

VELAR LAS PALABRAS, CALLAR LAS HERIDAS. LA MEMORIA DE LA GUERRA FRANCO-ARGELINA EN LA PRODUCCIÓN DE ASSIA DJEBAR.

VEILING VOICES, SILENCING WOUNDS. THE MEMORY OF THE FRENCH ALGERIAN WAR IN ASSIA DJEBAR'S PRODUCTION

VALERIA STABILE¹

Resumen

Con el presente ensayo es mi intención explorar las técnicas narrativas que han permitido a Assia Djebbar crear su peculiar estilo de escritura; un estilo que ha permitido a la autora argelina superar los límites del silencio y de la segregación impuestos a las mujeres argelinas en el periodo colonial y post-colonial de la historia de Argelia.

Palabras claves: Assia Djebbar, Argelia, guerra franco-argelina, memoria, contra memoria.

Abstract

In this paper, I would like to explore the narrative strategies that allow Assia Djebbar to create her peculiar style of writing. Thanks to this style, Assia Djebbar was able to overcome women's silence and segregation that they were forced to respect during the Algerian colonial and postcolonial history.

Key-words: Assia Djebbar, Algeria, French-Algerian war, memory, countermemory.

INTRODUCCIÓN

Con el presente ensayo es mi intención explorar las técnicas narrativas que han permitido a Assia Djebbar crear su peculiar estilo de escritura; un estilo que ha permitido a la autora argelina superar los límites del silencio y de la segregación impuestos a las mujeres argelinas en el periodo colonial y post-colonial de la historia de Argelia. Para cumplir con mi objetivo, voy a analizar en particular dos obras de Djebbar: el cuento *Femmes d'Alger dans leur appartement* compuesto en 1978 y el ensayo *Regard interdit, son coupé* que se incluye en la colección de cuentos publicados en 1980 que lleva el mismo título del cuento citado más arriba: *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980).

Cuando Assia Djebbar estaba escribiendo los cuentos que aparecerán en *Femmes D'Alger*, estaba contemporáneamente dirigiendo su primera película, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1979). Casi en consecuencia de esta doble tarea creativa

¹ Erasmus Mundus Gemma -Università di Bologna-Utrecht University. Correo-e: valeria.stabile@studio.unibo.it. Recibido: 06-07-2017. Aceptado: 15-11-2017.

y narrativa, el estilo que Djebbar utiliza en sus cuentos, en particular en el cuento *Femme d'Alger dans leur appartement*, es un estilo cinematográfico influenciado por las imágenes, los perfumes, el ritmo y los sonidos de la música clásica tradicional del área norteafricana. Como afirma la misma Assia Djebbar en una entrevista con Renate Siebert en 1997, la música ha desempeñado un papel fundamental en toda su producción artística (Djebbar y Siebert, 1997: 96).

Los puntos de contacto entre la estructura del cuento *Femmes d'Alger dans leur appartement* y *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* son evidentes. A pesar de los distintos soportes narrativos, la película y el cuento comparten aquel mismo intento de narrar la memoria de las mujeres argelinas a través de sinestesias y organizando la historia como si fuera una composición musical en forma de 'suite'. Es así cómo los límites entre el sentido de la vista y el sentido del oído se van deshaciendo y mezclando; las palabras de las mujeres de la historia de Djebbar viven en una imperceptible zona fronteriza donde el proceso de narración no se puede percibir activando un solo sentido a la vez.

He intentado respetar la misma aproximación por sinestesias también en el título de mi ensayo. El quiasmo dibujado por la primera parte "Velar las palabras, callar las heridas" hace particular referencia a una escena de *Femmes D'Alger dans leur appartement* cuando la protagonista, Sarah, se niega a hablar de las causas de su cicatriz con su amiga francesa Anne. Sin embargo, la figura de la palabra velada y desvelada aparece en otros puntos de la producción de Assia Djebbar, por ejemplo cuando escribe en *Regard Interdit, son coupé*:

Comme si les pères, frères ou cousins disaient: «Nous avons bien assez payé pour ce dévoilement des mots!» Oubliant sans doute que des femmes ont inscrit dans leur chair meurtrie ce dire qui est pourtant pénalisé d'un silence s'étendant alentour (Djebbar, 1980: 188, cursivas añadidas)

[Como si padres, hermanos o primos dijeran: "¡Hemos pagado un precio bastante caro por ese desvelamiento de las palabras!" Olvidando que algunas mujeres llevan inscrito en su carne martirizada aquel decir que es por lo tanto penalizado de un silencio que se expande alrededor. (traducción mía)]

En la primera parte de este ensayo presentaré un corto análisis del entorno ideológico que marca la guerra franco-argelina; en la segunda parte analizaré la relación entre vista, oído, silencio y palabras en el cuento de Assia Djebbar, haciendo algunas referencias también a la película *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. También en esta segunda parte, se individualizarán y subrayarán los momentos en que la textura retórica del cuento cruza las palabras de los personajes femeninos que pueblan *Femmes d'Alger dans leur appartement*. En el 'appartement' de las mujeres los sonidos, las visiones y los silencios contribuyen a formar y narrar la historia del conflicto desde una perspectiva alternativa a la versión oficial, y quizás más profunda.

1. DESVELANDO LA GUERRA DE ARGELIA

«Le peuple français proclame solennellement
son attachement au Droits de l'Homme

*et aux principes de la souveraineté nationale
tels qu'ils ont été définis par la Déclaration de 1789 [...]»
Constitution de la République Française, Préambule.*

En 1789 la Asamblea Nacional Constituyente, nacida después el estallido de la Revolución Francesa, publica la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. El texto fue de importancia capital no sólo para Francia, sino también para la mayoría de los países occidentales. Los ideales de Libertad, Igualdad y Fraternidad forjaron e inspiraron la definición moderna de 'natural' y de 'derecho humano'. En efecto, la misma Declaración de los Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas de 1946 fue influenciada por el texto de la constituyente, redactado más de ciento cincuenta años atrás. Al adoptar ese texto, la ONU ha confirmado una vez más que las ideas de 'derecho' y de 'ser humano' son algo íntimamente relacionado y definido por el mundo occidental. Como consecuencia, también la palabra 'universal' ha sido adaptada y reducida a una coincidencia con una parte del mundo, excluyendo así cualquiera otra posible declinación y matiz de los términos que acabamos de ilustrar. Si no fuera bastante, el masculino universalizado que triunfa en la declaración de la Asamblea Constituyente de 1789 ('hombre', 'ciudadano') que ahora se encuentra universalizado gracias a la convención de las Naciones Unidas, ha restringido el sentido de las palabras claves de la Revolución Francesa: ya no es posible ser libre, si se propone una libertad ajena a las libertades adquiridas con la Revolución, no es posible ser iguales, salvo igualarse a un sujeto preestablecido, y tampoco es posibles ser hermanos si no vamos a ser reconocidos como seres humanos, o si, simplemente, al ser mujeres o al querer identificarnos utilizando el género femenino, sólo podemos ser 'hermanas'. La revisión de los principios básicos de la constitución y de sus ideales involucra así toda la sociedad occidental en un proceso de identificación y de auto-definición.

La palabra 'constitución' tiene en Francés tres sentidos posibles: en un primer sentido se puede indicar con el término 'constitución' la composición de una materia y los elementos que concurren a su formación; en un segundo sentido es posible utilizar el término para referirse a la calidad de la condición física de algo; y finalmente, en un tercer sentido, y con mayúscula ('Constitución'), se indica el establecimiento de los principios y valores fundamentales de una nación. Aquí no se quiere criticar los principios adoptados en sus sentidos y efectos (aunque sea necesario tener siempre presente que han sido el resultado de una elección y de una exclusión) sino adentrarse en las historias de las mujeres de Assia Djebar, sin olvidar las repercusiones que la guerra franco-argelina han tenido en la 'constitución' de Francia, abriendo una herida difícilmente sanable en el tejido de su historia. Además, con la difusión de los principios constituyente de Francia en el mundo occidental, la crisis que los ideales franceses vivieron durante los años del conflicto y de la represión de los movimientos independentistas, ha causado la necesidad de un reexamen no sólo para 'la République', sino también para todos los países que al firmar la declaración de 1946 pensaban estar rodeados por aquella parte del mundo que rechazaba por completo las monstruosidades que habían caracterizado los últimos años de la historia europea.

La guerra de Argelia demostraba que la revisión del proyecto colonial puede afectar mucho más que la revisión de la simple 'política exterior' de un país.

¿Cómo sobrevivir entonces a la operación de repensar el valor de la 'constitución'? y ¿cómo seguir justificando la posición de Francia entre aquellas Naciones que siempre han representado un ejemplo de democracia?

En su artículo "The Algerian War and the Revision of France's Overseas Mission" (2003), William B. Cohen muestra que la guerra de Argelia ha contribuido a suscitar una reflexión crítica a propósito de la totalidad del proyecto colonial Francés y, sobre todo, una reflexión sobre la auto-identificación de Francia. La imagen de Francia como la salvadora de la sociedad argelina de las barbarie y del subdesarrollo fue subvertida a causa de las atrocidades perpetradas por el ejército francés en contra de la población civil argelina. Sin embargo, según Cohen, la creencia de que la sociedad argelina no habría tenido ninguna posibilidad de mejorar sus condiciones sin la colonización y la anexión como departamento francés es muy común entre las posiciones de los representantes de Francia. Para demostrarlo, Cohen cita dos discursos de Jacques Chirac, el ex Primer Ministro y ex Presidente de Francia, escribe Cohen:

Prime Minister Jacques Chirac declared in 1988 that "the accomplishments of France overseas [were] something great, ambitious, generous, and imperishable... France has no reason to blush over these accomplishments, they are above all a task of civilization, progress, liberty and fraternity." [...] Once elected president, Chirac described (in 1996) the labor of French settlers in Algeria as "enriching what was French soil for 130 years. Pacification, economic development, the spread of education, the founding of modern medicine, the creation of administrative and legal institutions reveal the incontestable traces of the French presence [...]" (Cohen,2003: 234)

[El Primer Ministro Jacques Chirac declaró en 1988 que "los logros de Francia en el extranjero fueron algo grande, ambicioso, generoso, e impercedero... Francia no tiene razones para avergonzarse de estos logros, que son en primer lugar una tarea de civilización, progreso, libertad y fraternidad." [...] Una vez elegido presidente, Chirac describió (en 1996) el trabajo de los colonos franceses en Argelia como "enriquecedor de lo que fue tierra francesa durante 130 años. La pacificación, el desarrollo económico, la difusión de la educación, la introducción de la medicina moderna, la creación de instituciones administrativas y legales revelan las señales indiscutibles de la presencia de Francia [...]" (traducción mía)]

Lo que es interesante en los discursos de Chirac es no sólo el profundo orgullo que caracteriza sus declaraciones, sino también los años precisos en que hace ambas declaraciones. Siempre según Cohen, en 1992 (o sea sólo cuatro años después de la primera declaración y cuatro antes de la segunda) los franceses se declaran ya conscientes de que durante la guerra fue utilizada la tortura (Cohen,2003: 230). "Chirac's stories of colonialism", escribe Cohen, "[...] appeared as delusional fantasies" (Cohen,2003: 237), o dicho de otra manera, Cohen sostiene que los cuentos coloniales de Chirac aparecen ya como decepcionantes. Debido a la experiencia del proceso a Maurice Papon, que tiene lugar entre 1997 y 1998, Francia está preparada para enfrentarse a una versión no edulcorada de la guerra de Argelia (Cohen,2003: 230-231). De todas formas, el descubrimiento de que el proyecto colonial nacional no fue en realidad ni inocente, ni caritativo, fue un proceso largo de 'desvelamiento' de la verdad.

‘Desvelamiento’ es un término clave para aproximarse a los acontecimientos de la guerra argelina para la independencia. Como escribe Frantz Fanon en la tercera edición de su famosa obra de 1959 *L’an V de la révolution algérienne* (1962) las mujeres argelinas se transformaron en una metonimia de la tierra. La identificación de la tierra colonizada con el cuerpo de las mujeres no es una novedad en la iconografía colonialista, es suficiente recordar la célebre incisión de finales del siglo XVI de Stradanus donde Américo Vespucio descubre el continente americano representado como una mujer desnuda que se despierta de su lascivo sueño sobre una hamaca. En el caso de Argelia, sin embargo, la asociación entre conquista de la tierra y conquista de lo femenino adquiere unas cuantas características peculiares. En efecto, el proceso de desvelar a las mujeres se convirtió en una ‘occidentalización’ forzada que Francia presentó como un proceso de emancipación. A este propósito resultan fundamentales las palabras de Frantz Fanon:

Cette femme qui voit sans être vue frustré le colonisateur. Il n’y a pas réciprocité. Elle ne se livre pas, ne se donne pas, ne s’offre pas. L’Algérien a, à l’égard de la femme algérienne, une attitude dans l’ensemble claire. Il ne la voit pas. [...] L’Européen face à l’Algérienne veut voir. Il réagit de façon agressive devant cette limitation de sa perception. Frustration et agressivité ici encore vont évoluer en parfaite harmonie (Fanon, 1962: 31)

[Esta mujer que ve sin ser vista frustra al colonizador. No existe reciprocidad. Ella no se libera, no se da, no se ofrece. El argelino tiene, con respecto a la mujer argelina, una actitud muy clara. Él no la ve. [...] El europeo delante de la argelina quiere ver. Él reacciona de manera agresiva delante esta limitación de su percepción. Frustración y agresividad otra vez se desarrollarán en perfecta armonía (traducción mía)]

El 1959 es un año significativo en la historia de las relaciones entre Argelia y Francia. Durante una manifestación pública en favor del gobierno francés, algunas mujeres argelinas se quitaron el velo y expresaron su gratitud a las mujeres francesas que las acompañaban. En ese mismo año se estrenó la Ordonnance No. 59-274. En el texto de la ordenanza se iba a cancelar parte del poder del juez islámico, el ‘qāḍī’, sobre todo en la jurisdicción del matrimonio y del divorcio. Según Teresa Camacho de Abes fue una ordenanza que hacía parte de la guerra psicológica que empezó en 1958: “The law was meant to integrate French legal precedent in the guise of giving Algerian women legal rights and freedom. It was the culmination of the psychological warfare begun in May 1958 through mass demonstrations” (Camacho de Abes, 2011: 203).

La mujer que se desvelaba representa para Francia una victoria en términos de ‘mission civilisatrice’ y representa al mismo tiempo una amenaza. Las mujeres argelinas decidieron quitarse el velo no sólo para seguir un proceso de occidentalización, sino también para evitar los controles de la policía francesa que se concentraban en las mujeres veladas. Como en la famosa escena de la película de Gillo Pontecorvo *La Bataille d’Alger* de 1966 cuando las mujeres del FLN superan las inspecciones de los militares franceses y consiguen llevar a cabo los atentados, como si las apariencias occidentales fueran automáticamente un indicio de inocencia.

No fue fácil para la resistencia argelina involucrar a las mujeres en la resistencia. Siempre Fanon en el “Annexe” al primer capítulo del libro citado más arriba escribe:

«L'Algérienne, comme ses frères, avait minutieusement monté des mécanismes de défense qui lui permettent aujourd'hui de jouer un rôle capital dans la lutte liberatrice.

«Et d'abord le fameux statut de l'Algérienne. Sa prétendue claustration, sa radicale mise à l'écart, son humilité, son existence silencieuse confinant à une quasi-absence. Et la 'société musulmane' qui ne lui a fait aucun place, amputant sa personnalité, ne lui permettant ni épanouissement ni maturité, la maintenant dans un perpétuel infantilisme. (Fanon, 1962: 54)

[La mujer argelina, como sus hermanos, ha minuciosamente montado unos mecanismos de defensa que le permiten hoy desempeñar un papel fundamental en la lucha de liberación.

Y en primer lugar el célebre estatuto de la argelina. Su pretendido enclaustramiento, su exclusión radical, su humildad, su existencia silenciosa relegándola a una casi-ausencia. Y la 'sociedad musulmana' que no le deja algún sitio, amputando su personalidad, no permitiendo ni floración ni madurez, manteniéndola en una infancia perpetua. (traducción mía)]

La obra de Assia Djébar se focaliza precisamente en narrar la reacción a la 'quasi-absence' que describe Frantz Fanon. Como consecuencia de la actitud de enclaustrar y 'proteger' las mujeres, como si fueran todavía inocentes e incapaces de ser autónomas, la resistencia no quería exponer las mujeres a la escena pública de la historia, desveladas y sin alguna distancia que las protegiera de la agresión exterior. Como veremos en la segunda parte, dedicada a las historias de Assia Djébar, la cuestión de la tortura, al ser una escena privada que se convierte en pública en el momento de denunciarla, provocó la reacción inversa de la sociedad argelina demostrando que el silencio de las mujeres era casi preferible a la denuncia, como si lo que pasó durante las violencias no se pudiera narrar con voz femenina porque el riesgo era el de exponer una vez más las mujeres a los ojos de la colectividad. Al trauma se añadía una doble vergüenza y las mujeres se encontraron por un lado bajo el fuego cruzado de las atenciones tanto francesas como argelinas, como subraya Christine Quinan en su ensayo "Veiling Unveiled: Female Embodiment and Action in Assia Djébar's *Les Enfants du Nouveau Monde* and *Les Alouettes Naïves*" (2011), por otro lado en un camino de emancipación que yuxtaponía la independencia política del País a la independencia política del cuerpo de la mujer y del cuerpo femenino.

En su libro dedicado a Frantz Fanon y Assia Djébar, *Voci e silenzi postcoloniali. Frantz Fanon, Assia Djébar e noi* (2012), Renate Siebert reconoce dos líneas críticas en Fanon y Djébar:

Fanon è un uomo, nato e cresciuto in una cultura non araba e non musulmana. Inoltre, morto poco prima del raggiungimento dell'indipendenza, non ha potuto osservare il destino delle conquiste della lotta in tempi di pace. La sua analisi militante, sul piano così delicato come le relazioni fra i sessi, cercava di proiettare l'utopia della liberazione [...] oltre il tempo presente, nel sogno di una Algeria liberata. Djébar, invece, da donna algerina, di tradizioni arabo-berbere e musulmane, sviluppa una scrittura ispirata all'esperienza autobiografica e in base all'osservazione sia della lotta per l'indipendenza, sia delle nuove condizioni di oppressione delle donne che si creano nell'Algeria indipendente (Siebert, 2012: 119)

[Fanon es un hombre, nacido y crecido en una cultura ni árabe ni musulmana. Además, fallecido poco antes de lograr la independencia, no pudo observar el destino de las conquistas de las luchas en tiempos de paz. Su análisis militante, que atañe al delicado asunto de las relaciones entre los sexos, intentaba proyectar la utopía de la liberación [...] más allá del tiempo presente, en el sueño de una Argelia liberada. Djébar, por el contrario, al ser una mujer argelina, de tradiciones arabo-berberes y musulmanas, desarrolla una escritura que se inspira a la experiencia autobiográfica

y se basa sobre la observación tanto de la lucha para la independencia, como de las nuevas condiciones de la opresión de las mujeres que se van a crear en la Argelia independiente (traducción mía)]

La larga cita desde la obra de Siebert es necesaria para introducir la segunda parte de este ensayo sin perder la conexión entre la obra de Fanon y la obra de Djebar, aunque distintas y pertenecientes a dos épocas diferentes. Este punto de enlace entre Djebar y Fanon es la corporeidad que, siempre según Siebert, en Fanon se materializa en su interés hacia el individuo y en Djebar en la atención que la autora pone a los sentimientos y a las relaciones (Siebert,2012: 163). La exclusión que sufren las mujeres es una forma de alienación parecida a la alienación racista que describe Frantz Fanon en sus trabajos, a este propósito, Renate Siebert escribe:

L'alienazione sessista, come quella razzista, investe il corpo, si esprime nel corpo e - quando viene sconfitta e si trasforma in un moto liberatorio - spinge verso un nuovo linguaggio corporeo, verso nuovi movimenti dei corpi. (Siebert,2012: 196)

[La alienación sexista, como la racista, involucra el cuerpo, se expresa en el cuerpo y - cuando es derrotada y se transforma en un movimiento libertador - empuja hacia un nuevo lenguaje corpóreo, hacia nuevos movimientos de los cuerpos]

Entre los movimientos descritos por Renates Siebert, se puede introducir la escritura y la escritura de Assia Djebar en particular.

2. 'BLESSURE DE GUERRE'

*«Son coupé... Sarah... L'appeler, trembler dans l'appel pour prévenir le sacrifice, quel sacrifice...»
Assia Djebar, Femmes d'Alger dans leur appartement.*

Assia Djebar es una escritora poliédrica, no sólo porque es capaz de expresarse en distintos estilos artísticos como la poesía, la cinematografía y la prosa, sino también porque sus obras están arraigadas en varios aspectos de la historia de Argelia y saturados de diferentes lenguajes sensoriales que permiten a la persona que lee vivir y percibir los textos.

¿Cómo es posible, entonces, contar una historia que tiene una fuerte ascendencia autobiográfica, si el acceso a la palabra 'yo' está socialmente estigmatizado? ¿Quién tiene la bastante fuerza subjetiva como para narrar? Djebar contesta a estas preguntas indirectamente a través de la misma existencia de sus textos, y de manera explícita en una entrevista con Renate Siebert de 1997. El diálogo con Siebert se abre efectivamente con una pregunta relacionada con la original manera de Djebar de mezclar historia y autobiografía, Djebar contesta declarando que la autobiografía es para ella la expresión del ejercicio del 'pericolo di sé' (peligro de sí misma [traducción mía]) (Djebar y Siebert,1997: 21) . El 'pericolo di sé' se define como una pérdida de equilibrio entre el 'yo' y los demás (Djebar y Siebert,1997: 21). Los encuentros de mujeres en Argelia son para Djebar reveladores de la peculiar relación que existe entre lo femenino y el sujeto 'yo' en la sociedad argelina porque durante esos encuentros las mujeres son capaces de sostener conversaciones enteras sin hablar nunca utilizando la primera persona.

Hablan de lugares comunes y evitan el uso del 'yo' porque, según explica Assia Djébar, la palabra 'yo' es una palabra poco común y peligrosa (Djébar y Siebert, 1997: 23).

En 1956 Assia Djébar escribió su primera novela, *La Soif*, cuando era estudiante en París. Entonces tenía sólo veinte años y la experiencia de escribir una novela estaba caracterizada por una sensación de desafío y por un enorme entusiasmo (Djébar y Siebert, 1997: 35). En el segundo período de su producción artística, al que pertenece *Femmes d'Alger dans leur appartement*, utiliza una perspectiva autobiográfica sobre Argelia y sobre la guerra franco-argelina. Es una escritura que permite a Djébar conducir un autoanálisis y darse cuenta de lo que ha pasado durante los años del conflicto (Djébar y Siebert, 1997: 35). Este tipo de escritura es algo que Djébar define como un regreso al corazón de todas las heridas (Djébar y Siebert, 1997: 35).

En efecto, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, el cuento, se abre de manera abrupta como una herida. Las palabras, en cursiva, tienen un estilo rápido, los núcleos de sentido están casi desconectados el uno del otro. Como en la escena de una película, quien lee se da cuenta de que se trata de una pesadilla, de que es la voz de uno de los personajes del cuento la que narra la escena. La misma voz hace referencia a una mujer, Sarah, descrita a través de imágenes confusas y símbolos que emergen de una memoria que se va desvaneciendo. Ali, que habla utilizando la primera persona, hace referencia a un sacrificio hecho por Sarah (Djébar, 1980: 13-14) y repite muchas veces la palabra 'silence' (Djébar, 1980: 13-14), como para anunciar el tema principal del cuento: las palabras no pronunciadas. La escena de la pesadilla termina con el despertar de Ali y se descubre que la mujer descrita en la pesadilla es su pareja, Sarah. El espacio doméstico y privado de las relaciones entre Sarah y Ali se interrumpe violentamente cuando Anne, una amiga de Sarah, llama por teléfono pidiendo ayuda porque acaba de salir de una profunda crisis en la que intentó suicidarse. Anne no es una simple amiga de Sarah, sino que es su amiga francesa que nació en Argel y que vive regularmente en Francia, en Lyon.

Para no dejar sola su amiga, Sarah organizará para Anne un verdadero viaje a los apartamentos de otras mujeres y amigas, un viaje que cruza el mundo tradicional de la familia del antiguo 'hazab' y termina con el hammam. El viaje representará para Anne la ocasión para llegar a ser consciente de la historia argelina y curar sus heridas, como declara la misma autora en la citada entrevista con Renate Siebert (Djébar y Siebert, 1997: 91). No es difícil leer en el personaje de Anne aquella memoria de la guerra edulcorada y transformada de la que Chirac se hizo portavoz en los discursos citados en el párrafo anterior. Djébar describe la posición de Anne, la extranjera que ha nacido en Argelia, con las palabras siguientes:

Anne ignorait tout de la ville au cours de la période passée de feu et de meurtres: femmes dehors sous la mitraille, voiles blancs que trouaient des taches de sang... (Djébar, 1980: 48-49)
[Anne ignoraba todo de la ciudad durante el periodo pasado de fuego y de asesinados: mujeres afuera bajo la metralla, velos blancos perforados de manchas de sangre... (traducción mía)]

En el segundo 'Interlude', cuando Anne es invitada por la familia de Sonia, Assia Djébar describe la celebración de la circuncisión del hijo más joven de la familia. La separación entre mujeres y hombres es rigurosa y rígida, pero también se percibe

una distancia entre Anne y las demás mujeres. Sólo cuando llega Baya, Anne puede comunicarse con las mujeres argelinas, porque no entiende la lengua que hablan y necesita una traductora. Durante las danzas tradicionales de las mujeres en el jardín de la casa, alguien apaga la luz de la primera planta, probablemente uno de los hombres que quiere espiar a las mujeres escondiéndose.

- Ce sont *eux* qui se cachent alors!... suggéra une rieuse.

- L'effrontée ! protesta une autre. Nous sommes si tranquilles, loin des hommes!

Baya considérait Anne en véritable étrangère. Celle-ci dit par hasard qu'elle arrivait de Lyon, la jeune fille aussitôt d'évoquer avec un plaisir volubile un stage d'études à Lyon, deux ou trois années auparavant: c'était là qu'elle, la première du pays avec trois garçons, s'était initiée à la cytologie [...] (Djebar,1980: 37, cursiva mía)

[- ¡Son *ellos* que se esconden entonces!... insinúa una mujer riendo.

- ¡Descarada! Protesta otra mujer. ¡Estamos tan tranquilas, lejos de los hombres!

Baya consideraba a Anne como una verdadera extranjera. Aquella contó por casualidad que llegaba de Lyon, y la joven recordó con placer parlanchín un viaje de estudios en Lyon, dos o tres años antes: fue allí donde ella, la primera del país con tres jóvenes, se había iniciado en la citología.[...] (traducción mía)]

La citología se convierte para Baya en la ocasión de hacer un comentario crítico sobre el género. Tras discutir sus búsquedas sobre una anomalía del código genético, Baya termina diciendo, a propósito de la diferencia entre xx y xy (que indican en el ADN la distinción entre género femenino y masculino del sexo): "Une lettre à changer - soupirait-elle emphatiquement - et tout, vraiment tout ici, serait changé pour nous!" (Djebar,1980: 38)

¿Por qué todo sería distinto con sólo ser hombre y no mujer? Baya subraya en su discurso que únicamente la última parte de una larga y compleja secuencia de códigos determina el sexo, una anotación que permite una interpretación distinta y conectada con el silencio que vela la fin de la guerra de Argelia. Como en el código del ADN, también la guerra fue una larga y compleja serie de acontecimientos que terminaron con una memoria distinta para mujeres y para hombres. La participación de las mujeres en la guerra, la ayuda que dieron a la revolución exponiendo sus vidas y cuerpos a la tortura y a las violencias, el dolor por la pérdida de sus familiares, fue escondido bajo las limitaciones que el gobierno nacionalista estaba aplicando a ellas a causa de su sexo.

La escena del segundo 'Interlude' es introducida por un momento muy significativo dedicado a la relación entre género, memoria e historia. Es el momento en que Ali dialoga con el personaje llamado 'el pintor'. El pintor vive con Leila, una mujer considerada como una heroína de la guerra que sufre de un trastorno mental causado por la experiencia de la cárcel. La palabra heroína, 'héroïne' desempeña aquí un doble papel semántico: es el femenino de héroe, 'héros', y se refiere también a la sustancia psicotrópica. El pintor cuida de Leila y no quiere ingresarla en un hospital, porque no sería otra cosa que una nueva prisión para ella. La conexión entre hospital y cárcel aparece también en una escena de *La Noubas des femmes du Mont Chenoua* cuando personas vestidas de blanco como el personal de un hospital hacen su aparición detrás de un barrote. En el cuento la cercanía entre hospital y cárcel se ofrece a través de otro

juego polisémico de la autora. La palabra francés 'enferme', que significa encerrado, tiene una fuerte asonancia con la palabra 'infirmé' que quiere decir enfermo.

-[...] J'ai maudit les psychiatres et leur clique... Quand ils arrivent dans ce foutu pays, qu'est-ce qu'ils comprennent à toi, à moi, à Leila? [...] Condamnée à mort a vingt ans, des années de prison hier et on l'enfermerait encore? [...] Je suis le seul mâle ici qui refuse, sous tout prétexte, d'enfermer une femme... Chez moi, elle sera sûre de s'envoler en toute sécurité... [...]

-Tu crois qu'elle sera d'accord, elle? répliqua Ali.

- Ton doute me blesse! [...] (Djebar,1980: 32-33 cursivas mías)

[...] He maldecido a los psiquiatras y su banda... Cuando llegan a este jodido país, ¿qué es lo que comprenden de mí, de ti, de Leila? [...] Condenada a muerte a los veinte años, años de cárcel ayer y tendría que enclaustrarla otra vez? [...] Soy el único varón aquí que se niega, bajo ninguna circunstancia, a encerrar a una mujer... En mi casa, será libre de escaparse con toda seguridad... [...]

- ¿Crees que ella estaría de acuerdo? contesta Ali.

- ¡Tu duda me hiera! [...] (traducción mía)]

El diálogo entre Ali y el pintor precede a una escena donde aparece Leila sola en su cuarto, completamente perdida en los recuerdos. El estilo cinematográfico de Assia Djebar resulta de nuevo patente, como al principio del cuento. La mirada se acerca rápidamente sobre Leila tumbada en su cama, absorta en las visiones de las pesadillas que flotan en su memoria:

Sur le lit, en écoutant sans relâche le même disque, Leila se replongea dans les *images* flottantes de son cauchemar: regards de femme voilées en blanc ou en noir mais le visage libre, qui pleuraient *silencieusement*, comme derrière une vitre. Et Leila se disait, le corps endolori, qu'elles pleuraient, ces tantes et ces aïeules disparues, sur elle, sur *sa mémoire défaite* (Djebar,1980: 33 cursivas mías)

[Sobre la cama, escuchando sin parar el mismo disco, Leila vuelve a sumergirse en las *imágenes* flotantes de su pesadilla: miradas de mujeres veladas de blanco o de negro pero con el rostro libre, que lloran *silenciosamente*, como detrás de un cristal. Y Leila se dice a sí misma, el cuerpo dolorido, que ellas lloraban, estas tías y abuelitas desaparecidas, por ella, por su *memoria deshecha* (traducción mía, cursivas mías)]

En esta escena es posible detectar tres ejes importantes del cuento: la conexión con el sentido de la vista y las imágenes, el silencio femenino conectado con el velo, y la memoria corrupta. Es evidente que la misma existencia en el cuento de un personaje nombrado 'el pintor' es una metáfora de Delacroix o más probablemente de Picasso y recuerda que toda la historia vive una relación particular con los sentidos, en particular el sentido de la vista. Como escribe Assia Djebar en su ensayo *Regard interdit, son coupé* a propósito de la versión de Picasso de *Femmes d'Alger*:

Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la port ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes (Djebar,1980: 189)

[No veo otra cosa en esos pequeños susurros antiguos que un intento de devolver la conversación entre mujeres, aquella conversación que Delacroix ha congelado sobre la tela. No espero que en la puerta abierta hacia el sol, aquella que Picasso impuso en seguida, una liberación concreta y cotidiana de las mujeres (traducción mía)]

La memoria femenina desaparece de la mirada pública, escondida bajo los velos o detrás de las paredes domésticas, lejos de la posibilidad de ser vista y pronunciada.

El silencio, como una verdadera materia, cubre las cicatrices, pero las heridas siguen allí, sangrantes, entre lágrimas silenciosas y reminiscencias. La protagonista de *La Nouba de Femmes du Mont Chenoua*, Lila, un nombre que recuerda de forma evidente el nombre de Leila, es una arquitecta y en la segunda mitad de la película dialoga con su pareja, que se llama Ali, como la pareja de Sarah. Lila y Ali están en un establo y Lila dice que querría, como arquitecta, construir casas de cristal. Un comentario que puede hacer pensar en una pérdida de privacidad y protección (Heggoy, 1974: 449) sobre todo en el mundo occidental donde la idea de utilizar el espacio doméstico para apartarse está muy difundida y apreciada, pero cuando la privacidad significa padecer el enclaustramiento y la ocultación, la acción de exponer tiene una doble dirección: se puede observar y ser observadas libremente.

Femmes d'Alger dans leur appartement termina con tres escenas que constituyen un tríptico final: la escena del 'hammam' cuando Anne descubre la cicatriz de Sarah, el panel central *Pour un diwan de la porteuse d'eau* y el 'diwān' final *Pour un diwan de porteuses de feu*. El 'hammam' no constituye sólo un sitio donde las mujeres únicamente pueden acceder, sino un sitio, fuera del espacio de la casa, que las mujeres tienen derecho a visitar. En el 'hammam' las mujeres están desnudas, hablan de su vida, cantan, no llevan velos, pero siguen rodeadas por la presencia silenciosa e imponente de los varones.

Baya, Anne, Sonia y Sarah encarnan a las protagonistas de la tela de Delacroix, observadas por una mirada exterior que generalmente no tiene derecho a seguir a las mujeres en este tipo de 'appartements'. Las tres amigas cuidan a Anne, mientras otra mujer canta. Baya se queja de la vida con su pareja y Sara, que quiere consolarla, recuerda sus sucesos en el trabajo, pero Baya contesta diciendo "[...] Mais, tu sais comment je suis: je ne serai pas tranquille si je ne me marie pas!" (Djebar, 1980: 48).

Los hombres y las obligaciones hetero-patriarcales están presentes, como si fueran ellos los autores ausentes de la historia, como si fuera del espacio del 'hammam' la existencia de las mujeres fuera admitida únicamente en una relación heterosexual. Las mujeres del 'hammam' son libres de lavarse, de tocarse y de mirar sus cuerpos, pero, cuando termina el tratamiento y están cubiertas con toallas blancas, una masajista comenta "comme des jeunes mariées". Antes de cubrirse con las toallas, Anne vislumbra la cicatriz azul de Sarah, 'bleu' como el color nacional de Francia:

Anne [...] aperçut la cicatrice large e bleuâtre de son amie.

-Une brûlure? demanda-t-elle en la touchant lentement, tout le long de l'abdomen.

Sarah ne répondit pas. "Blessure de guerre", devrait-elle dire, probablement sur un ton mélodramatique. (Djebar, 1980: 48)

[Anne [...] vislumbra la cicatriz larga y azulada de su amiga

- ¿Una quemadura? pregunta ella, tocándola despacio, toda la largueza del abdomen.

Sarah no contesta. "Herida de guerra" tendría que decir, probablemente con un tono melodramático (traducción mía)]

Anne no es consciente de lo que pasó después que su padre, un magistrado, fuera desplazado a otra colonia francesa. Sarah no contesta a la pregunta de Anne, pero su juventud empieza a asomarse a su memoria, se acuerda de Argel, de la sombra

de las cárceles vacías (Djebar, 1980: 49). Frente al silencio de Sarah, Anne empieza a recordar 'su' Argel, es una memoria que encuentra el sentido del olfato por el perfume de las flores de las acacias. La flor blanca de las acacias que, dice Anne, 'embaumait' el aire de los jardines es una de las sinestesias más significativas del cuento: el color de la flor, el blanco, un color que Djebar describe como el color del silencio absoluto (Djebar y Siebert, 1997: 158), y el perfume de las flores que no 'parfumait', sino 'embaumait' el aire, constituyen un interesante juego de sentidos en la narración de las memorias. En particular, 'embaumer' significa en francés tanto perfumar como embalsamar un cadáver para preservarlo de la putrefacción. Las memorias de las protagonistas del cuento de Assia Djebar reflejan mucho de la condición femenina en Argelia durante e inmediatamente después de la guerra: los recuerdos de Anne, la mujer francesa, tienen el perfume de una flor y al mismo tiempo parecen colocarse en una realidad idílica que no existe (quizás nunca existió) y que se presenta embalsamada como un cadáver; las memorias de Leila están deshechas y segregadas en el apartamento del pintor; la memoria de Sarah, finalmente, está segregada dentro de ella misma.

La escena del 'hammam' se interrumpe porque la portadora de agua, Fatma, tiene un accidente. Aquí empieza el segundo panel del tríptico, *Pour un diwan de la porteuse d'eau*, y las protagonistas de esta escena no son ya los recuerdos, sino las palabras y su importancia. La estructura de la sección es peculiar: pocas líneas en cursiva representan los pensamientos confusos de la febril Fatma, sigue un párrafo escrito con un estilo rápido y un ritmo que deja a quien lee sin aliento, un ritmo que recuerda mucho el movimiento rápido de la 'nouba'.

La pregunta que aparece a menudo en esta sección es: ¿quién soy yo? La peligrosa y poco común palabra 'yo' se desvela. Las acciones, repetidamente en imperativo, están expresadas al tiempo pasado y al presente, acelerando la sensación de desorientación de quien lee:

[...] Les mots seuls, mots de préhistoire, mots informes, de blanc strident, mots qui n'oppressent plus tandis que ces mains, la blanche et l'autre rougie [...] (Djebar, 2002: 103)

[Las palabras solas, las palabras de la prehistoria, palabras informes, de un blanco estridente, palabras que no oprimen más que estas manos, la blanca y la otra enrojecida [...]] (traducción mía)

"Je suis - suis-je -, je suis l'Exclue..."

Fourmillement de mots des abysses, resurgissant dans le corps horizontal qui avance, et l'ambulance fraie son sillage [...] (Djebar, 1980: 52-53)

["Yo soy - soy yo-, yo soy la Excluida..."]

Hormigqueo de palabras desde los abismos, surgiendo del cuerpo horizontal que avanza, y la ambulancia se abre camino [...] (traducción mía)

"C'est moi- moi ? C'est moi qu'ils ont exclue, moi sur laquelle ils ont lancé l'interdit

C'est moi -moi? - moi qu'ils ont humiliée

Moi qu'ils ont ecagée

Moi qu'ils ont cherché à ployer, [...] moi dans les marbres du malheur sourd, moi dans les rocs du silence de voile blanc..." (Djebar, 1980: 54)

["¿Soy yo - yo? ¿Soy yo a la que han excluido, yo sobre la cual han lanzado la interdicción

¿Soy yo - yo? - yo a la que han humillado

Yo a la que han encarcelado

Yo a la que intentaron doblegar, [...] yo entre los mármoles del sordo malestar, yo entre las rocas del silencio con el velo blanco..." (traducción mía)]

“Moi - est-ce vraiment moi? [...]” (Djébar,1980: 58)

[“¿Yo - es de verdad yo? [...]”]

“Je suis - qui suis-je?- je suis l'exclue...” (Djébar,1980: 59)

[“Yo soy - ¿quién soy yo? - yo soy la excluida...”(traducción mía)]

Las palabras de Fatma describen la condición que vive la memoria femenina de la guerra, una memoria que ya ha perdido su propio sujeto (“Moi - est-ce vraiment moi?”) y la posibilidad de reflejarse en el pasado porque ha sido excluida de la historia (“[...]C'est moi qu'ils ont exclue, moi sur laquelle ils ont lancé l'interdit [...]”). Fatma, que casi no es un nombre propio al ser el nombre utilizado para referirse en general a las mujeres argelinas, pierde la coincidencia entre el ‘yo’, o sea el sujeto, y el ‘ser yo’, o sea la subjetividad, vive en un espacio sin pasado, sin memoria, sin historia y sin identidad, un espacio que niega las palabras, un silencio que mata la posibilidad de oír su propia voz y así reconectar la dimensión del sujeto con la de la subjetividad.

Según lo que escribe Adriana Cavarero en su célebre texto *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997), inspirado a las teorías de Hannah Arendt, cuando una mujer narra su historia intentando descubrir quién es, en realidad no hace otra cosa que contestar a la pregunta de otra mujer que a su vez pregunta “¿quién soy yo?”. Ir en busca del contenido del “yo” es para las mujeres y los sujetos femeninos, un momento crucial que en la historia de Argelia necesita más que una práctica de autoconciencia. Djébar describe en la entrevista con Siebert cuán incómoda se sentía en las reuniones feministas a las que asistía en París. La incomodidad que advierte Assia Djébar es un efecto de pertenecer a una cultura que se basa en el callar, mientras que en los años Setenta el feminismo occidental iba precisamente en busca de la voz femenina y de la libertad de hablar de sí misma (Djébar y Siebert,1997: 89).

Assia Djébar representa las protagonistas femeninas ‘dans leur appartement’, cuando desvelan y hablan de la guerra, de la historia y de los cambios que ha sufrido la sociedad argelina a causa de la época colonial, en el espacio doméstico, privado y marginalizado, se preserva la tradición y los recuerdos “en famille, comme les seraient des confitures” (Djébar,1980: 37).

La última parte del cuento vuelve sobre la necesidad de las mujeres de reconocerse mutuamente y también de narrarse mutuamente. Leila y Sarah son las protagonistas de la última escena del tríptico que tiene como título *Pour un diwan de porteuses de feu*. Es Leila que abre la sección con las palabras siguientes:

-Ils l'ont proclamé partout que j'avais été torturée... L'électricité, tu sais toi aussi ce que c'est!... [...] Sarah en même temps se souvenait: - Où êtes-vous les porteuses de bombs? [...] Où êtes-vous, les porteuses de feu, vos me soeurs qui aurez dû libérer la ville... (Djébar,1980: 60)

[-Han proclamado por todos lados que yo había sido torturada... La electricidad, ¡tú también sabes lo que es!... [...] Sarah al mismo tiempo se acordaba: - ¿Dónde estabais vosotras, las que llevaban las bombs? [...] ¿Dónde estabais vosotras, las que llevaban el fuego, vosotras mi hermanas que habríais tenido que liberar la ciudad... (traducción mía)]

En el diálogo con Sarah, el francés de Leila es siempre más agresivo (Djébar,1980: 61), y Sarah, que durante la resistencia la llamaban ‘la silencieuse’ prefiere quedarse muda, percibe las emociones a través de su cuerpo, pero no sabe cómo dar voz a las

mismas. Leila alcanza casi un momento de delirio, grita, y Sarah rompe a llorar y de manera amable y suave empieza finalmente a hablar a Leila:

-Ma chérie, ma petite chérie - sa voix enfin perçait, elle s'entendait dans son arabe à l'accent de sa région-, ma chérie, tais-toi, ne parle plus!... Les mots, qu'est-ce que les mots?

-Au contraire! - Leila utilisait un français agressif. -Il me faut parler, Sarah! ils ont honte de moi![...] (Djebar,1980: 61)

[- Mi querida, mi querida niña - su voz al fin perforaba, se entendía en su árabe con el acento de su región-, mi querida, ¡cállate, no hables más!... Las palabras, ¿qué son las palabras?

-¡Todo lo contrario! - Leila utilizaba un francés agresivo. - ¡Necesito hablar, Sarah! Me deshonraron! [...] (traducción mía)]

Ahora es Leila quien pregunta por la cicatriz de Sarah, y otra vez Sarah no contesta con las palabras, pero desvela la cicatriz, sin hablar, y con el acto más conmovedor del texto, desplaza la comunicación desde el mundo de las palabras, al mundo de las palabras que no tienen sonido, 'sourde-muette':

"J'ai toujours eu des problèmes avec les mots!" songeait Sarah qui dévêtait son corsage, la face encore en larmes. Elle dévoila la cicatrice bleue au-dessus d'un sein, qui se prolongeait à l'abdomen. Elle s'approcha du lit, étreignit Leila. Elle lui tâitait le front, les arcades sourcillières [...] Sarah ressentit un élan purement sensuel... Elle chercha en sourde-muette des mots d'amour, mots informels, en quelle langue trouver les mots, come de grottes ou des tourbillons de tendresse. Mais elle ne bougeait pas et tout s'espéra en elle quand elle referma lentement son corsage. (Djebar,1980: 61-62)

["¡Siempre he tenido problemas con las palabras!" pensaba Sarah que se quitaba la blusa, el rostro todavía en lágrimas. Desvela la cicatriz azul bajo un seno, que se prolongaba hasta el abdomen. Se acerca a la cama, abrazando a Leila. Caricia su frente, los arcos de las cejas [...] Sarah experimenta un ímpetu puramente sensual... Va en busca como sordomuda de las palabras del amor, de palabras informes, en qué lengua encontrar las palabras, como cuevas o un torbellino de ternura. Pero no se mueve y todo se para en ella cuando cierra despacio su blusa. (traducción mía)]

De repente entra el pintor que interrumpe el diálogo entre Leila y Sarah, cuenta que Nazim, el hijo adolescente de Sarah y Ali, se escapó de casa. Una vez más, la memoria transgeneracional de la guerra de Argelia está a punto de caerse en las manos de un hombre.

Pero Sarah pronuncia en la última escena un significativo 'yo'. Sarah esta vez está en compañía de Anne y juntas retroceden en la memoria siguiendo su genealogía femenina: la madre de Sarah, la guerra, la cárcel, la tortura. El párrafo de la introducción celebra la acción de hablar, la escucha, la vista y la memoria, o sea, es una celebración de la narración:

-Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre: une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite? Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin... (Djebar,1980: 64)

[- Yo no veo para nosotras ninguna otra salida que no sea mediante de este encuentro: una mujer que habla frente a otra mujer que mira, ¿la que habla cuenta a la otra con los ojos devorantes, con la memoria negra o describe su propia noche, con palabras antorchas y con velas cuya cera funde demasiado rápido? La que mira, de tanto escuchar, de escuchar y de recordar, acaba viéndose a sí misma, con su propia mirada, sin velo por fin... (traducción mía)]

El 'bildungsroman' de Sarah se concluye con una reivindicación de la palabra:

-Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent: parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, regarder. Regarder dehors, regarder hors de murs et des prisons!... La femme-regard e la femme-voix [...] (Djébar,1980: 68)
[- No veo para las mujeres árabes otra manera de desbloquearlo todo: hablar, hablar sin parar de ayer y de hoy, hablar entre nosotras, en todos los gineceos, mirar. ¡Mirar afuera, mirar fuera de las paredes y de las prisiones!... La mujer-mirada y la mujer-voz [...] (traducción mía)]

Anne se quedará en Argel, el sitio donde quiso morir, se quedará viva en compañía de Sarah esperando el momento en que todas las puertas de los 'apartamentos' se abrirán y se convertirán todas en corsarias "les seuls de cette ville qu'on avait appelés 'rois', sans doute aussi parce qu'ils avaient été renégats" (Djébar,1980: 70).

CONCLUSIÓN. VOLVER AL CORAZÓN DE TODAS LAS HERIDAS.

Fatma, la 'porteuse d'eau', en el accidente comentado más arriba se hirió la mano, la mano de Fatma o sea el símbolo del sacrificio para la libertad de los musulmanes. El cuento de Assia Djébar es fundamental para adentrarse en la historia colonial y postcolonial de Argelia, y, desde Argelia, llegar a todas las mujeres encarceladas que viven con su memoria en el más allá de la historia. La entrevista con Renate Siebert tuvo lugar en 1996 en las montañas de la Sila, en Calabria, una región del Sur de Italia. En la introducción a la entrevista, Renate Siebert afirma:

Nel dialogo fra le generazioni, nella socialità tra le donne "prigioniere" dei racconti di Assia ho trovato quella energia e quegli stimoli che mi hanno poi permesso di mettermi in relazione con le donne della mia ricerca. Senza sovrapporre l'Algeria alla Calabria, ma lasciando spazio alla contaminazione e alla rivelazione delle affinità. [...] [D]opo l'incontro con la scrittura di Assia Djébar tale contaminazione è diventata necessità, progetto estetico e culturale, convinzione sociologica. Una passione. (Djébar y Siebert,1997: 10-11)

[En el diálogo entre generaciones, en la socialización entre las mujeres 'prisioneras' de los cuentos de Assia he encontrado la energía y los estímulos que después me han permitido ponerme en contacto con las mujeres de mi investigación. Sin sobreponer Argelia a Calabria, pero dejando espacio para la contaminación y la revelación de las afinidades. [...] [D]espués del encuentro con la escritura de Assia Djébar dicha contaminación se convirtió en una necesidad, proyecto estético y cultural, convicción sociológica. Una pasión. (traducción mía)]

Femmes d'Alger dans leur appartement dibuja miles de caminos para adentrarse en la historia y en las historias de los protagonistas: la historia de la relación entre Ali y Nazim, la historia del viejo 'hazab' y de su familia, la historia de Anne y Sarah, la historia de Fatma, solo para citar algunos ejemplos. En este ensayo he intentado presentar solo una pequeña parte de estas historias, focalizándome en los momentos en los que son las mujeres quienes hablan entre ellas. Existen en el cuento de Assia Djébar muchas otras posibilidades de análisis: la influencia de la historia del Arte, como subraya Mary Vogl (2003), la cuestión de la lengua y de la relación entre árabe y francés que trata Farid Laroussi en su ensayo (1999), el papel que desempeña la historia de Argelia en el deconstruccionismo de Jacques Derrida y de Hélène Cixous, como explica en su brillante ensayo Birgit M. Kaiser (2015), la presencia de la música, y la lista podría continuar infinitamente.

En particular, este ensayo no se focaliza sobre los aspectos más controvertidos de la guerra y de la resistencia argelina, como las acciones terroristas que caracterizaron el conflicto. El riesgo de banalizar o de aplicar categorías interpretativas ajenas a la época es demasiado grande. Tampoco es fácil identificar a las víctimas del terrorismo. ¿Son las personas que fallecen durante el atentado, o somos nosotras, las personas que sobrevivimos y que vivimos bajo esta perpetua nube de angustia y temor, las verdaderas víctimas? ¿O quizás son los que comparten algo con el o la terrorista, las personas inocentes que con solo vivir en el mismo barrio o frecuentar el mismo lugar de culto, se encuentran involucradas en un proceso donde siempre serán culpables hasta que no se pruebe lo contrario?

Algo está claro: las protagonistas del cuento de Assia Djebar han pagado su deuda con la justicia, y a causa de las condiciones inhumanas del encarcelamiento, ahora estas mujeres esperan su justicia. No es el velo que cubre el rostro el que censura a las mujeres, sino otro velo, el velo que ha sido impuesto sobre las palabras y sobre las heridas. No es posible en este espacio abrir un diálogo sobre el terrorismo, la tortura, las víctimas, las políticas de género en Argelia o la libertad religiosa en Francia, sobre la violencia, o sobre otros temas que necesitan una reflexión amplia y colectiva. Nuestra tarea hoy, la de las personas que vivimos en la zona mediterránea, es la de escuchar y mirar, y escuchando y mirando, como escribe Assia Djebar, la de ‘volver al corazón de todas las heridas’.

BIBLIOGRAFÍA

- Camacho de Abes, T. (2011): “Algerian Women between French Emancipation and Religious Domination on Marriage and Divorce from 1959 Ordonnance no. 59-274 to the 1984 Code de la Famille” *Journal of International Women’s Studies* 12 (3): 201-2016.
- Cavarero, A. (1997): *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli.
- Cohen, W. B. (2003): “The Algerian War and the Revision of France’s Overseas Mission.” *French Colonial History* 4: 227-239.
- La Constitution du 4 octobre 1958*. Assemblée Nationale Française <http://www.assemblee-nationale.fr/connaissance/constitution.asp> (Consultado en Julio de 2017)
- La Nouba des Femmes du Mont-Chenoua* (1979): Directo por Assia Djebar. Algeria, Algerian Television.
- Djebar, A. (1980): *Femmes d’Alger dans leur appartement*. Paris, Des Femmes.
- Djebar, A. y Siebert, R. (1997): *Andare ancora al cuore delle ferite. Renate Siebert intervista Assia Djebar*. Edited and translated by Maria Nadotti. Milano, La Tartaruga edizioni.

- Fanon, F. (1962): *L'an V de la révolution algérienne*. Paris, François Maspero, tercera edición.
- Heggoy, A. A. (1974): "On the Evolution of Algerian Women". *African Studies Review* 17 (2): 449-456.
- Kaiser, B. M. (2015): "Algerian Disorders: On Deconstructive Postcolonialism in Cixous and Derrida". *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 2 (2): 191-211.
- Laroussi, F. (1999): "La généalogie imaginaire de la littérature algérienne francophone". *Canada Journal of African Studies/ Revue Canadienne des Études Africaines* 33 (1): 53-63.
- Mortimer, M. (1988): "Entretien avec Assia Djébar, Écrivain Algérien". *Research in African Literatures* 12 (2): 197-205.
- La Bataille d'Alger* (1966): directo por Gillo Pontecorvo, Italia-Argelia.
- Quinan, C. (2011): "Veiling Unveiled: Female Embodiment and Action in Assia Djébar's *Les Enfants du Nouveau Monde* and *Les Alouettes Naïves*". *Women's Studies* 40 (6): 723-747.
- Siebert, R. (2012): *Voci e silenzi postcoloniali. Frantz Fanon, Assia Djébar e noi*. Milano, Carocci editore.
- Vogl, M. (2003): "Using the Arts to Teach Assia Djébar's *Femmes d'Alger dans leur appartement*". *The French Review* 76 (4): 692-720