

Malika Mokeddem reescriitora de mitos clásicos

M. Carme Figuerola Cabrol

Universitat de Lleida
cfiguerola@filcef.udl.cat

Résumé

Le nom de Malika Mokeddem s'inscrit souvent sous cette rubrique que la critique a convenu de dénommer *littérature de l'urgence*. Son écriture recrée l'accouchement difficile d'une identité individuelle et collective et, pour ce faire, l'écrivaine fait appel aux mythes classiques. Un premier but de cette analyse consiste à prouver comment Mokeddem contribue à la transformation des représentations mythiques. Celles-ci sont associées à la présence des arts tels que la musique, la peinture ou la littérature même. D'où que l'étude porte aussi sur le rapport que Mokeddem établit entre ces moyens d'expression et les supports qui les caractérisent.

Mots-clé: Cyclope; Ulysse; Méduse; identité; femme; mythe.

Abstract

Malika Mokeddem's name is inscribed in that category that critics have agreed to call *Literature of urgency*. In this complex process of writing she recreates the birth of a personal identity and a collective, that of Algeria, for which the novelist appeals to classical myths. A first objective of this analysis is to observe from which optical input from Mokeddem contributes to the transformation and survival of these mythical representations. Since the successive stories myths in question are associated with the presence of other arts such as music, painting or literature itself and its capacity as intertext, reflections are proposed on the links established by the novelist between these different modes of expression and media in each case the characteristic.

Key words: Cyclops; Ulysses; Medusa; identity; woman; myth.

En su conjunto la escritura de Malika Mokeddem propone al lector un observatorio de la identidad femenina que combina la reflexión sobre temas de género con

* Artículo recibido el 23/01/2013, evaluado el 12/03/2013, aceptado el 20/03/2013.

otros aspectos propios del discurso memorial y de la autoficción. En el conjunto de los relatos las protagonistas efectúan un continuo vaivén desde su infancia a su presente para poder con ello esbozar la senda por la que deben orientar su futuro. Todo ello confluye en un estilo ágil, «fluido y dinámico», por utilizar la expresión de Najib Redouane (2003: 17), en que, a través de la lengua francesa y la árabe, toman cuerpo dos culturas y con ellas dos estructuras de pensamiento distintas, pero complementarias, ajenas al antitético binomio «colonizador-autóctono». En ese maridaje artístico el recurso a mitos propios del mundo occidental proporciona a la autora un medio fecundo para construir su mensaje propio e individual, puesto que, como señala Michèle Dancourt (2002: 1288), los mitos cuentan con una versatilidad que permite variaciones infinitas. Sin embargo, el casi cuarto de siglo con que se cifra ya la experiencia de Mokeddem, ha registrado una evolución tanto en la forma como en el contenido de sus obras. Sin detenernos en los detalles de ese proceso, el presente artículo aporta un reflejo de dicha progresión al analizar las distintas manifestaciones míticas registradas por la novelista en su uso cada vez más elaborado del mito. Para ello tomaremos como corpus tres novelas que definen de manera significativa tres etapas distintas de su carrera literaria: la inicial, en que Mokeddem se centra en el trance que marca el devenir argelino tras su liberación de la metrópoli. Nos centraremos aquí en *Les Hommes qui marchent*, primer relato que lanzó a la autora a la fama en 1990. Un segundo momento lo sintetiza *N'Zid*, publicada en 2001, que marca una inflexión de su trayectoria artística al ampliar el horizonte de su escenario¹. Por último nos detendremos en *Je dois tout à ton oubli* (2008), novela caudal en el universo de la escritora, donde, tras el escudo de la ficción, trata una cuestión subyacente en todas sus obras anteriores, a saber, la relación de la autora con la madre. Nos ceñimos a un orden cronológico útil para poner de relieve que las figuras míticas congregadas adquieren una magnitud creciente en importancia, tanto en su referente externo como en su función intradiegetica: en el primer volumen se adopta el motivo de los cíclopes para referirse a un elemento concreto de la intriga, en el segundo el mito de Ulises se refiere a una trayectoria personal e individual, mientras que en el último el caso de Medea se aplica a las circunstancias de todo un país. Con todo y en relación a la temática que aquí nos ocupa, la virtud de Mokeddem no consiste tanto en integrar los mitos a sus narraciones, sino en convocar a través de ellos diversas manifestaciones artísticas con el fin común de presentar el acto creativo en general a modo de una terapia idónea para las identidades maltrechas, en busca de sí mismas y que persiguen alcanzar una coherencia interna de cada individuo. Nuestro objetivo consistirá en demostrar hasta qué punto el imaginario occidental ha impregnado a una novelista que paradójica-

¹ A diferencia de las protagonistas de obras anteriores, por primera vez *N'Zid* toma como objeto de análisis a una mujer cuyos orígenes añaden al horizonte argelino el perfil irlandés, con lo cual se convierte en un personaje híbrido desde su mismo nacimiento.

mente recurre al mismo aplicándolo a un universo cultural distinto. Como en la Antigüedad, Mokeddem parte de una situación de caos para –mediante tales mitos– proceder a un ordenamiento interior susceptible de dar sentido a la existencia de las protagonistas.

1. *Les hommes qui marchent*: transformación y evolución de una sociedad

El componente biográfico es una pieza clave en el entramado de la autora desde los albores de su producción: su primera novela ofrece ya la historia de una saga familiar con abundantes rasgos comunes a los de la propia existencia de Mokeddem. Situada entre los años cuarenta y setenta del siglo XX, en su esencia la trama describe el proceso de sedentarización del pueblo nómada. Asistimos así a las transformaciones que guían la vida diaria de quienes, movidos por las contingencias del denominado progreso industrial, abandonan las costumbres de esos hombres «azules» cuyas caravanas surcan el desierto desde tiempos inmemoriales para establecerse en las nuevas poblaciones. Dicha metamorfosis no sólo atañe a lo físico sino que transforma a la vez el universo simbólico de los personajes, tal y como escenifican las tres protagonistas, representantes de tres generaciones distintas. Ese complejo alumbramiento de una estructura social diferente conlleva la evolución de varios elementos físicos: desde la generalización del dinero como instrumento de intercambio en lugar del trueque, aspecto que todavía hoy sigue marcando la diferencia entre países desarrollados y subdesarrollados hasta el relevo de los camellos como medio de desplazamiento, por sólo mencionar una muestra. En medio de esas transformaciones se produce el advenimiento de la radio, desconocido aparato cuya presentación reza así:

C'est une chose magique. Elle ne respire pas, mais elle vit. Elle n'a pas de bouche mais elle parle et chante dans toutes les langues. Elle n'a qu'un œil de verre, un seul, mais si puissant qu'il voit par-delà les terres, les montagnes et les mers, un peu comme Allah ! [...]

L'œil perçant du Cyclope qui voit tout à travers le monde !
s'exclama le père avec emphase (Mokeddem, 1990: 81).

La definición anterior sugiere varias aproximaciones respecto al universo mítico: por una parte se actualizan los lazos entre la divinidad y el cíclope. Como los antaño pertenecientes a la primera generación divina (Grimal, 1981: 101), el cíclope de Mokeddem recuerda el poder sobrenatural de Alá en su videncia ilimitada. En verdad, la potencia ingente de este ser legendario, su relación con las fuerzas instintivas que escapa al control del individuo motivan la identificación. Sin embargo, ofreceríamos una visión parcial con sólo detenernos en esa primera lectura. En primer lugar, el transistor se sitúa a nivel superior respecto a otros artilugios importados por la modernidad: sin duda la llegada de la nevera o del aparato de aire acondicionado suponen una revolución con consecuencias sociológicas tanto en la vida cotidiana en el

microcosmos de los Ajalli, como en la del país al que metafóricamente representan y por ese motivo su mención en la trama aparece consignada. Con todo, carecen de la aureola mágica que posee la radio y que se menciona ya en los términos de su presentación. A nuestro entender esa característica contiene la clave de su significado. El transistor pone en jaque la voz de la abuela, y por extensión, modifica los puntos de referencia de su nieta. Yolande Aline Helm (2000: 205-208) subrayaba ya la trascendencia de la oralidad en las primeras novelas de Mokeddem: si en la joven Leïla nace una admiración por la palabra, factor esencial del relato, se debe a las historias narradas por la anciana. Buena parte de su instrucción, antes de acceder a la escuela pública, procede de la misma fuente. La trama convoca aquí el arte de la literatura contada a través del personaje de Zohra y del intertexto que ella misma crea mediante la historia transmitida también a su nieta sobre Bouhaloufa². Con ello Mokeddem concede a Leïla unos antepasado literatos cuyo ejemplo inspira la vocación de la joven hacia la escritura. Pero a la vez cabe recordar que el poder de tales personajes como autoridades tribales procede de su dominio de la voz. Desde esa perspectiva se funda un claro paralelismo entre lo maravilloso de esas narraciones que transportan a otros tiempos y la radio, aparato que remite asimismo a lo extraordinario por su capacidad de alcanzar lugares recónditos. La magia del verbo ancestral contagia al aparato transmisor de voz y lo eleva casi a objeto de culto. De ahí su singularidad respecto a otros electrodomésticos. Por ese motivo Zohra manifiesta al principio sentimientos encontrados al respecto, como ponen de relieve su mirada, «des regards furtifs et boudeurs» (Mokeddem, 1990: 83) e intenta, mediante tiernas aproximaciones, mitigar las posibles desgracias que el oráculo es capaz de anunciar. Progresivamente la radio cobra identidad propia en la mente de la anciana en su descubrimiento del poder que alberga, como se percibe en el comentario confesado a su nieta: «-Pense un peu au temps qu'il aurait fallu à des caravanes pour nous apporter toutes ces informations que, d'un clignement sur son oeil stupide, Tisfe verse dans nos oreilles» (Mokeddem, 1990: 83). Derivada de las siglas T.S.F. (*télégraphie sans fil*) la denominación onomatopéyica acuñada por Zohra lo humaniza, consagrándolo como miembro reconocido en el seno familiar, puesto que páginas después la narradora se refiere a él en calidad de «monsieur "Tisfe"» (Mokeddem, 1990: 94). Con el paso del tiempo y a raíz de la complejidad de la situación política, la familia Ajalli dejará de acudir a Zohra para consultarle sobre el futuro; sustituyendo al autóctono *tam-tam*, la radio será la nueva encargada de mantener en vilo y de encaminar las conductas de sus miembros, puesto que la voz que

² En esta microhistoria el antepasado de Zohra, Djelloul Bouhaloufa, se siente fascinado por el desconocido que se une a su caravana y que en cada alto del camino se distrae con su volumen de *Las Mil y una noches*. A partir de ese instante la lucha de Djelloul aspira a conseguir una instrucción que le brinde el conocimiento suficiente para descifrar los signos de ese libro «mágico».

emana de la misma parece contagiarse del sentimiento revolucionario de su público³. Paradójicamente, la radiofonía brinda a los oyentes una conciencia grupal que sucede a la anteriormente representada por los nómadas, de forma que las guerras en Marruecos o Túnez en busca de la independencia encuentran su eco en los rincones más inhóspitos:

Tous deux qui vivaient dans le plus total isolement, à l'oubli du restant du monde, prenaient conscience, grâce à lui, qu'ils appartenaient à un pays, à un peuple opprimé mais en mouvement vers El Houria, la Liberté ! Le transistor sapait les tribalismes et participait à l'extension du nationalisme algérien (Mokeddem, 1990: 102).

El transistor se convierte en una vía de acercamiento al Otro no sin reproducir una división tradicional en cuanto a los roles de género: mientras los hombres le prestan toda su atención con tal de conocer las novedades en torno a la lucha contra el colonizador, las mujeres vibran con las canciones que desprenden las ondas buscando evadirse de la realidad inmediata. Sin embargo, la música constituye un factor esencial que marca hitos históricos en la mente de Leïla: privadas de un combate físico, las mujeres contribuyen a la conciencia nacionalista mediante sus cantos. Sus voces se desgarran interpretando los *raï*, género musical que con el tiempo se convertirá en vector de protesta del pueblo argelino. Desde esa perspectiva tanto la expresión popular como la radio contribuyen a gestar la etapa revolucionaria del país. Por ello, los himnos emitidos sin tregua por Radio Alger apuntan a la fecha del 19 de junio de 1965 como indicador del golpe de estado perpetrado por los militares argelinos; en esa senda, cuando la joven recibe su propio transistor, una elocuente Edith Piaf y su *Rien de rien* ponen punto y final a la era colonial. La radio guarda así una cierta similitud con la escuela, símbolo de la liberación particular de la protagonista al proporcionarle el acceso a una cultura distinta. Como la radio los libros «disent la vie et le monde [...]. Les au-delà des ergs et des océans» (Mokeddem, 1990: 276). Por ese motivo el transistor constituye una recompensa adecuada para premiar los resultados de la joven en la escuela.

Con todo, las alusiones a esa voz sobrevenida de la mano de la radio y que transforma tanto prácticas literarias como musicales traducen una imagen ambivalente del objeto, fiel a los referentes míticos en que se amparan. La novela concede una importancia capital al motivo de la mirada. Desde esa óptica la identificación con el cíclope se sitúa en consonancia con el resto de la intriga, a la vez que establece un matiz trascendente: Zohra utiliza la metáfora «œil stupide» al referirse a la radio (Mokeddem, 1990: 82). El aparato comparte con el personaje mítico una inteligencia

³ «Elle assénait des paroles avec une telle passion, une telle force que Leïla se demandait si l'œil vert n'allait pas s'énucléer sous le choc des mots. Ces mots qui battaient en Leïla» (Mokeddem, 1990: 101).

primaria e imperfecta porque, según la anciana, de él se desprenden indiscriminadamente banalidades y hechos trascendentes al carecer de la sabiduría ancestral capaz de distinguir y jerarquizar los hechos. En ese sentido sus efectos pueden convertirse en temibles, lo cual propicia la comparación tímida con otra figura mítica como es Medusa. La alusión indirecta presente ya en su descripción inicial («[un oeil unique] les darda d'un air médusé»; Mokeddem, 1990: 81) toma cuerpo poco después. Como los ojos de la Górgona, «L'oeil vert pétrifia les Ajali au sortir du sommeil» (Mokeddem, 1990: 83).

Recurrir a la mitología contribuye a poner de relieve una etapa de ese itinerario iniciático emprendido por Leïla en el que se embebe de las tradiciones a través de la oralidad en busca de su propia estela.

Si a través del mito la música y la literatura intervienen de forma decisiva en la estructuración mental de la primera protagonista de Mokeddem, el eco de la Antigüedad cobra mayor envergadura en *N'Zid*.

2. *N'Zid* o el camino iniciático para descubrir el emplazamiento del yo

En la obra anterior el aspecto biográfico permite reconstituir un proceso educativo que comprende infancia y adolescencia; en este caso el personaje central, una mujer adulta debe recuperar su memoria perdida a causa de un golpe en la cabeza, lo cual le obliga a recomponer su maltrecha personalidad además de los lazos entre ese yo y el mundo. La novela participa de las técnicas del género policíaco para, a partir de indicios y otros móviles, lector y protagonista descubrir el enigma. Sin embargo, antes de adentrarse en la trama, el paratexto ofrece ya algunas pistas interesantes para el tema que aquí nos ocupa. La contraportada presenta el relato nombrando sin rodeos el mito que estructura la intriga:

Supposons qu'Ulysse soit une femme. Une femme d'aujourd'hui. [...] Malika Mokeddem, dépassant la force du simple témoignage, a peut-être inventé une seconde manière d'évoquer l'Algérie contemporaine, une métaphore nouvelle et de tous les temps, pour une Odyssée sans Ithaque (Mokeddem, 2001: contraportada).

El pasaje alude directamente a la naturaleza del mito, experiencia colectiva susceptible de infinitas variaciones que suelen incorporar las coordenadas propias de cada época, seguimos en ello a Alain Moreau (1994: 54). En efecto, esta nómada del siglo XX, de pasión confesa por los viajes, efectúa un periplo por parajes comunes a los del famoso héroe mítico: procedente como él del Peloponeso (menciona explícitamente las islas de Corfú, Ítaca y Cefalonia), tras haber rozado Egipto y Túnez la protagonista navega en un velero hacia el sur de Italia, se detiene en Siracusa para en última instancia emprender rumbo hacia Cadaqués. Surca por tanto las aguas de ese mar Mediterráneo, tan querido por la autora, hasta convertirlo en su propia patria,

«Ce continent liquide est le sien. La mer est son incantation» (Mokeddem, 2001: 68), en el lugar donde mejor puede expresarse la personalidad de Nora, debido a la síntesis de culturas que lo caracteriza como a ella misma (Bueno, 2007: 177-186). De acuerdo con la contraportada no cabe duda de que no existe retorno geográfico a Ítaca, sin embargo, a nuestro juicio, la protagonista cumple con el periplo de su antepasado mítico a nivel simbólico puesto que la novela se cierra con la voluntad de partir hacia Irlanda primero y Argelia después, cunas ambas de sus orígenes, fiel así a su naturaleza errante.

Pero la identificación va más allá de lo externo y penetra la esencia de la protagonista: al igual que Ulises se vio empujado a defender los intereses de los suyos frente a Troya, Nora deberá enfrentarse a cuestiones de crucial importancia sobre el alcance de los nacionalismos planteando un debate sobre el concepto de patria y las dificultades que éste supone en «Tous ceux qui portent en eux plusieurs terres ecartelées. Tous ceux qui vivent entre revendications et ruptures» (Mokeddem, 2001: 22); asimismo participa de ese debate el fenómeno de la inmigración, al que la autora apunta al mencionar los cantos de sirenas que atraen a quienes en su huida de Gibraltar naufragan apostando sus vidas a una causa perdida.

De lo general a lo individual, se convoca al lector a un parto anunciado desde el título mismo de la novela, *N'Zid*, término polisémico que significa «yo continuo» o «yo nazco» en árabe⁴. De hecho, el nacimiento simbólico tiene lugar en el corazón de la novela, cuando en sus primeras horas en alta mar experimenta una sensación comparable a la del embrión flotando en el líquido amniótico. Si antes de ese instante su identidad aparece marcada por los documentos administrativos encontrados a bordo que la señalan como Myriam Dors, en cuya identidad no se reconoce, a partir de entonces y de forma consciente la protagonista se entrega a una re-creación de su identidad que la lleva a adquirir distintas nacionalidades, manifiestas a través de los nombres y apellidos que ella misma escoge para nombrarse. No insistiremos en ese rasgo ya analizado por Yolande Aline Helm (2012), y sin embargo nos parece imprescindible centrarnos en la representación simbólica que escoge para sí misma. En el primer encuentro con Loïc, auxiliar detectivesco si cabe, éste advierte su aspecto «méduse» –término idéntico al utilizado en *Les hommes qui marchent* para referirse al transistor en su relación con el ser mítico–. El adjetivo no aparece en balde sino que sugiere la identificación que pocas páginas después ella misma enuncia entre sí misma y la medusa, a la que define como «une méduse, c'est seulement un peu d'eau» (Mokeddem, 2001: 64). La naturaleza acuática que comparten Nora y el organismo marino constituyen el nexo entre ambas. A lo largo de la narración la novelista incorpora fragmentos en cursiva que reproducen la voz de otro yo de la protagonista que aprovecha el

⁴ La novelista se encarga de precisar tales significados en una nota a pie de página, que tomamos como referencia (Mokeddem, 2001: 30).

desdoblamiento para un mejor análisis de su interior. En varios de esos la figura de medusa sustituye la del ser humano. Pero además, a la pregunta sobre su profesión, de forma espontánea la amnésica se presenta como pintora. A partir de ese instante las artes plásticas juegan un papel fundamental en la construcción de la novela, puesto que el dibujo y la pintura se convierten en fuente de donde resurge la memoria para recordar un pasado en el que constituyeron un paliativo para la identidad fragmentada de Nora Carson. Por otra parte, dicha identificación establece una diferencia esencial con su único compañero de peripecias, Loïc. Este último se compara a «un bernard-l'hermite dans une coquille» (Mokeddem, 2001: 49-50) con la finalidad de crear un personaje que, por antítesis, sirva para realzar el mensaje vehiculado por la protagonista. De este modo la metáfora de la concha alude a los límites que le impone su personalidad: el peso de la herencia se aprecia en su nombre impuesto por su familia para señalar la perfección que, tras varias generaciones, debería culminar en él. Contrasta, pues, con la libertad con la que la mujer compone su identidad cuando se presenta bajo el nombre de *Ghoula*. El significado de 'ogresa' al cual remite la voz árabe disiente de las connotaciones latentes en el apellido del hombre, Lemoine, que no dejan de ser redundantes respecto al término de «bernard-l'hermite».

Lejos de ser casual, la identificación de Nora con la medusa es constante a lo largo de la novela y juega un papel crucial en su proceso de recuperación de la memoria, unido de forma indisoluble a la práctica del dibujo. Al principio, la joven recurre a esa imagen para presentarse ante Loïc; sin embargo, este animal va a convertirse en elemento reiterado en las imágenes trazadas por la artista gracias a las cuales va a reconstituir su propia historia. Por sólo citar unos ejemplos, el primer dibujo que parece surgir de su mano refleja las historias entre un pulpo (su padre) y una medusa; una medusa y una sepia bastan para referirse al encuentro con Loïc; una medusa escuchando a un cangrejo sin concha representa el progresivo descubrimiento de la personalidad de Loïc y, por añadidura, de la de la protagonista, el dibujo de este animal con su propio rostro unido a motivos musicales es el que marca el renacer de su conciencia al aparecer como primeras pistas fiables sobre su identidad originaria:

Sous la pointe de son crayon, une méduse a pour la première fois un visage humain, le sien. Elle danse à la plainte d'un luth.
[...]-N'zid ?
Une voix d'homme vient des dunes.
– Zid ! Zid ! Continue ! Continue ! Hagitec-magitec, raconte-moi le désert, implore la méduse (Mokeddem, 2001: 98).

La identificación se mantiene constante hasta el fin, de forma que las peripecias a las cuales se entrega el animal traducen el puro reflejo de la actitud de Nora: tras recordar las distintas nacionalidades y orígenes de sus progenitores, irlandés él y argelina ella, la consiguiente toma de conciencia de su mestizaje originario suscita una reflexión sobre las dificultades que conlleva el respeto a las distintas peculiaridades

culturales de sus raíces. Ese debate interior se ilustra mediante el dibujo de una medusa fatigada por su lucha contra el oleaje y que, medio moribunda debe enfrentarse además a los reproches de la ballena que censura su inactividad y su excesiva auto-complacencia (Mokeddem, 2001: 181). En su metafórico discurso el cetáceo alude a la característica que origina la identificación de la protagonista con la medusa: por su transparencia el animal recuerda el agua marina, con la cual se ha identificado previamente la protagonista. De hecho la autora recurre en otras ocasiones a dicha asociación al considerar el animal como una gota de agua marina, evocando incluso el cuento popular de *Pulgarcito* al considerar sus dibujos de medusas como esas migas de pan que supuestamente deberían permitirle volver a su casa (Mokeddem, 2001: 189). Recordemos además que el Mediterráneo se convierte en la patria elegida por la protagonista para disfrutar en paz de su diversidad cultural como muestra el hecho de que sólo tras la recomposición de su memoria la pintora recupera la facultad de distinguir las tonalidades de las aguas marinas. Nora reitera con esta imagen su oposición a la naturaleza corpórea y terrestre demasiado rígida para poder albergar con éxito la diversidad de formas que implican las distintas nacionalidades: no en vano la tierra es el espacio donde se contienen aquellos elementos que habitualmente proporcionan las coordenadas identitarias: la lengua, la cultura, la familia...

De acuerdo con su singular concepto, a la viajera no le queda otro remedio que mostrarse disconforme ante Loïc cuando éste, intentando explicar la asociación medusa-Nora, la interpreta en base a conocimientos simbólicos que no dejan de ser genéricos a juzgar por el parecido entre sus palabras (Mokeddem, 2001: 115) y las de un diccionario como el de Chevalier y Gheerbrant (1988: 482). El interlocutor alude a las connotaciones negativas del ser mitológico encarnado, a lo cual ella responde: «Mortifère? Non! Elle [la méduse] est déformable à l'infini et transparente, légère. Juste quelques gorgées de mer » (Mokeddem, 2001: 114). Tras esa capacidad de adaptarse a las diversas formas Malika reclama la libertad y la porosidad del ser para integrar las identidades mixtas. Por ese motivo, pese a reproducir el esquema legendario de Perseo y Medusa cuando admite el argumento de Zana de que Jamil le ha robado la cabeza, Nora no representa un factor adverso para el personaje masculino, cuya muerte resulta el producto de conductas integristas, justamente opuestas a las que representa su compañera sentimental.

Pintura y dibujo suponen desde esa óptica una tabla de salvación para la naufraga: la novelista recrea una escena donde la policía, para llevar a cabo sus investigaciones, registra el velero y descarta acusar a la joven gracias a las connotaciones que se desprenden de su actividad artística, según reza el texto:

Tes dessins t'ont sauvée. Une femme assez farfelue pour occuper son temps à des histoires de méduses, tout aussi bêtasses, ne peut fricoter avec le danger, n'est-ce pas ? (Mokeddem, 2001: 97)

Por medio de la expresión plástica se recompone una parte considerable de su trayectoria vital: la protagonista lo prefiere como medio alternativo a la palabra, puesto que ésta le obliga a elegir entre las lenguas en que se expresa, impidiéndole dar cuenta de esa síntesis a la cual aspira. Con todo, la importancia de este arte sobrepasa el nivel intradiegetico e incide en el lector que también descifra la metáfora a través de esa misma vía.

Retomando la simbología representada por la figura de Ulises a la cual nos referíamos antes y que resume el sentido general de la novela, además de vehicularse a través de diferentes motivos como las coordenadas geográficas del periplo, alguna referencia a las sirenas, se manifiesta a través de alusiones directas al mito. La primera de ellas la efectúa Loïc en su intento por descifrar el misterio de la desconocida, al advertir sobre la tragedia que guía su vida además de la de otras tantas mujeres, y que él considera como causa suficiente para explicar la pervivencia a través de los tiempos, de sucesivos Ulises que adoptan una forma acorde a su época (Mokeddem, 2001: 77). La joven rehúye ese argumento que juzga misógino en pro de una explicación mucho más compleja que toma cuerpo a través de uno de los hitos literarios del siglo XX, como es el *Ulises* de James Joyce. La protagonista se refiere a dicho intertexto al recordar y justificar ante Loïc el origen de su nombre «real», Nora. La naufraga comparte con la mujer del escritor mencionado ese apelativo y también, en referencia a su ascendencia paterna, la procedencia, puesto que ambos son originarios de Galway. A nuestro entender, se le añadiría a lo anterior la rebeldía contra una sociedad demasiado estructurada en moldes cerrados: sabido es que el escritor mostraba de la mano de su esposa una actitud crítica contra la sociedad (Caminero 2009: 19). Asimismo, la Nora de Mokeddem se muestra escéptica con la organización sociopolítica de ambas orillas del Mediterráneo y escoge este último sitio para paliar las deficiencias que encuentra en ellas. Asimismo la elección del nombre de Nora responde a ese sincretismo que aúna el norte y el sur al tener también un sentido en lengua árabe, con lo cual concentra una confluencia de orígenes. A la vez, si el *Ulises* de Joyce, con su estructura cíclica plantea un debate filosófico sobre la paternidad, éste late tras las peripecias de la amnésica cuyo proceso memorial conduce a una mejor comprensión de las complejas circunstancias que determinaron la suerte del matrimonio entre sus progenitores. Sin llegar a reconciliarse con la figura materna, aspecto que no se produce hasta *Je dois tout à ton oubli* (2008) sí se aprecia una mejor comprensión de la conducta de la madre a nivel genérico. Aunque la protagonista sigue compensando la carencia de afecto maternal, expresado a través de la imposibilidad de trazar los rasgos que componen su imagen, mitigará este vacío con su aprecio por Zana, un sucedáneo de la madre como tantos otros en la escritura de Mokeddem, aunque el tema de la maternidad adquiera mayores dimensiones al afectar a Loïc, existe una clara evolución desde que este último arguye: «J'aurais dû me douter qu'il y avait une histoire de mère derrière ça. Il y a toujours une histoire de mère dans les têtes cabossées» (Moked-

dem, 2001: 112), hasta que, tras el relato de Zana sobre el destino de Aïcha, Nora descifra la herencia transmitida por cada uno de sus padres: «De l'autre rive [de la mer], la mère elle, a mis ma vie entre elle et moi» (Mokeddem, 2001: 149).

De lo anterior se deduce hasta qué punto la expresión plástica constituye un medio fundamental para transmitir esa recreación mitológica. Sin embargo, la obra consta de otro pilar fundamental que articula el contenido: la música. Así lo confirma la narradora en unos términos muy significativos:

Alors Nora se tait sur cette passion nomade. [...] le dessin, la mer et la musique sont des modes de célébration d'une liberté qui dépasse l'entendement de Zana. Ils découlent tous trois d'une même essence : la tentative d'apprivoiser tous les sens de l'abandon (Mokeddem, 2001: 164).

Por consiguiente, el proceso memorial, la reconstrucción de esa identidad maltrecha es inherente a la creación artística: el renacimiento de Nora Carson corre paralelo al descubrimiento de sus lazos con respecto al dibujo y la pintura y con la música. En cuanto a esta última se vehicula a través de dos personajes esenciales: la madre y Jamil. El nombre mismo de la madre suena como canto entonado por el padre, de ahí su denominación de «tenor», para describir la tragedia inherente a su existencia. Así se justifican las reiteradas referencias (Mokeddem, 2001: 141-143) a un escenario teatral donde se produciría la revelación sobre la progenitora, espacio de suma importancia en la sociedad griega donde se produce el mito aludido. Por otra parte, el lenguaje musical de Jamil escolta a Nora en la recuperación de la memoria: desde el principio se siente acompañada por el son de un laúd anónimo. La importancia de esta melodía cobra una progresión in crescendo por el hecho de proporcionarle esa fuerza contenida en el término *N'zid* que la impulsa a proseguir con las averiguaciones respecto a sí misma. En una etapa posterior el laúd se asocia a la voz de Jamil pero no será hasta el final de la intriga cuando Nora recordará que ese vocablo fue tomado por el mismo cantante para reunir en un disco genérico «ces compositions de jeunesse où la souffrance atteint puissance et maturité avec raffinement» (Mokeddem, 2001: 204). Sufrimiento que ella ha reflejado en sus caricaturas en un paralelismo entre ambas artes que se sella en la decisión de la pintora de reunir sus láminas bajo el mismo vocablo. Desde esa óptica, considerando que Jamil representa la voz del desierto, la vía de conocimiento de esa Argelia que Nora lleva en sus venas, a la cual desconoce por completo, a la cual reprochará haberle arrebatado a su madre, la unión física y espiritual con el personaje masculino conlleva una aceptación de ese país aunque desde la lucha encarnada por él mismo. Esa confluencia espiritual explicaría la última imagen de Nora dormida —«Le luth dans les bras, les pièces d'identité éparpillées autour de son visage» (Mokeddem, 2001: 208)—, así como su determinación de publicar ese álbum de Jamil y de dar cumplimiento con ello a la exhortación que contiene: nacer, continuar. Si ella se presenta como una muestra del Ulises con-

temporáneo, la tela que Jamil tejía en Argelia queda por concluir, a ella le corresponde el relevo. Su Ítaca pasará por Galway con el destino final de Argelia para recuperar esa cultura a la que alude el tatuaje de su hematoma. Música, dibujo y mitología se entrelazan pues, en la búsqueda de la individualidad que aboga por el mestizaje identitario.

3. *Je dois tout à ton oubli* : ¿Qué lugar para la mujer argelina?

El último volumen por analizar recupera coordenadas habituales en la escritura de Mokeddem: por una parte el perfil biográfico de sus obras; por otra la memoria como tema caudal y estrechamente relacionado con la identidad. En la presente trama la protagonista, médico de profesión, sufre un choque con la muerte de una paciente, que provoca en ella una regresión a su infancia y con ella descubre la muerte de un recién nacido, esta vez programada y cometida en el seno familia. A partir de ese percance que ella denomina «accident vital de mémoire» (Mokeddem, 2008: 43) se inicia su esmerado camino para comprender los motivos que impulsaron a su madre a dicha ejecución.

Si en la obra anterior nos referíamos a la influencia de la novela policíaca, en este caso se aprecian recursos propios de la técnica cinematográfica: un ejemplo muy claro se produce desde el inicio de la trama, que focaliza y concentra la atención del lector en la mano ejecutora del asesinato. Posteriormente, esa tendencia se confirma a través de múltiples expresiones metafóricas⁵, sin descuidar el poder simbólico que a lo largo de toda la obra adquiere el universo de la imagen: la instantánea de la paciente muerta, las fotografías de la protagonista, las de su padre... Tampoco el recurso a lo mitológico escapa a esa característica, de manera que la obra se inicia con una escena altamente ilustrativa: Medea tras su escudo renunciando a su maternidad. Mokeddem escoge unos versos de la conocida tragedia de Eurípides para plantear al lector una temática ya apuntada en el conjunto de su obra anterior y que aquí encuentra pleno desarrollo: el derecho de la mujer respecto a su cuerpo y, por ende, el análisis de los condicionantes sociales que impiden el pleno respeto a la voluntad femenina.

Sin duda el recurso a tan conocido personaje mítico aparece justificado en una primera lectura debido a un elemento común entre la trayectoria del personaje legendario y la de la madre de la protagonista: ambas cuentan en su haber con un mismo crimen, el infanticidio. En una tendencia que algunos críticos han considerado emblemática del siglo XX, la novelista se hace eco de las connotaciones negativas que Medea adquiere a raíz de la versión de Eurípides quien, a su vez, modificó otras

⁵ Entre otros, «le champ de la scène s'agrandit», «ce film muet», «la mort enregistrée», «hypnotisée par l'image», «elle se parle dans le noir», «ce monde à la fois pathétique et fou à lier, à massacrer, à sauter sur des bombes, m'offrirait un cinéma grandeur nature –nombre d'acteurs et de figurants avaient été recrutés à travers le pourtour méditerranéen...» (Mokeddem, 2008: 12, 15, 19, 35, 40-41 respectivamente).

interpretaciones anteriores menos adversas (Dancourt, 2002: 1288). Ese punto de partida permite a la autora debatir sobre las relaciones materno-filiales, dar cuenta de las asperezas y desencuentros que, de forma muy autobiográfica, han presidido los vínculos con su madre. Así lo admite la misma Selma al hurgar en sus recuerdos y aludir al tema del infanticidio y a la imagen de Medea (Mokeddem, 2008: 83). El paralelismo con el mito adquiere mayores proporciones por el hecho de identificar con claridad a los protagonistas de la leyenda: como toda Medea la madre de Selma cuenta con su Jasón, denominado además con ese mismo nombre que la narradora se esmera en resaltar mediante una nota informativa a pie de página donde sintetiza su historia destacando el episodio del vellocino de oro y su posterior matrimonio con Creúsa. También Mokeddem establece un triángulo amoroso en el que su tío Jason, prometido a Halima, deja embarazada a Zahia, su cuñada, aunque las reglas del clan le impiden contraer matrimonio con ella, por lo cual la madre debe deshacerse de esa criatura ilícita. Jason se convierte así en doblemente esclavo: su limitación a nivel íntimo se secunda con su débil papel como patriarca de la tribu, cargo que, como le sucediera a su antepasado griego, ostenta «sans une once d'autorité» (Mokeddem, 2008: 64).

Lejos de conformarse con un simple procedimiento intertextual, la autora procede a una elaboración del mito, puesto que si bien al inicio lo aplica a una situación particular, muy pronto ésta deriva en una cuestión genérica: la muerte de la paciente adquiere, a los ojos de Selma, un alcance colectivo al concernir al conjunto de la corporación médica; el asesinato cometido por la madre constituye una manifestación de entre las muchas que se practican en el país. La narradora advierte sobre otras formas más tácitas aunque no por ello menos efectivas de «ahogar» a la descendencia femenina: el ejemplo de Fatiha actualiza la práctica de los secuestros consentidos por el clan; el de la madre Goumi que, con su mutismo pretende ignorar la considerada parte femenina de su hijo en quien ella observa a «une dépouille» (Mokeddem, 2008: 113) a causa de su homosexualidad. Dichas variantes aparecen estrechamente conectadas con la sufrida por la protagonista, no en vano ella misma define a Goumi como un «alter ego» (Mokeddem, 2008: 33), mientras que en una metáfora significativa Fatiha ocupa el asiento de Selma en el avión, claro contratiempo con el cual se alude al vacío de tantas mujeres que carecen de un emplazamiento social: «Combien sont-elles [les femmes] -se pregunta la doctora- à travers le monde à occuper une place qui n'est jamais la leur?» (Mokeddem, 2008: 123) Por ese mismo motivo, el mensaje legendario puede adquirir un sentido más abstracto y aplicarse a todo un país, en este caso, Argelia. En este intento por comprender las razones que impulsaron a su madre, que no es otro que el de dar sentido a la mujer argelina, la música cobra su importancia a través de la figura de Cheikha Rimiti. Como antes Jason, la cantante es motivo de una información añadida en nota al pie para destacar, a nuestro juicio, el género musical que practica: el *rai*, que algunos han comparado al *blues* para subrayar así el

carácter reivindicativo de sus temas. Mokeddem expresa con ello su desconfianza frente a un feminismo simple, que exalta a la mujer sin más:

Selma pourrait répondre à Rimiti comme à l'adage d'une certaine bienséance : l'Algérie ne s'en sortira que lorsqu'elle se dotera de lois égalitaires et de la laïcité. Lorsqu'elle aura banni l'obscurantisme du pays. Lorsque les écoles de la république ne seront plus les lieux où l'on enténébre les enfants. (Mokeddem, 2008: 86).

La alusión a la artista sirve para emprender una reflexión sobre el sentido de la democracia en un país que entierra sus costumbres ancestrales sin hallar un consenso sobre la estructura que debe reemplazarlas: de nuevo el macrocosmos social se hace eco de la problemática establecida en el microcosmos familiar. Si el peso de la tradición lleva a las madres a ejecutar los terribles designios del clan, el país en su conjunto comete actos similares: la novelista retoma un debate ya explorado en *La Nuit de la lézarde* y plantea el futuro de enclaves como los ksar, convertidos en «cimetière pour vivants à mille lieues de toute conscience humaine» (Mokeddem, 2008: 89) cuyo contacto con el mundo exterior se reduce al ofrecido por los medios televisivos. Adquirir conciencia de la realidad nacional es el paso previo para que Selma pueda firmar las paces con su madre: desgranar el sentido de su antepasada mítica de quien la protagonista subraya los atributos de rabia, orgullo, desmesura más comparables a su nación que a su propia progenitora, mero instrumento de la voluntad del país. Con este argumento puede saldar la evolución de su criterio: «En vérité, c'est au pays tout entier, à l'Algérie, que sied le rôle de Médée. C'est elle qui a fomenté des violences, des exactions avec cette sorte de jouissance destructrice» (Mokeddem, 2008: 85).

Por otra parte, algunos creadores del siglo XX (Dancourt, 2002: 1291) han recabado en el mito de Medea una fuente para recrear a la extraña extranjera, con los conflictos identitarios que ese estado conlleva. Dichas connotaciones coinciden también con la imagen que Mokeddem desea transmitir acerca de la mujer argelina: varios pasajes en el texto, como sucede en otros anteriores, señalan su autocalificación de «extranjera» en distintos niveles: el más íntimo, como es el familiar y el de la comunidad donde vive hasta el punto de definirse como «une Martienne pour la mère» (Mokeddem, 2008: 167). La metáfora confluye con esa perspectiva negativa implícita en la figura de Medea.

Sin embargo, la postura de la novelista alberga una verdadera esperanza no sólo porque Selma alcanza su paz interior al lograr entender los condicionantes que su madre, como cualquier otra compatriota, debió afrontar, sino porque pese a rechazar la procreación en su persona, sí admite la presencia de una maternidad cálida y afectuosa encarnada por Emna, cuya memoria aparece unida indisociablemente al canto:

Elle [Selma] avait eu l'impression d'ingérer un peu de la volupté de la voix de l'inconnue, de son chant. Quelque chose

d'indicible venait de transfigurer cette fillette obstinément secrète (Mokeddem, 2008: 163).

La música adquire una trascendencia singular en la trama por varios motivos: el origen español de Emna, su etnia judía, su afinamiento en Argelia dan cuenta de una personalidad híbrida que aúna la influencia de varias culturas. El título que la escritora concede a esa melodía evocada –«Quand serons-nous soulagés du manque des amours»– establece una afinidad entre la mujer adulta y la niña que descubre en ella un sucedáneo materno. No en vano en el recuerdo de Selma se han grabado tanto el plato que ella solía preparar con destreza, como su canción. Si se consideran los desórdenes alimentarios habituales en las heroínas de Mokeddem mediante los cuales reflejan su caos interior, fácil es advertir que la protagonista recibe de esta «madre adoptada» el alimento físico y espiritual a la vez, con lo que la música, al igual que sucede con otras artes⁶ evocadas por la autora, juega un papel redentor.

Los tres casos analizados muestran de forma manifiesta que la actualización del saber mitológico occidental constituye una práctica recurrente en la escritura de Mokeddem. De lo anterior se desprende que la voluntaria adopción de la cultura aprendida durante su paso por la escuela sobrepasa el límite lingüístico para anclarse en un imaginario mucho más sutil y profundo. Se trata éste de un aspecto hasta ahora ha sido poco subrayado por la bibliografía crítica acerca de la obra de la novelista más centrada en una perspectiva de género, temática o sociológica. A nuestro juicio, para la autora el recurso a los mitos se convierte en un medio más con el cual invita al lector convertirse en un nuevo Ulises, a emprender viaje tomando como equipaje la simbología conocida para, a partir de la misma, escoltar a la novelista en su búsqueda de respuestas a las cuestiones metafísicas que sus protagonistas plantean.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUENO ALONSO, Josefina y Víctor DOMÍNGUEZ LUCENA (2007): «Identité et Méditerranée dans *N'Zid* de Malika Mokeddem», in Carles Cortés (coord.), *El mar com a motiu en les literatures de la Mediterrània Occidental*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 177-186.
- CAMINERO SANTOS, Juventino (2009): *El Ulises de James Joyce: Una interpretació desde la perspectiva hebraica*. Bilbao, Universidad de Deusto.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1988): *Dictionnaire des symboles*. París, Robert Laffont.

⁶ Debe señalarse que muchas de las protagonistas creadas por Mokeddem ejercen una profesión liberal que compaginan con la práctica de una actividad de creación.

- DANCOURT, Michèle (2002): «Médée dans la culture européenne du XXe siècle», in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris, Éditions du Rocher, 1288-1292.
- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
- HELM, Yolande Aline [dir.] (2000): *Malika Mokeddem: envers et contre tout*. Paris, L'Harmattan.
- HELM, Yolande Aline (s.d): «La Méditerranée, espace transcultural dans *N'Zid* de Malika Mokeddem». *Peuples & Monde* [<http://www.peuplesmonde.com/spip.php?article16>; consultado el 4 de julio de 2012].
- MOKEDDEM, Malika (1990): *Les Hommes qui marchent*. Paris, Grasset.
- MOKEDDEM, Malika (2001): *N'Zid*. Paris, Seuil.
- MOKEDDEM, Malika (2008): *Je dois tout à ton oubli*. Paris, Grasset.
- MOREAU, Alain (1994): *Le Mythe de Jason et Médée : le va-nu-pied et la sorcière*. Paris, Les Belles Lettres.
- USALL, Ramon i Elena GARSABALL [eds.] (2008): *Malika Mokeddem, Algèria amb ulls de dona*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, Pagès Editors.