que es tangible en los relatos que analiza. Ejemplo de ello sería la obra homérica, entendida como obra canónica, universal, que en realidad se encuentra históricamente adscrita a un contexto particular de producción literaria —el de la Antigüedad griega—, postura previamente defendida por Vico y su historicismo. De igual modo ocurriría con las Escrituras Sagradas que —supuestas como verdad absoluta y usadas para interpretar la historia como historia universal— son un reflejo de la sociedad e historia judía antigua y de los primeros años de la era cristiana.

Así pues, el análisis de la *mímesis* nos permite entender cómo la representación de la realidad ha ido cambiando según el momento histórico en el que las obras literarias fueron creadas —y cómo pueden ser estas obras interpretadas como universales desde lo particular de su contexto de producción; siendo esto lo que se encuentra detrás de la idea de *canon literario*—. Ahora bien, no es anodino que Edward Said fuera quien elaborase el posfacio a la

nueva edición de la obra de Auerbach, pues la mimesis como problema antropológico también se encuentra presente en los debates postcoloniales como crítica a esa universalización de lo occidental —y que trata Edward Said en *Orientalismo* (1978) y otros autores postcoloniales como Homi Bhabha o Muhsin Jassim Al-Musawi en *The Postcolonial Arabic Novel. Debating Ambivalence* (2003)—. La crítica está en cómo se establecen las bases que evalúan que una representación sea o no considerada como universal para que pase a formar parte del *canon literario*; y por qué las creaciones literarias producidas durante las colonizaciones y posindependencias no entran en ese canon. Por todo ello, nos interesa analizar el concepto de *mimicry* que introduce Homi Bhabha y que consiste en una forma de imitación de los símbolos occidentales, entendidos como universales, desde un contexto postcolonial, particular, por un sujeto colonial de manera consciente o inconsciente.

La *mimicry* o *mimetismo* es, pues, un concepto que retoma Homi Bhabha del psiquiatra y filósofo, Franz Fanon⁷ y que consiste en: «[...] el deseo de un Otro reformado, reconocible, *como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente*, lo que equivale a decir que el discurso del mimetismo se construye alrededor de una *ambivalencia* [...]» (Bhabha, 2013: 112). Esta ambivalencia se da en primer lugar en la figura del colonizador, pues parte de dinámicas asimilatorias que, sin embargo, son repetidamente canceladas pues deben mantenerse las diferencias para definir la propia identidad; hecho que lleva a desear y al mismo tiempo rechazar la idea de un *Otro* completamente reformado. Asimismo, este discurso ambivalente es una amenaza para el colonizador, ya que logra desestabilizar la identidad de los sujetos coloniales pues, del enunciado «son como nosotros, pero no del todo» se deduce que lo compartido produce temor o rechazo, pues el sujeto colonial necesita de ese *Otro* para conocerse a sí mismo, para existir, ya que las relaciones humanas se entienden desde la dialéctica *yo soy lo que el Otro no es*, por lo que, si ese *Otro* al convertirse en el *yo* desaparece; no habría diferencias entre colonizador y

⁷ En *Piel negra, máscaras blancas* (1952), Franz Fanon argumenta que el mimetismo es una forma de alienación resultante del complejo de inferioridad del negro que desea convertirse en blanco y que, para ello, intenta apropiarse e imitar el código cultural del colonizador, ya que, en la medida en la que rechaza todo lo que le es propio, este puede convertirse en blanco (Romero, 2020: 162).

colonizado que permitieran dar sentido al sistema de relaciones por las que se articula la colonización.

Si bien el mimetismo ha permitido al agente colonial distinguir al nativo *integrado* —que se adaptaba a las costumbres del colonizador— del nativo *subversivo* —aquel que no renegaba de las suyas—; también ha servido a la alteridad, a ese nativo *subversivo*, para *mimetizarse* como forma de resistencia. Es decir, la otredad, el nativo *subversivo*, imita intencionadamente lo simbólico del colonizador sin llegar a apropiárselo del todo, pues su deseo no es convertirse en un nativo *integrado*, sino camuflarse para no diferenciarse del agente colonial. De esta forma, las diferencias se difuminan entre los dos extremos del binarismo colonizador/colonizado, y así, nos situamos en el *tercer espacio* bhabhiano⁸ en el que el sujeto *alterno*, *híbrido* y *ambivalente* pasa a habitar. Esto lleva a Bhabha a abogar por la no distinción entre sujeto colonizador y sujeto colonizado que Edward Said utiliza como axioma que estructura su *Orientalismo* (1978), y se decanta por denominar a ambos sujetos como *sujeto colonial*.

En este tercer espacio bhabhiano, *entre-medias* es dónde se elaborarán productos híbridos, fruto de las dinámicas y de la negociación que se da entre las posturas binomiales de colonizador y colonizado. Así pues, los sujetos *integrados* que buscan parecerse, imitar lo *universal* circunscrito a la figura del colonizador desde lo *particular* de su situación; darán lugar de manera inconsciente a productos híbridos que surgen de la negociación colonizador/colonizado que se lleva a cabo en ese tercer espacio intersticial *bhabhiano*. Por el contrario, los sujetos *subversivos*, que buscan camuflarse a través de la imitación intencionada de lo característico del colonizador, intentarán quebrar estas dinámicas y generarán productos híbridos de manera consciente, puesto que no existe otra manera de subvertir estas dinámicas coloniales que desde el espacio de *entre medias* bhabhiano.

⁸ El *tercer espacio* o *espacio de entremedio* (*in between*) que teoriza el intelectual postcolonial Homi Bhabha es una herramienta conceptual que busca: «“quebrar” las disposiciones antitéticas y mutuamente excluyentes sobre las que se asienta el modelo de representación/conceptualización occidental: que no exista un “Otro” frente a “uno mismo”, un centro y unos márgenes, un Norte y Sur, un sujeto colonizador y otro colonizado» (Romero, 2020: 160). Se encuentra cercano al concepto de *hibridismo* que trata Peter Burke en su ensayo *Hibridismo cultural* (2013), a través del cual busca una situación alternativa a las divisiones dualísticas de la realidad.

Llegados a este punto, es interesante tener en cuenta cómo funcionan los mecanismos de universalización a partir de las nociones de *mímesis* y *mimicry* aquí expuestas, y cómo estos mecanismos se materializan en la obra de Assia Djebar, situada en un contexto y estadio histórico determinado radicalmente opuesto al de la *Antígona* de Sófocles y cuyos personajes no son otra cosa que productos resultantes del colonialismo francés. Para ello, nos disponemos a analizar en qué consiste un símbolo y la relevancia que este tiene a la hora de tratar la tensión existente entre lo particular y lo universal de los relatos.

3.2 Símbolo. Universalismo vs. particularismo

Un símbolo es una representación figurativa o gráfica de una idea cuyo significado es aceptado dentro de una comunidad. El filósofo Ernst Cassier se refirió a este como categoría cultural definitoria del ser humano y que, según su razonamiento, haría de este un animal propiamente simbólico y no puramente racional (Cassier, 1968: 27). Siguiendo el hilo de lo expuesto por Jaume Vallverdú en su libro *Antropología simbólica: Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*:

El símbolo diferencia a los hombres de los animales: estos se adaptan directa o automáticamente al medio físico, mientras que los humanos tienen entre el medio y ellos mismos un universo simbólico formado por el lenguaje, el mito, el arte y la religión [...]. Formas lingüísticas, imágenes artísticas, símbolos míticos o rituales religiosos, constituyen los hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana (Vallverdú, 2014:14).

Esta experiencia humana a la que se refiere Vallverdú es el resultado de la relación existente entre el *yo* y *la sociedad*, dos cuerpos que: «unas veces están tan cerca que casi llegan a fundirse y otras están muy lejos uno del otro. La tensión que existe entre ellos es lo que nos permite deducir ciertos significados» (Douglas, 1978:107) que nos llevan a hablar de *símbolos*. Mary Douglas postula que: «la Naturaleza ha de expresarse por medio de símbolos [...] basados en la experiencia, símbolos que son producto de la mente, es decir, artificios o convencionalismos y, por ello, contrarios a lo natural»⁹ (Douglas,

⁹ La teoría de Mary Douglas se enmarca en la antropología de los años 1970 y por tanto, de giro lingüístico. Pese a ser conscientes de la existencia de un nuevo giro antropológico que se centra en la dimensión material y no en las representaciones; es decir, en lo ontológico (Holbraad, 2017). y no en lo interpretativo, hemos decidido optar por continuar en la línea de Mary Douglas, ya que creemos que en este trabajo el giro lingüístico, lo textual tiene más relevancia, pues partimos de principios interpretativos

1978: 13). De esta premisa se deduce que tanto la percepción de los símbolos en general como la interpretación de ellos en particular están sujetas a un determinante social (Douglas, 1978: 29) y que, los significados del léxico empleado para verbalizar estos símbolos son locales y particulares y sintácticamente asequibles a todos los miembros de su comunidad (Douglas, 1978: 52).

En sintonía con esto último encontramos las aportaciones del historiador Carlo Ginzburg en su ensayo *Indicios: raíces de un paradigma de inferencias indiciales* (1989). Según Ginzburg, cada sociedad advierte la necesidad de distinguir los elementos que la componen —que constituyen su realidad y relatos—; pero las formas de hacer frente a esta necesidad varían según los tiempos y los lugares (Ginzburg, 2013: 213). Es decir, tanto Douglas como Ginzburg valoran la necesidad de distinguir elementos, símbolos característicos de cada sociedad donde la manifestación de lo universal se halla particularmente situada, puesto que se encuentra condicionada por el contexto histórico y por el consenso semiótico de la terminología empleada para interpretar esos símbolos; si bien existirían ciertos indicios que nos llevarían a pensar que en ciertos símbolos hay algo que va *más allá* de lo particular.

En definitiva, podemos afirmar que los indicios que nos empujan a cuestionarnos sobre la universalidad o particularidad de los relatos que componen nuestra realidad —en nuestro caso la *Antígona* sofoclesiana y la obra djebariana— pueden llevarnos a buscar símbolos comunes insertos en ellos, cuyo análisis puede esclarecer nuestras hipótesis de partida, siendo esto último lo que pretendemos llevar a cabo en el presente trabajo. Nos decantamos por el análisis de ciertos símbolos —la muerte, la familia, el llanto; por ejemplo— y no de los relatos como tal, pues estos últimos no son sino concatenaciones de interpretaciones y particularidades imbricadas entre sí, cuyo estudio comparado sería arduo en tanto que hallaríamos más diferencias que puntos en común que nos permitieran quebrar los límites y superar los particularismos entre unos y otros para establecer idílicamente un relato común, *universal*¹⁰. Por ello, creemos

¹⁰ En *Antígonas*, George Steiner realiza la siguiente reflexión: «La expresión, hablada o no hablada, es tan íntima del pulso del ser del hombre [...] como es el aliento. Ningún hombre puede reproducir perfectamente el aliento de otro hombre o sustituirlo. Quizá por ello πνεῦμα y λόγος “el aliento que inspira, que nos insufla vida” y “la palabra” están tan estrechamente ligados en las especulaciones teológicas y metafísicas sobre la esencia de la persona

necesario analizar las nociones de ciertos símbolos comunes en los relatos, en los que —pese a que también pueda haber rasgos particulares— puede existir cierta dimensión universalista que nos permita extrapolarlos de contexto y utilizarlos como nexos para esclarecer su uso como universales o no.

humana» (Steiner 2013: 229). Si traemos a colación esta cita, es porque nos permite realizar una analogía respecto al particularismo que se esconde detrás de cada relato, pues al igual que un hombre no puede reproducir el aliento de otro hombre, un individuo no interpreta ni cuenta la misma historia exactamente igual que otro; pues la expresión, la palabra de cada ser humano, es característica de cada uno. No obstante, pese a no poder reproducir perfectamente el relato, la historia del *Otro*; sí se puede compartir la misma noción de un símbolo y esto es lo que lleva a Mary Douglas y a Ginzburg a hablar de cierto universalismo particularizado en forma de vestigios, símbolos comunes en las sociedades.

4. Metodología

La revisión de la literatura y la definición de los conceptos expuestos hasta el momento nos permiten enlazar con nuestra hipótesis de partida: si podemos encontrar símbolos de *Antígona* en la obra de Assia Djebar, podremos ofrecer una reflexión acerca de las tensiones entre lo universal y lo particular del análisis comparado, que nos lleve a establecer un marco común entre la Antigua Grecia y el mundo arabo-musulmán y el viejo continente contemporáneos, siguiendo la estela de la teoría postcolonial. Creemos que con nuestro estudio podemos aportar un nuevo enfoque y enriquecer así la larga tradición de estudios de *Antígonas*. Para ello, utilizaremos como fuentes primarias fragmentos de la tragedia *Antígona* de Sófocles a la que someteremos a un análisis comparado con fragmentos de las novelas *Les Nuits de Strasbourg*¹¹(1), *La femme sans*

¹¹ Publicada por la editorial Actes Sud en 1997, esta novela recrea con estilo vivo una apasionante historia de amor entre dos culturas donde el tiempo externo fluctúa desde la declaración de guerra contra Alemania en 1939 hasta la ciudad de Estrasburgo de 1989 —que será a su vez contexto del tiempo interno de la novela (nueve noches)—, pasando, a modo de analepsis, por la Guerra de la Independencia argelina. La protagonista, Thelja —natal de la ciudad argelina Tébessa, pero residente en París—, deja a su marido e hijos para reunirse en Estrasburgo con su amante parisino de juventud por nueve noches. Allí conocerá a otros personajes secundarios, como Jacqueline, una joven dramaturga que llevará a escena *Antígona* en un teatro de extrarradio. Djamila, la joven actriz que desempeñará el papel de Antígona no será la verdadera Antígona de la novela, sino Aisha, «la guardiana del hermano asesino» —la hermana de Alí, el exnovio de Jacqueline, el cual matará a esta última de un disparo el día del estreno—.

*sépulture*¹² (2) y de los relatos, *Il n'y a pas d'exil*¹³ y *Les morts parlent*¹⁴ (3), todos ellos de Assia Djebar, de género narrativo y escritos en francés.

El orden de estudio será el expuesto en el párrafo precedente ya que se busca orientar el análisis de lo más general —la representación teatral de Antígona— a lo más particular y esencialmente humano —las costumbres y ritos funerarios—, pasando por la individualidad del *ser* —Zoulikha/Antígona. En cuanto a los tipos de análisis literario que emplearemos, estos serán:

(1) Análisis de identidades siguiendo los planteamientos de la teoría postcolonial, dado que en la novela aparece implícitamente una denuncia de las condiciones sociales a las que se ven sometidos los migrantes magrebíes en la década de 1980 en Francia y Argelia. En nuestro análisis se prestará especial atención al discurso de minorías, de ese *Otro*, ya que nos permitirá sacar a la luz las relaciones de poder y la violencia que el Estado francés ejercía —y ejerce— hacia estos ciudadanos. Nuestra intención es desmontar ese constructo monolítico del *Otro* a partir de la teoría postcolonial *bhabhiana*, gracias a los

¹² Assia Djebar, decide adentrarse en el ámbito de la sociología para escribir *La femme sans sépulture* —publicada en 2002 por la editorial Albin Michel— desde un enfoque documental y, así, arrojar luz sobre la figura histórica de Zoulikha, una heroica luchadora de la resistencia de la Guerra de la Independencia argelina, torturada hasta la muerte y arrojada a las aves de rapiña y a los perros por los franceses. Hania y Mina, hijas de Zoulikha, serán entrevistadas y narrarán cómo vivieron todo aquel horror. Novela sobrecogedora con una intermedialidad exquisita ejemplificada a modo de écfrosis por parte de Assia Djebar al comparar a Zoulikha en portada con *La Fumeuse de kif* (1910) del pintor orientalista francés Jules Migonney (Perron, 2002: 23) y al describirla según las sirenas de la *Odisea* de Homero (Djebar, 2002: 236), materializadas a su vez en el mosaico de *Ulysse et les sirènes* de Cæsarea del que se inspira (Ruhe, 2003).

¹³ Este breve cuento —escrito por Assia durante su exilio en Túnez en 1959 y publicado por primera vez por la editorial Albin Michel en *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980)— trata de una familia argelina que reside en Túnez a causa de la situación política en Argelia. La protagonista es una mujer divorciada que va a tener un matrimonio concertado, al cual se opone rotundamente. No se siente libre debido a las barreras lingüísticas, culturales y religiosas que encuentra en este nuevo país y solo mirando la vida pasar a través de las ventanas de su casa —en las que se produce un intercambio entre el mundo exterior y el interior—, llega a sentir esa anhelada libertad. Las mujeres no se exilian si aceptan su lugar en la sociedad patriarcal de las mujeres musulmanas tunecinas, pero la protagonista no quiere aceptar ese lugar. A través de la protagonista, Djebar aborda el exilio de los refugiados políticos argelinos en 1954 desde una voz femenina y feminista que denuncia la situación de las mujeres argelinas que se encuentran en conflicto con la sociedad; entre la tradición y modernidad.

¹⁴ En *Les morts parlent* (1970-1978) —publicado por vez primera por Albin Michel en la colección de historias *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980)— Assia nos presenta una ceremonia fúnebre que tiene lugar en el domicilio de la fallecida, la abuela Yemma Hadda, que yace en el centro de la sala de estar, rodeada por una multitud de personas —en su mayoría anónimas— ocupadas en repetir sus oraciones. Entre ellas está Aisha, la sobrina de la fallecida, que manifiesta en un momento de la historia su deseo de abstraerse de las conversaciones para recordar mejor a su tía, cuando aún estaba viva. Nos encontramos ante un relato sobre la memoria de aquellos que se han ido, que pendula entre el ayer y hoy y fusiona dos espacios-tiempos, al mismo tiempo que describe con gran precisión los ritos mortuorios tradicionales en el islam.

fragmentos previamente elegidos en los que, a nuestro juicio, se produce un cambio de discurso.

(2) Estudio del personaje principal, Zoulikha. ya que analizaremos al detalle a esta mujer, pues su relación con la heroína trágica no solo viene implícita en el título de la novela —hecho que nos llevó a optar por esta novela y no otra—, sino en su persona como encarnación de una auténtica Antígona árabe. Pretendemos, pues, acercarnos a la figura mítica de Antígona estableciendo paralelismos entre esta y Zoulikha, *maquis* de la resistencia argelina.

(3) Hermenéutico y semiótico, puesto que estudiaremos los símbolos, los mitos que subyacen a las costumbres y los ritos funerarios de los musulmanes descritos en los relatos seleccionados tras la lectura de los ocho cuentos que componen *Femmes d'Alger dans leur appartement* (2002). Como observaremos, estos símbolos tendrán características comunes con la simbología sofoclesiana, hecho que nos permitirá hablar de cierto universalismo particularizado. Para demostrarlo, llevaremos a cabo un análisis de tipo *close-reading*, que consistirá en la lectura minuciosa de *Antígona* y los relatos en busca de fragmentos que *nos hablen* de lo mismo —el llanto, la muerte; por ejemplo— y que nos permitan poner a prueba nuestra interpretación.

5. Análisis

La voz es algo que regresa del otro mundo, una reaparecida. Lo que fue excluido y reprimido regresa como voz [...]. En una sociedad en la que la negatividad de la represión y la negación dejan paso cada vez más a la permisibilidad y a la afirmación, cada vez se oirán menos voces. A cambio, crece el ruido de lo igual (Han, 2017: 88).

Si por algo se caracteriza la obra de Assia Djebar es por el perspicaz uso de la polifonía que realiza para desenterrar y dar vida a aquellos seres que fueron condenados a *no ser* por la historia europea contemporánea que, en esencia, es la historia de Antígona: una tierra de muertos anónimos y de cadáveres insepultos, occisos ahogados en el mar Mediterráneo a los que nadie puede devolver la dignidad, ya no de los vivos, sino de los muertos. La tragedia de *Antígona* «es el nazismo. También el estalinismo. Y antes la Gran Guerra, y después Hiroshima y la amenaza nuclear, y los procesos de descolonización» (Zambrano, 2012: 16). Los personajes djebarianos son vidas, muertes

instrumentalizadas, infancias desgarradas; individuos de identidad incierta, muchos de ellos sin genealogía, vínculos o raíces; que se encuentran en la búsqueda de un lugar donde ser libres y superar el sufrimiento que el trauma existencial del colonialismo y las guerras dejaron a su paso.

5.1 *Les Nuits de Strasbourg*

En *Les Nuits de Strasbourg*, los personajes viven entre el ayer y el hoy, pues son incapaces de deshacerse por completo de sus historias personales. La cuestión de la identidad se experimenta como algo doloroso y es planteada a través de la figura edípica que recorre la novela y que atraviesa indirectamente todos los estratos de la ficción y es que las tragedias de Sófocles, *Antígona*, *Edipo rey* y *Edipo Colono* son, en esencia, tragedias de la identidad. Los dilemas que rodean a la Antígona de Sófocles aparecerán en varias mujeres a lo largo de la novela —Thelja, Eve, Djamila, etc.— pues, en realidad, todas ellas son Antígona, que no es una, sino múltiple; como sus identidades.

Al igual que Antígona transgrede los límites de la ley humana y la divina, Thelja, protagonista de la novela, nos incita a trasgredir los límites entre lo real y ficticio, pues, a medida que la memoria avanza en la exploración del pasado, los espacios se recrean y se unen por medio de recuerdos e historias ficticio-reales que se entrecruzan. Estrasburgo, la ciudad fronteriza, actúa como un espacio de hibridación en el que se encuentran personajes exiliados y emigrados: Thelja, Eve, Touma y Mina, Djamila; así como todos los rostros desconocidos del archivo del albergue de trabajadores norteafricanos del padre de Marey, que Thelja hojea.

Alsacia y Argelia son, además, dos territorios que se hacen eco mutuamente como esa tierra negra de invasiones y rupturas: la Argelia que en su día acogió a los denominados posteriormente como *pieds-noirs* —despojados de sus tierras tras la guerra franco-prusiana de 1870— es *ahora* la Argelia de la Guerra de Liberación (1954-1962) y la Argelia convulsa previa a la Guerra Civil de 1992-1999. Estrasburgo, ciudad de encuentros y desencuentros, clave en la invasión hitleriana, es *ahora* símbolo de la reconciliación francoalemana, sede del Consejo de Europa desde 1946. El problema de la identidad se plantea, pues, en términos temporales y espaciales, y no es casualidad que Thelja se quede precisamente nueve noches con su amante, novenario dedicado a la memoria

de todos los exiliados; la escansión temporal que permite el renacimiento — que nos recuerda a los nueve círculos del *Infierno* de Dante.

Por otro lado, abandonar la tierra natal —Argelia— significa convertirse en *L'Étranger* de Albert Camus; en un errante nostálgico, extraño para el mundo y para sí mismo. La palabra *nostalgia* proviene del griego *nostos* 'regreso' y *algos* 'dolor'. Si Thelja y el resto de los personajes se vuelven nostálgicos, es porque «el dolor del retorno» los embarga, ya que se trata de un dolor por el retorno imposible:

Thelja, que había llegado en un santiamén y se marcharía de la misma manera, parecía tener la función de despertar a Francisco; lo despertaba, es decir, lo dejaría en el desarraigo: nunca volvería a establecerse, eso era seguro; aunque, al final, decidiera vivir como un recluso o si, por el contrario, como en el pasado, se embarcara en viajes exóticos a las Indias o al Lejano Oriente [...] Para eso había llegado esta nómada morena, con nombre de nieve, para sumir a este cincuentón en la errancia o en la nostalgia incurable¹⁵.

Eve, amiga de Thelja, encarna a la perfección ese *étranger* de Camus, pues no se siente ciudadana de ningún sitio. Su nostalgia es el resultado de siglos de persecución y de desarraigo de su progenie. Se remontará a los Juramentos de Estrasburgo¹⁶ para hablar a su marido de sus ancestros, hecho que nos permitirá ver la hibridez inherente a su persona, producto del contacto, del mestizaje a lo largo de los siglos, de distintas tradiciones y culturas y de la influencia colonial francesa durante su infancia¹⁷:

¹⁵ «Thelja, venue en coup de vent, qui partirait de même, semblait avoir pour fonction de réveiller François; elle le réveillerait, c'est à dire, le laisserait dans le désarroi et la bascule: il ne serait plus jamais installé, c'était sûr; même si, pour finir, il décidait de vivre en reclus ou si, au contraire, comme autrefois, il se lançait dans des voyages exotiques, d'emballément tardif, aux Indes ou en Extrême-Orient [...] C'était pour cela, que cette nomade brune, au prénom de neige, avait débarqué, pour replonger ce quinquagénaire dans l'errance ou l'inguérissable nostalgie» (Djebar, 2003: 297). Esta traducción al español, así como todas las que irán apareciendo a lo largo del análisis son traducciones propias.

¹⁶ El 14 de febrero de 842 se reunieron en Estrasburgo Luis el Germánico y Carlos el Calvo para dar fin a la guerra de sucesión contra su hermano Lotario I. Estos juramentos son un hito en la historia europea, pues constituyen el primer testimonio oficial de una lengua romance. Luis el Germanico utilizó la *romana lingua*, a partir de la cual se desarrolló posteriormente el francés. Carlos el Calvo optó por la *teudisca lingua*, fundamento del idioma alemán. Ambos pronunciaron el juramento de Estrasburgo en el idioma del otro, para que éste fuera comprendido por sus respectivos.

¹⁷ Entre el deseo de deconstruir la feminización en sus ramificaciones colonialistas y el amor a la nación como madre, (al-Ummah) y (al-Umm), hay una gran vacilación que no tiene más arreglo final que su carácter intermedio. El caso es aún más complicado teniendo en cuenta el legado francófono del que ningún escritor postcolonial en el norte de África reclama una libertad absoluta. Pero mientras reaccionan contra el discurso de feminización del colonizador, se sienten atraídos por otro, que también emana de la cuenca francesa [...] (Al-Musawi, 2003: 250).

El juramento de Estrasburgo, ¿sabes lo que es? [...] Es vuestra historia, la de esta ciudad, la tuya también, ya que eres alemán, la de los franceses; yo, en todo caso, hace siglos, no era francesa, ni alemana, ni siquiera del norte de Europa; mis antepasados, en el norte de África, hablaban bereber, practicaban el judaísmo durante mucho tiempo [...] se instalaron en España, hablaban y escribían árabe. Vivieron allí durante siglos antes de ser expulsados por la Inquisición, y volver a las costas africanas... Sí, «el juramento de Estrasburgo» que aprendiste en la escuela primaria, recuerda, en el año 842 de la era cristiana, treinta años después de Carlomagno. Yo misma lo leí en Tébesa, en aquellos años en los que todavía nos enseñaban francés, como en los tiempos de Francia...¹⁸.

Esta misma nostalgia la encontramos en Antígona, figura que se halla fuera de la concepción de la polis clásica, pero es una extraña sin la que esta no hubiera podido existir. Ella habla y lo hace en público, precisamente cuando hubiera debido estar recluida en el ámbito privado por ser mujer (Butler, 2001: 19). Antígona es alteridad, la voz de ese *Otro* vagabundo, condenado a errar en vida con una nostalgia incurable resultante de la pérdida de sus seres queridos; de lo que pudo ser y nunca será y que solo encuentra descanso en lo divino. Lazarillo de Edipo en el exilio y testigo de la muerte de su madre y hermanos, no le importa morir en defensa de su ideal de vida que le da a esta dignidad y sentido. Su crimen: honrar a su hermano con libaciones, cuyo cadáver insepulto se está pudriendo a la vista de todos. Enterrarlo supone transgredir una ley humana impuesta por Creonte, rey de Tebas, en defensa de la ley divina:

Pues bien, ¿en gracia a qué ley me expreso así? Simplemente porque marido, muerto uno, otro habría, y un hijo de otro hombre si hubiera perdido al primero. Pero, ocultos en el Hades madre y padre, no hay hermano alguno que pueda retornar jamás. Sin embargo, pese a haberte dedicado los más altos honores de acuerdo con tal ley, Creonte entendió que ese mi comportamiento constituía un delito y una osadía tremenda, ¡oh, hermano! Y ahora, tras cogerme en sus manos, me lleva así, sin haber conocido el tálamo, sin haber escuchado los cantos de mi boda, sin haber obtenido asignación de matrimonio alguno ni criatura infantil, sino que, así como veis, abandonada de los amigos ¡desventurada de mí! me encamino viva a las profundidades de los muertos, ¿por

¹⁸ «Le serment de Strasbourg, tu sais ce que c'est ? [...] C'est votre histoire, celle de cette ville, la tienne aussi puisque tu es allemand, celle des Français ; moi, en tout cas, il y a des siècles de cela, je n'étais pas française, ni allemande, ni même de ce nord de l'Europe, mes ancêtres, en Afrique du Nord, parlaient berbère, pratiquaient le judaïsme depuis très longtemps [...] ils s'installaient en Espagne, allaient-ils parler et écrire l'arabe, y vivre des siècles avant d'en être chassés par l'inquisition, et revenir sur les rives africaines... Oui, « le serment de Strasbourg » tu l'as appris à l'école primaire, rappelle-toi, en 842 de l'ère chrétienne, trente ans après Charlemagne. Moi-même, je l'ai lu à Tébesa, ces années où l'on nous enseignait encore le français, comme du temps de la France...» (Djebar, 2009 : 235).

haber transgredido qué legalidad de los dioses? ¿De qué me vale ¡desdichada de mí! levantar ya mis ojos hacia los dioses? (Sófocles, 2009:179).

Que la mayoría de los personajes se sitúen en la *banlieue* estrasburguesa tampoco es un hecho anodino. La alteridad y la inquietante extrañeza que despierta en lo *igual* la sitúa fuera del centro, del *Nosotros*. Y es que más allá de las fronteras que delimitan Estrasburgo, nos encontramos con Hautepierre, barrio periférico cuya diversidad poblacional permite crear un espacio de diálogo entre alteridades, donde la mezcla e hibridez de culturas y lenguas es posible; frente a la violencia inherente del núcleo estrasburgués, en el que se trata de institucionalizar y regularizar a las minorías, la alteridad de sus conciudadanos; por parte de la mayoría poderosa que los domina.

En ese espacio transfronterizo, *in-between*, donde la creatividad y la innovación son bienvenidas, se crea todo un universo simbólico de formas lingüísticas, imágenes artísticas, símbolos míticos y rituales religiosos; producto de la experiencia humana que se origina en la convivencia.

Esto lo vemos ejemplificado en Jacqueline y su grupo de teatro, todos ellos jóvenes alsacianos originarios del Magreb que quieren llevar a escena su *Antigone de banlieue*¹⁹, una breve obra teatral en la que se describe cómo es la vida de cada uno de ellos en el barrio. Djamila, que encarna a la Antígona alsaciana en la obra, se encuentra desorientada tras el asesinato de Jacqueline. Este hecho la lleva a romper con la cuarta pared que la separa de los espectadores y a dirigirse directamente a ellos, al *Nosotros* estrasburgués, diciendo:

[...] No me siento de Hautepierre, ni siquiera de mi distrito de Neudorf, Jacqueline está muerta, vosotros la matasteis, ¡y yo ya no estoy en las afueras! No, os guste o no, ahora estoy en el corazón de vuestro Estrasburgo. Escúchame, mi Jacqueline, a partir de ahora me quedo quieta en el umbral de la puerta augusta de la catedral [...].²⁰

¹⁹ La obra existió y se representó en realidad, pero naturalmente no tuvo ningún éxito con la prensa por no reflejar la realidad que esperaban. Esta fue y es una forma de violencia, de silenciamiento de las voces de aquellos que quieren integrarse y formar parte del centro, de ese *Nosotros*, pero a los que incesantemente se les categoriza en el constructo monolítico del *Otro*, migrante, desde el cual no se les permite promocionar. Es un tipo de violencia que se materializa en el rechazo, la crítica a cualquier intento emancipador. En esencia, es ese miedo a lo igual, una forma de mimetismo que se sustenta en la máxima bhabhiana «son como nosotros, pero no del todo».

²⁰«[...] Je ne me sens ni de Hautepierre, ni même de mon quartier du Neudorf, Jacqueline est morte, vous l'avez tuée, et moi, je ne me tiens plus à la périphérie ! Non, que vous le vouliez ou non, je me place désormais au cœur de votre Strasbourg ! Ecoute-moi, ma Jacqueline, je

En este monólogo, Djamila rompe con la alteridad que siempre ha rodeado a su figura por ser considerada una *beurette*²¹ a ojos de los franceses. Se halla en ese espacio intersticial bhabhiano —la obra teatral, en este caso— en el que la negociación identitaria se materializa. Si hasta ahora se había comportado como un sujeto mimético *integrado*, la muerte de su amiga constituye un punto de no retorno en su historia que la lleva a transgredir la ambivalencia del discurso neocolonial que la ha mantenido en la penumbra hasta entonces. Esta ruptura le permite alzar la voz para reclamar su lugar en el *Nosotros* estrasburgués, subvirtiendo así toda distinción categórica entre ciudadanos y, todo ello, gracias a la figura clásica de Antígona.

La influencia del mito de Antígona en Assia Djebar para escribir *Les Nuits de Strasbourg* es, pues, indiscutible. Su análisis nos ha permitido realizar la siguiente reflexión: *Antígona* es una tragedia que nos habla del *Otro*; ese *Otro* sometido a las leyes humanas, al sistema político-social de un Estado que legisla en favor de lo *igual* y no atiende a quien piensa o actúa diferente y, si lo hace, es para criticarlo, castigarlo o, incluso, condenarlo a muerte. Antígona es alteridad en sí misma, hija de la maldición de Edipo, está condenada a vivir su vida, errante, sabiendo que su destino, la única forma de acabar con la maldición de su estirpe; es la muerte, *su* muerte. Muerta en vida, lo único que le queda es alzarse en defensa de sus ideales, de la ley divina que para ella impera por encima del resto, y esto lo hará ante el trauma que comporta en ella no dar sepultura al cuerpo de su hermano Polinices, es decir, ante la muerte en sí misma. Por otro lado, pese a encontrarnos en un contexto radicalmente distinto al de la *Antígona* sofoclesiana, el hilo conductor que entreteje el discurso de Djamila es el mismo. Ante la muerte misma, Djamila encontrará su voz, se hará con un lugar de enunciación desde el cual elegir cómo quiere ser vista a ojos del

m'immobilise désormais sur le seuil de la porte de l'auguste de la cathédrale [...]» (Djebar, 2009: 359).

²¹ *Beurs*: término del verlan francés que sirve para designar peyorativamente a las personas nacidas en Europa cuyos padres o abuelos son inmigrantes del Magreb. La editorial *Seuil* publicó el pasado 6 de mayo el libro *Beurettes- Un fantasme français* (2021) de Sarah Diffalah y Salima Tenfiche en el que se recoge el testimonio de treinta mujeres francesas de origen magrebí — famosas y anónimas— como denuncia de todos los estereotipos y prejuicios que rodean a la denominación *beurette* aquí expuesta. Con este libro se busca conseguir que las mujeres se sientan libres de vivir su identidad, que aprendan a aceptar la cultura de sus padres; a tener en definitiva menos vergüenza y estar orgullosas de sus orígenes (Dendoune, 2021).

Nosotros francés, trasgrediendo lo políticamente correcto que debiera ser dicho en una representación teatral.

Ambas son alteridad, alteridad como universal que se adapta al contexto histórico-literario particular de cada producción artística y cuyo punto de encuentro, la muerte, es el símbolo que reaviva la humanidad inherente en cada uno de los personajes.

5.2 *Femme sans Sépulture*

No se trata únicamente de la denuncia del asesinato entre hermanos, se trata de entender que de esa fraternidad depende el futuro de la humanidad, la necesaria esperanza que no puede abandonar al hombre puesto que una historia sin esperanza es inenarrable (Zambrano, 2012: 119).

Como hemos visto, el protagonismo de la heroína trágica en el siglo XX no fue ajeno a Argelia. Así pues, Assia Djebar decidió escribir *Femme sans Sépulture*, para dar a conocer la historia de Zoulikha —heroína de su pueblo natal en la Guerra de Liberación argelina— como forma de desmontar el discurso oficial en el que se negaba el papel de las mujeres argelinas durante la guerra²². La memoria como testimonio de lo que ocurrió entonces es el recurso literario en el que Djebar se ampara para mostrar una realidad inaceptable por la potencia colonizadora, Francia, y que todavía hoy forma parte de su historia más ominosa.

Antígona es la tragedia de la guerra civil, de la fraternidad, del amor al prójimo. Al igual que a Antígona le movió el amor por su hermano muerto en la Guerra Civil de Tebas, ese deseo de honrarle póstumamente; a Zoulikha le movió el amor a su patria, ese deseo de una Argelia independiente²³. Mas ambas sabían que su deseo conllevaba pasar por encima de la ley de la ciudad, de las leyes coloniales, es decir, del recinto de los vivos. Y al igual que la hoguera sorprendió a Juana de Arco tanto como a Antígona el entrar viva en la sepultura,

²² El compromiso de las mujeres con sus historias, en este caso el de Assia Djebar, tiene dos vertientes: en primer lugar tienen que desafiar las lecturas masculinas de las mujeres, especialmente en la guerra y situaciones problemáticas, ya que las mujeres tienen un papel propio que el discurso nacional o ideológico dominante suele tomar prestado, pero cuyos acentos son distintivamente femeninos. En segundo lugar, el reconocimiento de la escasez en la producción de las mujeres en comparación con una tradición masculina implica que los escritos de las mujeres se pongan en comparación con una mayor experimentación masculina, lo que también manifiesta la ansiedad de la autoría (Al-Musawi, 2003: 241).

²³ La analogía tiene su poder para colapsar lo prosaico y lo poético, pues la mujer —Zoulikha— tiene que ser la encarnación de la tierra para permitir recuperar una perspectiva histórica tras ser una luchadora en el movimiento de liberación. Lleva la cicatriz de la lucha, pero esta cicatriz tiene que recuperar su sentido en medio del sacrificio y el amor (Al-Musawi, 2003: 251).

a Zoulikha le sorprendió el ejército francés en una de sus incursiones en la montaña para llevar víveres a los muyahidines. No fue el sueño del *Otro*, de los otros, lo que las condenó, sino la pesadilla de la ley que no siempre responde a lo humano.

No obstante, Zoulikha supo jugar con la técnica de *camouflage* que Franz Fanon detalla en su libro *Sociología de una revolución* (1976: 42), como forma de resistencia que le permitió mimetizarse entre los colonos y postergar su desdicha:

Ese mismo día, poniéndome de nuevo el velo en la cabeza para esconderme en las viejas calles hasta llegar a casa, sí, ese día, sentí que todo iba a empezar de nuevo: iba a disfrazarme de nuevo, de lo contrario este velo que había aceptado hasta entonces se convertiría en una mortaja, o en una prisión, tenía que arrancarlo, o bien ponérmelo como un disfraz, ¿para qué teatro, para qué juego inmenso, qué nueva confrontación?»²⁴.

Zoulikha actuó, pues, como ese sujeto colonizado *subversivo*, que finge someterse a la potencia colonial y se *mimetiza* al actuar en consonancia a lo esperado por esta última, mientras que alimenta conscientemente una atmósfera de paz armada. Ella, que hasta el inicio de la guerra nunca había llevado el velo: «Zoulikha solía pasearse por el pueblo como una mujer europea: ¡sin velo ni pañuelo!»²⁵, se disfraza entonces de mujer argelina, sumisa, que *ve sin ser vista* —concepción que tenían los colonos de las mujeres musulmanas que llevaban velo cuya identidad se resumía en «la que se esconde detrás del velo» (Fanon, 1976: 20)—.

No obstante, el drama de esta heroína trágica se halla en su violenta muerte a manos de los franceses, ya que su cuerpo nunca fue devuelto a sus familiares. La angustia existencial que comporta no poder dar descanso eterno a un muerto según la liturgia islámica en una comunidad creyente puede convertirse en un trauma existencial —cuestión clave en *Antígona*— que acompañe y sumerja en la nostalgia y la melancolía a los seres queridos del

²⁴«Ce même jour, remettant le pan de voile sur ma tête pour me dissimuler dans les vieilles rues jusqu'à la maison, oui, ce jour-là, je sentis que tout allait recommencer : j'allais de nouveau me déguiser, sinon ce voile accepté jusque-là deviendrait linceul, ou prison, il me fallait l'arracher, ou alors le mettre comme costume pour quel théâtre, pour quel jeu immense, quel affrontement nouveau ?» (Djebar, 2002a: 192).

²⁵ «Zoulikha circulait alors au village comme une Européenne: sans voile ni le moindre fichu!» (Djebar, 2002a: 20).

difunto el resto de sus días. Esto ocurrió con Hania, hija de Zoulikha, cuyo testimonio recoge Assia Djebar:

Fue porque Zoulikha no habló, ni una palabra, ni una confesión, que al final, después de tanta tortura, ¡la arrojaron al bosque! ¡Su cuerpo entregado como comida para los chacales! [...] ¿Qué se puede decir de esta búsqueda, a tientas en las zarzas y los matorrales? ¿Y de su majestuosa tumba que aparece en vano en mi sueño? Seguí deambulando hasta el anochecer. «¿Dónde puedo encontrar el cuerpo de mi madre?», chillé, amordazando mi boca con ambas manos para no gritar estas palabras a los pájaros del cielo. Si me hubiera llegado la más mínima señal, oh sí, habría cantado sin parar: «¡He encontrado el cuerpo de mi madre intacto!» ¡Ay! Ni el más mínimo rastro de ella en la piedra, o en una zanja, o en un tronco de roble: nada...²⁶.

El amor por el linaje, por los vínculos del parentesco²⁷, se presenta pues, como un universal ineluctable que toca las cuerdas más íntimas del ser humano, que puede llevar a la condena del individuo, si no se le da el espacio que le corresponde. De aquí se deduce cómo este universal se encuentra particularizado en la figura de Zoulikha, cuyo amor por la patria le condenó a una muerte anunciada; en Hania, cuyo amor filial por su madre —asesinada cuando ella apenas tenía doce años— le llevó a sumirse en una nostalgia y melancolía eterna por no saber el paradero de su cuerpo; y en Antígona, cuyo amor fraternal por Polinices le llevó a enfrentarse a la sociedad tebana en favor de los dioses:

Es que no fue Zeus, en absoluto, quien dio esta orden, ni tampoco la Justicia aquella que es convecina de los dioses del mundo subterráneo. No, no fijaron ellos entre los hombres estas leyes. Tampoco suponía que esas tus proclamas tuvieran tal fuerza que tú, un simple mortal, pudieras rebasar con ellas las leyes de los dioses anteriores a todo escrito e inmutables [...] Si he de morir antes de tiempo, yo lo cuento como ganancia, pues todo aquel que, como yo, vive en un mar de calamidades, ¿cómo se puede negar que hace un gran negocio con morir? Por eso, ¡lo que es a mí, obtener este destino fatal no me hace sufrir lo más mínimo; en cambio, si hubiera tolerado que el nacido de la

²⁶ «C'est parce que Zoulikha n'a pas parlé, pas un mot, pas un aveu, qu'à la fin, après tant de tortures, ils l'ont jetée dans la forêt ! Son corps réservé aux chacals ! [...] Que dire de cette recherche, à tâtons dans les ronces et les fourrés ? Et de sa sépulture, majestueuse, apparaissant en vain dans mon rêve ? Je ne cessai d'errer jusqu'au crépuscule. « Où trouver le corps de ma mère ? » je criais, je me bâillonnais la bouche de mes deux mains pour ne pas hurler ces mots aux oiseaux du ciel. Si le moindre signe m'était parvenu, oh oui, j'aurais chanté à l'infini : « J'ai trouvé le corps intact de ma mère ! » Hélas ! Pas la moindre trace d'elle sur la pierre, ou dans un fossé, ou sur un tronc de chêne : rien... (Djebar, 2002a: 62-63).

²⁷ El Corán contiene gran variedad de lo que podría identificarse como «términos de parentesco» —*kinship* en inglés—: *qurbā* (pariente cercano); *arām* (pariente materno); *ashīra* (clan, tribu); *zawj* (marido); *zawja* (esposa); *imraa* (esposa, mujer); *āiba* (esposa, compañero, amigo); *akh* (hermano, amigo y amistad); *amīm* (pariente, amigo íntimo); *nasab* (linaje, parentesco) y muchos otros. Tal y como lo entiende el fiel musulmán, el lenguaje coránico del parentesco articula maneras de comportarse en este mundo en plena conciencia de Dios (Asad, 2003: 97).

misma madre que yo, fuera, una vez muerto, un cadáver insepulto, por eso sí que hubiera sufrido! (Sófocles, 2009: 162-163).

Asimismo y como veremos a continuación, el simbolismo que rodea a la muerte, el llanto y su relación con el binomio blanco y negro, es común a la tradición islámica, la judeocristiana y la helénica, hecho que nos lleva a reflexionar sobre su naturaleza.

5.3 Relatos de *Femmes d'Alger dans leur appartement*

El umbral es el tránsito a lo desconocido. Más allá del umbral comienza un estado óptico totalmente distinto. Por ello, el umbral siempre lleva inscrita la muerte. En todos los ritos de paso, los *rites de passage*, se muere para renacer más allá del umbral. La muerte se experimenta aquí como transición. Quien traspasa el umbral se somete a una transformación (Han, 2016: 57).

La escritura como catarsis es el medio que permitió a Assia Djebar redimirse de lo que ella misma experimentó al ver morir a varios de sus seres queridos y tras verse obligada a exiliarse en Francia después del golpe de Estado de Boumedian (1965). Ejemplo de ello lo encontramos en su libro *Le Blanc de l'Algérie* (2002b) que escribió en memoria de tres amigos: un sociólogo, un psiquiatra y un dramaturgo, y cuyo título hace referencia al color de luto de los musulmanes.

El blanco, que es luz, unidad, paz²⁸ y rendición; simboliza tanto la ausencia de color como la suma de colores, por lo que aparece a los extremos del círculo cromático como metáfora del principio y final de la vida dado que, los símbolos —como entidad semiótica— se articulan no solo en torno a un sentido, sino que pueden abarcar dos significados diametralmente opuestos. Este fenómeno se observa especialmente en el caso del blanco y el negro. El negro, por su parte, es la absorción de todos los colores, de la luz incidente. Simboliza el fin de la vida, la nada, la noche, lo ominoso y peligroso. Ambos son colores acromáticos que aparecen mencionados en el Corán consecutivamente,

²⁸ En el *Génesis*, blanca es la luz que se abre paso entre la oscuridad y el caos a partir de las palabras de Dios: «Haya luz», y hubo luz» (Génesis 1:1 Versión San Pablo). Blanca es la inmaculada concepción de María, la paloma del Espíritu Santo y Cristo como cordero, quien se transfigura en Gloria divina irradiando luz blanca. En el islam, el cuerpo del arcángel Gabriel es blanco como la nieve, el pájaro blanco es el emisario enviado desde el Cielo para dar buenas noticias y el gallo blanco se considera la encarnación de un ángel. Fue un gallo blanco el que Dios envió para indicar a Adán los tiempos de la oración (Morabia, 1986, 705). En la mística sufí el blanco es símbolo de unicidad ilimitada, de la esencia divina como pura luz incolora anterior a su manifestación en los infinitos colores.

expresando el contraste entre la luz y la oscuridad. Así, mientras que el negro en el contexto occidental es el color de luto por excelencia, símbolo de extinción, de la consumación de la vida terrena; el blanco en el contexto oriental es el color de luto que simboliza el umbral, el rito de paso que precede a la vida eterna²⁹ y que inexorablemente transita la muerte. El blanco de la muerte es, pues, vector de vida.

Blanco es, a su vez, el sudario que amortaja a los musulmanes y que vemos representado en *Les morts parlent* —«Aïsha, de cuclillas. A dos pasos, la muerta que yace bajo la sábana inmaculada. Lana y seda blancas por todas partes, algunos cabellos negros y relucientes se dejan ver [...] Aïsha mira, con curiosidad, las sábanas blancas que la envuelven»³⁰—; el quitón de los griegos y el vestido de Antígona con el que se dirige a su cámara sepulcral, símbolo de su pureza, santidad y sacrificio:

Blanco es el silencio de la aurora, blanco es el vestido de las hermanas en el sueño de Antígona, blanca como la boca del alba es la tumba de Antígona, blancas son las piedras de la tumba, blanca la arena por donde se desliza la niña Antígona, blanca es la propia Antígona como la recordará Hemón «Y ahora más blanca que nunca» (Zambrano, 2012: 79).

En definitiva, los colores blanco y negro, presentes desde la Edad Antigua hasta la contemporánea y en tradiciones tan dispares y al mismo tiempo cercanas como la helenística, judeocristiana y arabo-musulmana, son una clara manifestación de su valor simbólico como universal, pues su uso abarca desde la *unidad* hasta la *suma*, desde el *todo* como la *nada*, la *vida* y la *muerte*³¹; y

²⁹ En el islam, la muerte ya no es el final de la vida, sino sólo el final del período señalado (*ajal*) en el que el ser humano es puesto a prueba en el mundo. La existencia humana se ha extendido a la eternidad y la muerte se convierte en una fase meramente transitoria en la que el *rūh*, el principio de la vida, permanece provisionalmente separado del cuerpo que se desintegra. En otras palabras, la muerte ha sido concebida como parte de la creación; Dios quiere que la vida humana —entendida como servicio (*ibāda*) a él— no termine sino que reciba la eternidad en el paraíso (Waardenburg, 2001, 508).

³⁰ «Aïcha, accroupie à même le sol. A deux pas, la morte étendue sous le drap immaculé. Blanc des laines et des soies partout, quelques chevelures noires et luisantes entrevues, des visages marbrés de rougeur [...] Aïcha regarde. Curiosité des voiles blancs s'affairant autour d'elle» (Djebar, 2006: 162).

³¹ Los seres humanos sólo pueden herir mortalmente (*qatala*) a alguien pero es Dios quien hace que esa persona muera (*amāta*). El último acto en la vida de una persona es, pues, un acto de Dios. La relación con la muerte es una cuestión clave por dos razones. En primer lugar, implica una relación con la vida y la libertad de decidir qué hacer con ella. En segundo lugar, desde el punto de vista coránico, cualquier actitud ante la muerte implica una actitud ante Dios, pues la vida y la muerte han sido instrumentos de la providencia de Dios para la humanidad desde el principio. Esta visión teocéntrica de la muerte implica una radical contingencia de los seres humanos, así como del mundo en el que viven y al que deben dejar de estar vinculados (Waardenburg, 2001: 508).

despierta todas las preguntas metafísicas que se extraen de la experiencia humana que provoca el choque de estas realidades binomiales.

Por otro lado, los ritos de paso se constituyen de una rica red simbólica que, si bien puede variar de una cultura a otra, la finalidad es siempre la misma: «apartar a los muertos del mundo sensorial de los vivos, pero al mismo tiempo fijar un recuerdo táctil y duradero» (Vicente, 2020: 34) gracias al cual, los individuos aguardan la esperanza de una vida eterna para aquellos que perecieron:

Me recreo vivamente en la esperanza de que, cuando llegue allí, mi presencia será grata a mi padre, y más que grata para ti, madre, y grata a ti, hermano. Y esto porque, cuando moristeis, os lavé y preparé vuestra mortaja y sobre vuestro sepulcro ofrecí libaciones, todo con mis propias manos (Sófocles, 2009: 178).

Así pues, los ritos de paso serían el cauce a través del cual la vida y la muerte³² dialogan, canal que permite la *sociabilidad del sufrimiento* (Han, 2016: 120), pues posibilita establecer un espacio *entre medias* del mundo de los vivos y de los muertos, donde la muerte *habla* y es vista como una dimensión más de la vida y no como un mero cese de esta³³. El relato de *Les morts parlent* de Assia

³² La vida y la muerte —como Dios y la humanidad o este mundo y el más allá— son binomios radicalmente opuestos en el Corán, pero con cierto cambio de significado: Los términos ya no significan el contraste natural entre lo que está vivo y lo que no lo está, sino que indican la oposición entre dos estados que son metafísicos más que físicos, religiosos más que empíricos. En el Corán la oposición natural entre la vida y la muerte se funde en lo espiritual, entre la creencia y la incredulidad (Waardenburg, 2001: 510).

³³ Badr Shaker Al-Sayyab (1926-1964), poeta iraquí, y traductor al árabe de Thomas Stearns Eliot y Federico García Lorca, entre otros poetas, fue uno de los fundadores del verso libre árabe y se le considera el referente de la poesía árabe moderna. Sus últimos poemarios, *El templo sumergido* (1962) y *La casa de los esclavos* (1963) son testigos de su lenta agonía, de sus dudas ante la muerte y la incertidumbre hacia la vida. En este contexto de producción nos encontramos con su poema في الليل, *En la noche*, en el que Badr Shaker Al-Sayyab presenta el vínculo entre un hijo y su madre muerta como una relación que va *más allá* de la muerte, en la que la madre le llama a compartir la tumba y la mortaja.

[...] ثوابك و البس من كفتي
لم يبيل عن مر الزمن
عزيريل الحائك اذ يبلى
يرفوه تعال و نم عندي

اعددت فراشا في لحدي
لك يا اعلی من اشواقی
للشمس لامواه النهار
كسلى تجري

لهتاف الديك اذا دوى في الافاق
[...]. في يوم الحشر

Traducción:

Djebar es un ejemplo que constata esto último, donde la muerte tiene voz en el mundo de los vivos:

Yo, que acompaño a los muertos, sean quienes sean, que yacen aún nuevos o que ya se hunden en las arenas y el barro bajo la piedra, yo, la verdadera mortaja de los cadáveres más limpiamente lavados [...] Yo, que pretendo ser la cubierta paralizante, la última máscara demasiado real, porque debo restablecer de manera nueva e inequívoca la incomunicación original [...] Yo, la voz inaudible de ellos, restablezco meticulosamente las distancias, revalorizo las relaciones³⁴.

Los ritos permiten vivir el duelo en comunidad y llorar a los muertos. El llanto es un acto redentor que ayuda a traspasar el umbral del dolor y finalizar el luto. Las lágrimas son agua, manantial de vida³⁵ que purifican y sanan. Su valor simbólico lo encontramos materializado en las plañideras de la Antigüedad, en el canto de las dolientes que aparecen en el cortometraje *Stendali. Suonano ancora* (1960)³⁶; en los lacrimatorios que se usaban para guardar las lágrimas de dolor como símbolo de amor y que recoge la Biblia³⁷ —y que aparecen en la película *La Cabaña* (2017)³⁸— y en fragmentos del relato djebariano, *Il n'y a pas*

[...]¿Por qué no tiras
tus ropas? Vístete con mi mortaja,
que no se pudre con el tiempo;
Azrael, el hilandero, si se desgasta,
la remienda. Ven y duerme junto a mi:

Te he preparado un lecho en mi tumba,
para ti, el más preciado de mis anhelos
que hace que añore el sol, las aguas del río
que fluyen perezosas.

El canto del gallo cuando ronda en el horizonte
el día de la resurrección [...].

³⁴ «Moi, qui accompagne les morts quels qu'ils soient, couchés encore neufs ou déjà s'enfonçant dans les sables et les boues sous la pierre, moi le véritable suaire des cadavres les plus proprement lavés [...] moi qui me prétends la chape paralysante, le masque dernier trop réel, parce que je dois rétablir neuve, et sans équivoque, l'incommunicabilité originare [...] moi, voix inaudible d'eux, je rétablis minutieusement les distances, je réévalue les rapports» (Djebar, 2006: 166-167).

³⁵ La ambivalencia inherente al subjetivismo de lo simbólico nos permite observar, una vez más, cómo un símbolo puede responder a dos realidades radicalmente opuestas: la vida surgió del mar, pero el agua puede convertirse también en tumba —como el Mar Mediterráneo—, es símbolo de caos y de la muerte.

³⁶ Cortometraje dirigido por Cecilia Mangini y con guion de Pier Paolo Pasolini. Recoge uno de los últimos ejemplos del antiguo rito griego de las lamentaciones fúnebres que aún sobrevivía en el sur de Puglia en Salento, Italia.

³⁷ «Tú cuentas los pasos de mi vida errante, mis lágrimas están recogidas en tu odre, todo está consignado en tu libro de notas» (Salmos 56: 9 versión San Pablo).

³⁸ Stuart Hazeldine, director británico, se basa en la novela homónima de William Paul Young —*The Shack* (2007)— para redactar el guion de la película *La Cabaña* (2017), de índole claramente

d'égil: «Las voces de las plañideras, todas iguales, sin que ni siquiera una se distinguiera por un acento más desgarrado, hacían un solo canto largo que quitaba el hipo [...]»³⁹. Las lágrimas como fuente de vida son, por tanto, signos que nos llevan a vislumbrar la humanidad del *Otro*, que es la nuestra; pues, en esencia, despiertan en nosotros la compasión, la cual nos lleva a preguntarnos por nuestra propia humanidad. El llanto es, pues, símbolo universal de la naturaleza humana que se manifiesta con intensidad en los procesos de duelo.

Los rituales tienen, a su vez, una finalidad duelista, que es universal, si bien se encuentran particularizados según el contexto y la cultura en la que nos hallemos. Esto lo vemos ejemplificado en Antígona, cuando improvisa los rituales sobre el cuerpo de Polinices desenterrado por los guardias:

[...]Al ver limpio el cadáver, prorrumpió en lamentos y lanzaba funestas maldiciones contra los responsables de tal acción. Y enseguida lleva con las manos polvos seco y elevando un aguamanil, de bronce bien forjado, corona al muerto con abluciones vertidas tres veces (Sófocles, 2009: 162).

Y en *Les morts parlent*, donde se narran los ritos funerarios de los musulmanes⁴⁰:

La encargada de lavar a los muertos y su ayudante llegaron. Las recitadoras del Corán se instalaron una hora más tarde en el patio para la vigilia [...] Al anochecer, desde la casa de la vieja Hadda, que estaba a punto de ser enterrada, los platos de cuscús y carne especiada fueron llevados en cestas por grupos de niños y niñas que se cubrían la cabeza.⁴¹

didáctico-pastoral y de perspectiva católica que invita a reflexionar sobre el perdón, el dolor y la misericordia (Orellana, 2017). A lo largo de la película, la personificación del Espíritu Santo va juntando las lágrimas del protagonista y durante la escenificación de los ritos funerarios, las termina vertiendo simbólicamente en la tumba de la hija de este, la cual, fue secuestrada y asesinada y cuyo cuerpo nunca apareció. Vemos cómo las lágrimas como agua purificadora permiten al protagonista sanar su herida, su trauma existencial y le permiten perdonar lo imperdonable: al asesino de su hija.

³⁹ «Les voix des pleureuses, toutes pareilles, sans qu'on puisse même en distinguer une par un accent plus déchiré, faisaient un seul chant long, hoquetant» (Djebar, 2006: 143).

⁴⁰ Los rituales islámicos (*janā'iz*) normalmente requieren cuatro elementos: lavar el cuerpo, amortajar, rezar las oraciones fúnebres y el entierro inmediato del cuerpo con el rostro orientado hacia la *Ka'ba* en La Meca (Campo, 2001: 263). El Corán aborda brevemente la cuestión del origen del entierro de dos maneras: describe el entierro como la última etapa en el curso que Dios ha establecido para los humanos desde la concepción hasta la muerte. En el momento de la muerte, Dios hace que sean enterrados (*aqbarahu*) en previsión de la resurrección (q.v.; q 80:18-22) cuando salgan de sus tumbas (*ajdāth, qubūr*) para el día del juicio (q 36:51-64; 100:9) (Campo, 2001: 265).

⁴¹ «La laveuse des morts et son aide arrivèrent. Les liseurs du Coran s'installèrent une heure plus tard dans la cour pour la veillée [...] Le soir, de la demeure de la vieille Hadda qu'on allait enterrer, les plats de couscous et de la viande épicée furent transportés dans des couffins, par des grappes de garçonnetts et de fillettes, qui se voilaient la tête» (Djebar, 2009:192).

Además, observamos cómo, pese a encontrarnos en un contexto histórico-cultural distinto al de la *Antígona* de Sófocles, la tierra que se vierte sobre el muerto y las abluciones son ritos comunes e igual de sagrados para los argelinos musulmanes: «Tierra, cubre... tierra, disuelve... tierra, haz emerger tus orugas mortuorias, tierra...»⁴².

⁴² «Terre recouvre, terre fais dissoudre, terre fais surgir tes chenilles mortuoires, terre...» (Djebar, 2009: 209).

6. Conclusiones

A lo largo de nuestro estudio hemos podido comprobar cómo los conflictos existenciales del ser humano ya eran motivo de discusión desde la Grecia antigua y aparecían representados a la perfección en la *Antígona* de Sófocles. La universalidad de esta tragedia griega se sustenta, por tanto, en su adaptabilidad a cualquier contexto bélico donde la contraposición *amigo/enemigo, yo/Otro* no es objetiva, sino que se trata de una realidad óptica, es decir, de una distinción existencial donde la premisa, *Yo soy lo que el Otro no es* conlleva una construcción identitaria tanto individual como colectiva conflictiva.

Hemos podido observar cómo estas construcciones identitarias —tebana, francesa, argelina— que se han ido formando a partir de la premisa anterior —y que han llegado hasta nuestros días gracias a la mimesis como concepto clásico de imitación, de representación de la realidad, presente en los discursos identitarios— conllevan una interpretación y transmisión de toda una red simbólica compuesta de imágenes del pasado que sustraemos de mitos, ritos, símbolos heredados y que forman parte de nuestro bagaje cultural; que no siempre proviene de un único contexto cultural.

Esto es posible puesto que no existen fronteras culturales en el sentido estricto, pues habría una especie de continuidad cultural que posibilitaría el contacto entre individuos y culturas diferentes, que permitirían el desarrollo de dinámicas de hibridación. Así mismo, siguiendo la estela de lo teorizado por Mary Douglas y Carlo Ginzburg, hemos valorado la existencia de ciertos símbolos que podrían considerarse naturales —universales—, que justificarían y explicarían esa continuidad cultural y actuarían como nexos entre contextos culturales y estadios históricos distintos, posibilitando establecer un marco común de reflexión respecto a la condición humana para, en definitiva, romper con esa dialéctica occidental donde *Yo* y el *Otro* se contraponen, y empezar a enunciar en torno a *Yo y el Otro somos parte de lo mismo*.

Nuestra hipótesis ha tomado forma con el estudio comparado que hemos llevado a cabo entre *Antígona* —obra teatral de tradición helenística, de la Edad Antigua, perteneciente al canon literario de Occidente— y la producción literaria

de la escritora franco-argelina, Assia Djebar —novelas contemporáneas, de tradición arabomusulmana, posmodernas—.

Esta elección radica en la particularidad de la obra djebariana donde la oposición *Yo/Otro* la hallamos en los binomios colonizador/colonizado, Francia/Argelia, Modernidad/tradición, vida/muerte; en los que la tensión que se produce entre los extremos y los conflictos que subyacen a esta, nos llevan *de facto* a *Antígona*. Si la *mímesis* nos ha servido para entender cómo ha ido variando la representación de la realidad en la literatura y en la construcción del discurso, el concepto bhabhiano de *mimicry* nos ha permitido entender la naturaleza híbrida de los productos resultantes en la negociación identitaria de los individuos y sociedades contenidos en ese *Otro*, como Thelja, Jacqueline, Eve, Djamila, Zoulikha, Aisha y Antígona.

Así pues, del estudio comparado de la novela *Les jours de Strasbourg* y *Antígona* constatamos que ambas son producciones literarias que resaltan la particularidad de aquellos sujetos subalternos, relegados a un segundo plano por el *Nosotros francés/tebano*, en las que el conflicto existencial entre *individuo/sociedad* está presente. En el caso de Assia Djebar observamos, además, que la violencia discursiva resultante del binomio colonizador/colonizado —fruto de la dinámica colonial promovida por Francia en Argelia durante los ciento treinta años de colonización— no desapareció, sino que se invisibilizó como forma neocolonial de dominación a través del racismo discursivo e institucional francés que, constatamos, sufren los personajes en la novela. Frente a este racismo discursivo y ante la muerte, tanto Djamila como Antígona buscaron subvertir estas dinámicas para situarse en el lado del *Nosotros francés/tebano* y alzar así la voz. Observamos, pues, cómo la muerte es capaz de despertar al *ser*, al individuo aletargado, independientemente del contexto en el que nos encontremos y esto nos llevó a cavilar sobre cierta simbología universal que la atañe y que conecta con nuestra humanidad.

Enunciar en términos de hibridación cultural nos permitió subvertir los vínculos nítidamente definidos entre el mundo del colonizador y del colonizado, dando lugar a individuos o productos simbólicos que no son *ni lo uno, ni lo otro*, como sería el caso de Eve, Jacqueline y Thelja e incluso —en un plano no ficticio— las novelas de Assia Djebar, ya que son producciones literarias híbridas resultantes de esa *mimicry* que lleva ella misma en su performatividad como

franco-argelina. Ahora bien, en la praxis, no siempre el producto resultante se sitúa entre medias de las dos realidades representadas (Nosotros/Otro, colonizador/colonizado), puesto que, a menudo, uno de los dos extremos tiene mayor influencia y dominio sobre el otro, lo que se traduce en una violencia discursiva implícita en los procesos de diferenciación, de la constitución de la alteridad que el extremo dominante ejerce sobre el *Otro*, dominado. Esta violencia se encuentra implícita en el discurso colonial que fluctúa entre el rechazo y la fascinación por el otro extremo, por la alteridad. Esta ambivalencia discursiva teorizada por Bhabha constituye un concepto característico del discurso colonial, el cual nos ha llevado a analizar la novela *La femme sans sépulture* y a establecer analogías con la figura de Zoulikha y Antígona para, en definitiva, entender qué lleva a un individuo a *mimetizarse* en el *nosotros colonizador* y a comportarse como un sujeto *ambivalente*.

El estudio de ambas mujeres nos ha llevado a comprobar que el amor por el *genos* —por lo que es propio a la esencia de uno mismo— es símbolo universal de la humanidad del individuo, que empuja, en este caso, a Zoulikha y a Antígona a dar la vida por ese *Otro* dentro del cual se identifican. La imitación consciente de los rasgos del colonizador por medio del *camouflage* sumerge a Zoulikha y a Antígona en una ambivalencia que desequilibra a la potencia colonial, dominante, y es, por tanto, una forma legítima de resistencia, promovida por ese amor hacia los suyos como universal particularizado en el contexto de la guerra de Tebas y la guerra de Argelia.

El final trágico de ambas guerreras y la angustia existencial que comporta no poder dar descanso eterno a su *ser* nos ha llevado a estudiar la simbología implícita en los ritos funerarios y a centrarnos, para ello, en los relatos de *Il n'y a pas d'exil* y *Les morts parlent*. El simbolismo del blanco y el negro, el llanto y la tierra, y su comprensión como expresiones culturales esencialmente humanas, nos ha permitido establecer puentes de unión entre tradiciones culturales y épocas distintas que, en un primer momento, nunca habiéramos pensado que pudieran tener relación. Esto es posible puesto que, entre la dialéctica *vida/muerte*, existen símbolos naturales, universales, que actúan como nexos que nos permiten entender que *Yo* y *el Otro* no somos tan distintos, pues al final del ciclo vital, todos pasamos a formar parte de un mismo plano existencial. Nuestra humanidad, esa necesidad de vivir el duelo que se sustenta gracias a

esa red simbólica que permite dar sentido a nuestra existencia es lo que se esconde detrás de a esa continuidad cultural que nos permite trasladarnos de Sófocles a Assia Djebar, pasando por infinidad de intelectuales y autores— Aristóteles, Vico, Hegel, Goethe, Kierkegaard, Auerbach, Steiner, Douglas— que han tratado el mismo tema. Y es que, como bien dijo Mary Douglas: «si nos ocupamos de épocas lejanas y de lugares remotos es solo con el propósito de comprendernos a nosotros mismos» (Douglas, 1978: 113).

En definitiva, pese a tratarse de obras históricamente situadas y, que, por consiguiente, su universalidad se encuentre particularizada, esto no impide que sean obras vividas como universales, siendo esto último un claro síntoma de la perpetua tensión existente entre lo universal y lo particular que atañe a los símbolos humanos.

7. Bibliografía

- Albiac, G. (1996), *La muerte: metáforas, mitologías, símbolos*. Argentina, Paidós.
- Al-Musawi, M. J. (2003), *The Postcolonial Arabic Novel. Debating Ambivalence*. Leiden-Boston: Brill. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789047401544>
- Anouilh, J. (2008), *Antigone*. París: La table ronde.
- Aristóteles (2009), *La poética*. Madrid: Icaria.
- Asad, T. (2003), «kinship» en McAuliffe, Jane (Ed.), *Encyclopaedia of the Qurān*, 3 (95-100), Boston: Brill.
- Auerbach, E. (2014), *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Belhocine, M. (2015), «Le blanc à l'épreuve des rites funéraires dans *Le blanc de l'Algérie* d'Assia Djébar» *Multilinguales*, 6. ISSN : 2335-1853. DOI: <https://doi.org/10.4000/multilinguales.822>
- Bhaba, H. (2013), *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Butler, J. (2001), *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial.
- Burke, P. (2013), *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- Campo, J. E. (2001), «burial» en McAuliffe, Jane (Ed.), *Encyclopaedia of the Qurān*, 1 (263-265), Boston: Brill.
- Casa África (2020), «Assia Djébar (pseudónimo de Fatima-Zohra Imalayen)» *Casa África*. Disponible en: <http://www.casaffrica.es/es/persona/assia-djébar-pseudonimo-de-fatima-zohra-imalayen> (fc 01/02/2022).
- Cassier, E. (1968), *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chalandon, S. (2013), *Le Quatrième Mur*. París: Le Livre de Poche.
- Dendoune, N. (2021), *Bequettes, un fantasme français*, pour en finir avec les clichés. *Le Courrier De l'Atlas*. Disponible en: <https://www.lecourrierdelatlas.com/bequettes-un-fantasme-francais-pour-en-finir-avec-les-cliches> (fc 01/02/2022).
- Difallah, S. y Tenfiche, S. (2021), *Bequettes: Un fantasme français*. París: Seuil.

- Djebar, A. (2002a), *La femme sans sépulture*. París: Albin Michel
- Djebar, A. (2002b), *Le blanc de l'Algérie*. París: Hachette.
- Djebar, A. (2003), *Les Nuits De Strasbourg*. París: Babel.
- Djebar, A. (2006), *Femmes d'Alger dans leur appartement*. París: Albin Michel.
- Douglas, M. (1978), *Símbolos Naturales: exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fanon, F. (1976), *Sociología de una revolución*. México: Ediciones ERA.
- Fanon, F. (2009), *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523212148>
- Gharbi, F. A. (2009), *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar*. (Tesis doctoral. Université de Montréal, Montreal, Canadá). Handle: <http://hdl.handle.net/1866/4093>
- Ginzburg, C. (2013), «Indicios. raíces de un paradigma de inferencias indiciales» *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia (192-218)*, Madrid: Gedisa.
- Han, B-C. (2016), *Topología de la violencia*. Madrid: Herder.
- Han, B-C. (2017), *La expulsión de lo distinto*. Madrid: Herder.
- Holbraad, M. y Pedersen, M. A. (2017), *The Ontological Turn. An Anthropological Exposition*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316218907>
- Morabia, A. (1986), «Lawn» en Bosworth, C.; Van Donzel, E.. Pellat, C. (Ed.) *Encyclopaedia of Islam*, 5 (698-707), Leiden, E.J. Brill.
- Orellana, J. (2017), «La cabaña: una reflexión sobre el perdón, el dolor y la misericordia» *Església de Tarragona*. Disponible en: <https://www.esglesiadetarragona.cat/la-cabana-2/?lang=es> (fc 01/02/2022).
- Perron, G. (2002), «Littératures de la francophonie» *Québec français*, 127, 22–23. ISSN: 1923-5119. Disponible en: <https://id.erudit.org/iderudit/55801ac>
- Real Academia Española (2020), *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario. Disponible en: <https://dle.rae.es> (fc 01/02/2022).
- Rodrigues, C. (2015), «Ulysses and the Sirens on a Wall Mosaic from Cæsarea (Cherchell, Algeria)» *XIIth International Colloquium on Ancient Mosaics (553-557)*. AIEMA.

Romero, Y. (2020), «La aplicabilidad metodológica de los conceptos de estereotipo, ambivalencia, tercer espacio y mimetismo de Homi K. Bhabha en el análisis de la narrativa colonial» *Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona*, 22,152-166. Disponible en:

<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/28863> (fc 01/02/2022).

Ruhe, E. (2003), «Les sirenes de Cesarée: Assia Djebar chante *La femme sans sepulture*» *CELAAN. Revue du Centre d'Etudes des Littératures et des Arts d'Afrique du Nord*, 2, 85-100.

Said, E. (2018), *Orientalismo*. Sant Andreu de la Barca: Penguin Random House.

Sófocles (2009), *Tragedias completas*. Madrid: Cátedra.

Steiner, G. (1992), *En el castillo de Barba azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Madrid: Editorial Gedisa.

Steiner, G. (2013), *Antígonas: La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Vallverdú, J. (2014), *Antropología simbólica: Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Barcelona: Editorial UOC.

Veyne, P. (1983), *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* París: Seuil. DOI: <https://doi.org/10.14375/NP.9782757841143>

Vicente, I. (2020), *El mito de Antígona: traducción y localización cultural en la novela Le Quatrième Mur de Sorj Chalandon* (Trabajo de fin de grado inédito. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid).

Vico, G. (2008), *Principios de una ciencia nueva: en torno a la naturaleza común de las naciones*. México: Fondo de Cultura Económica.

Waardenburg, J. (2001), «Death and the Dead» en McAuliffe, Jane (Ed.) *Encyclopaedia of the Qurān*, 1 (505-510), Boston: Brill

Zohra, F. (2009), «Au-delà des frontières littéraires: *Les Nuits de Strasbourg* de Assia Djebar» *Synergies Algérie* 5, 201-208.

Zambrano, M. (2012), *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Madrid: Cátedra.