Cuerpos de mujeres (des)colonizados según Assia Djebar

Dolores Serrano-Niza[1] 0000-0001-6296-4786
[1]Universidad de La Laguna. Facultad de Humanidades, Departamento de Filología Clásica, Francesa, Árabe y Románica, La Laguna, Santa Cruz de Tenerife. España. E-38200 – dserrano@ull.edu.es

Resumen: *Assia Djebar (1936-2015) es una renombrada escritora argelina de expresión francesa que tuvo el honor de formar parte de la Academia Francesa (2005), un honor vedado hasta ese momento para magrebíes y que, además, muy pocas mujeres obtienen. Como novelista ha sido ampliamente estudiada, aunque, su extensa e intensa obra merece ser atendida desde la perspectiva de los Estudios de Género.*
En este trabajo, me detendré en un tema recurrente en la obra de esta autora: la opresión de las mujeres y de sus cuerpos en la sociedad argelina del siglo XX. Para realizar este estudio voy a servirme, esencialmente, de dos de sus novelas: Femmes d'Alger dans leur appartement *(1980) y* Nulle part dans la maison de mon père *(2007) y utilizaré como herramienta de análisis algunas teorías actuales emanadas desde el feminismo.*
Palabras clave: *género; feminismo; postcolonialismo; cuerpos; Assia Djebar*

Women's Bodies (De)Colonized According to Assia Djebar
Abstract: *Assia Djebar (1936-2015) is a renowned Algerian writer who wrote in French and was given the honor of being part of the French Academy (2005), an honor that could not be awarded to Maghrebis until then, and very few women had ever obtained. As a novelist, she has been widely studied, although her extensive and intense work has been of particular importance for Gender Studies.*
By exploring a recurring theme in Djebar's work, the oppression of women and their bodies in the 20th-century Algerian society, this paper discusses two of her novels: Femmes d'Alger dans leur appartement (1980) and Nulle part dans la maison de mon père (2007). For this, some current theories emanating from feminism will be used here as analytical tools.
Keywords: *Gender; Feminism; Postcolonialism; Bodies; Assia Djebar.*

Corpos de mulheres (des)Colonizados de acordo com Assia Djebar
Resumo: *Assia Djebar (1936-2015) é uma renomada escritora argelina de expressão francesa que teve a honra de fazer parte da Academia Francesa (2005), uma honra que até então era proibida para magrebinos e que, além disso, poucas mulheres obtiveram. Como romancista, ela tem sido amplamente estudada, embora o seu extenso e intenso trabalho receba mais atenção na perspectiva dos Estudos de Gênero.*
Neste trabalho, me apoiarei em um tema recorrente na obra desta autora: a opressão das mulheres e dos seus corpos na sociedade argelina do século XX. Para realizar este estudo, vou usar essencialmente dois dos seus romances: Femmes d'Alger dans leur appartement *(1980) e* Nulle part dans la maison de mon père *(2007), e usarei como ferramenta de análise algumas teorias atuais oriundas da literatura feminista.*
Palavras-chave*: gênero; feminismo; pós-colonialismo; corpos; Assia Djebar*

Introducción

El término "postcolonial", promovido por Homi K. Bhabha en 1993, está de plena actualidad, según puntualiza María Dolors García Ramón (2016, p. 52). Dicha expresión se utiliza para referirse

a la crítica social que "descifra los desiguales procesos de representación con los que la experiencia histórica del tercer mundo antes colonizado llega a conceptualizarse en Occidente". Y, de hecho, los denominados estudios postcoloniales se relacionan estrechamente con la recepción académica en Occidente de trabajos provenientes de esa zona del mundo que vivió bajo la colonización. Estas nuevas investigaciones, consecuentemente, ponen su mirada y su crítica en el llamado eurocentrismo o, en sentido más amplio, el etnocentrismo. Y es precisamente en esta línea en la que estos estudios postcoloniales van a enlazar con el conocido Orientalismo de Edward Said ([1978] 2002). En su trabajo, Said planteó cuestiones inauditas hasta el momento como, por ejemplo, considerar que Oriente no existe - ni existió - sino como producto intelectual europeo; la creación y definición de una imagen del Otro que, a su vez, potencia la identidad de uno mismo como europeo u occidental. A esta idea substantiva le sigue la conclusión de que "el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente" (SAID, 2002, p. 21). Esta afirmación, sin duda alguna, conlleva la historia implícita de una supremacía: la de una Europa sobre un Otro y es, además, la historia de una compleja dominación, la ejercida por Occidente sobre Oriente. Esa misma y compleja relación que Said personifica entre Gustave Flaubert y la cortesana egipcia Kuchuk Hanem, descrita, eso sí, a modo de estereotipo:

> [...] él era extranjero, relativamente rico y hombre, y esos eran factores históricos de dominación que le permitían, no solo poseer a Kuchuk Hanem físicamente, sino hablar por ella y decir a sus lectores en qué sentido ella era típicamente oriental. (SAID, 2002, p. 25)

Es decir, en opinión de Said, este tipo de relación no fue un hecho aislado, sino que, por el contrario, representó la relación entre Oriente y Occidente, junto con el discurso creado sobre ese Oriente que se manifiesta nítidamente en el ejemplo recién citado.

Otra pieza clave que merece su inclusión en esta masa crítica de los estudios del postcolonialismo es el ensayo de Albert Memmi, *Retrato del colonizado, precedido del retrato del colonizador*, que vio la luz en 1957. Se trata de un breve y perspicaz trabajo en el que se detalla la situación de la población colonizada, así como sus posibles respuestas. Dentro del interesante planteamiento de Memmi, es de destacar la idea del "drama lingüístico" que supone para dicha población una forzada situación de bilingüismo que acaba convirtiéndola en extranjera dentro de su propio país. La razón esencial de esta circunstancia es que se trata de pueblos mayoritariamente analfabetos cuya única posesión, por tanto, es una lengua materna que no leen ni escriben y por eso, su idioma no tiene valor más que en el espacio doméstico. En cualquier caso, la expresión de sus emociones se hará en esa lengua materna; ahora bien, si lo que se quiere es transitar hacia el espacio público o tener un trabajo o, simplemente, existir y tener un lugar en esta comunidad, es necesario doblegarse al idioma de quienes han colonizado su país (MEMMI, 1973, p. 114-115).

Por la misma época, se dieron a conocer las publicaciones: *Piel negra, máscara blanca,* en 1952, y *Los condenados de la Tierra,* en 1961, de Frantz Fanon, psiquiatra y ensayista caribeño cuyas reflexiones en los contextos coloniales pueden ser enlazadas a los autores anteriores y que también apoyó, desde su activismo en el Frente de Liberación Nacional argelino, la lucha por la independencia de este país. Esto último, además, lo tiene en común con Assia Djebar[1], la autora argelina cuya obra autobiográfica nos va a guiar en estas páginas. Y no será casualidad el uso del género autobiográfico como fuente de investigación en los estudios postcoloniales puesto que atender a la versión de aquellos que necesitan "ser explicados", como indica Gayatri Spivak (1998, p. 282), será una empresa que tiene que ser acometida con urgencia. Así es que me serviré del marco teórico plasmado en autores imprescindibles, como los ya nombrados, y acudiré a la narrativa de la argelina Assia Djebar para analizarla desde una perspectiva feminista y postcolonial.

Por otra parte, como marco cronológico, me interesa especialmente explorar esa etapa transitoria que supuso el paso entre el sistema colonial y el proceso de independencia y de ratificación de la nueva identidad forjada. Hay que tener en cuenta que el periodo colonial propició una relación directa entre la cultura occidental, con sus ideas y principios emanados de los valores de la Ilustración, y las sociedades árabes. Fue aquel un momento destinado a los intercambios culturales entre las élites de los respectivos patriarcados, dando lugar a debates sobre cuestiones que atañen a ambos, como la religión, la modernidad y la denominada "condición de la mujer". Ahora bien, ese encuentro intelectual se presentó plagado de contradicciones, como indica Awatef Ketiti (2017, p. 72): "precisamente la colonización no era un terreno propicio para el florecimiento de un pensamiento reformista libre y despojado de preocupaciones identitarias", dado que los nuevos valores de modernidad se estrenaban en el marco de un proceso de dominación de otros pueblos. En otras palabras, los ideales principios de la Ilustración estaban siendo usados para legitimar la colonización. Como es bien sabido, se trata de un momento histórico muy complejo para las sociedades colonizadas en general, y para las árabes en particular.

[1] De hecho, Assia Djebar, instalada en Túnez entre 1958 y 1962, colaboró asiduamente con Frantz Fanon en el *Moudjahid*, órgano de prensa clandestino del Frente de Liberación Nacional (FLN).

Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 28(2): e60111
DOI: 10.1590/1806-9584-2020v28n260111

Para estas últimas, además, se plantea el inmenso dilema de acatar el legado ilustrado importado por la autoridad dominante sin traicionar los valores tradicionales de la propia sociedad.

Es precisamente en ese convulso periodo colonial en el que nació la escritora argelina Fatima-Zohra Imalayene (Cherchel, Argelia, 1936 - Paris, 2015), más conocida por su pseudónimo, Assia Djebar). Pionera en la literatura argelina de expresión francesa, ha llegado a ser, por méritos propios, una de las escritoras más importantes de su tiempo. En 2005, la Academia Francesa le reservó su sillón 5, convirtiéndose, de esta manera, en la primera magrebí en ingresar en ella. Unos años antes, La Asociación de Editores y Libreros Alemanes le concedió el *Premio de La Paz* (2000), premio que dedicó a sus "queridos desaparecidos" (Inmaculada JIMÉNEZ MORELL, 2009, p. 150) en la lucha por la independencia de Argelia, poniendo de relieve el compromiso político que caracterizó la vida y la obra de esta prolífica escritora. En 1957 publicó su primera novela, *La Soif*, y a esta le siguieron muchas otras, entre ellas cabe destacar *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) y *Nulle part dans la maison de mon père,* publicada al castellano bajo el título *Sin habitación propia* (2009), que serán la fuente principal en la que estas páginas se van a sustentar. Ambas novelas, como el resto de su obra, están escritas en francés y apuntaladas sobre su propia biografía y, además, tienen en común las referencias culturales que representan sus títulos.

El primero de ellos, *Femmes d'Alger dans leur appartement,* toma su título prestado del famoso cuadro de Eugène Delacroix (1798-1863), pintado en 1834 tras regresar de un viaje por Marruecos y Argelia. Posteriormente, Pablo Picasso (1881-1973) realizará, en 1955, y con su inconfundible estilo cubista, una serie de 15 pinturas inspiradas en esta obra como homenaje al pintor orientalista.

En cuanto a *Sin habitación propia,* según relata la propia autora, toma como título de su última novela el grito desgarrado de Fátima, la hija del Profeta Muhammad, quien, según cuenta la tradición, reclamó al nuevo califa, Abu Bakr, como herencia de su padre, unas tierras situadas cerca de Medina. Sin embargo, Abu Bakr le respondió que Mahoma ya había dejado dicho que los Profetas no dejan herencia, convirtiendo sus posesiones en *sadaqa* ('limosna'). Así es que, según la leyenda popular, el sufrimiento que esta desposesión le supuso fue la causa de su muerte solo unos meses después del fallecimiento de su propio padre y, según la propia Assia Djebar narra, se la oía suspirar desgarradamente, "sin habitación propia en la casa de mi padre" (DJEBAR, 2009, p. 204-205).

No es fortuito que Assia Djebar titule con ese lamento su novela autobiográfica, desgraciadamente, la última que leeremos de ella, porque con esta metáfora insiste en narrar la desprotección que las mujeres han sufrido a lo largo del tiempo, así como el silencio impuesto al que han estado sometidas. Por lo tanto, a través de ambos trabajos, respaldados por el marco teórico ya trazado, así como la cita puntual de alguna de sus otras novelas, me dispongo a analizar la identidad de las mujeres a través de la voz que la propia autora les da, sobre todo en lo que es un tema recurrente en ella, la opresión de las mujeres y de sus cuerpos en la sociedad argelina del siglo XX.

Por tanto, mi principal objetivo será delinear la forma en que las mujeres pasan de ser cuerpo colonizado a sujetos hablantes, o dicho de otra manera, cómo las mujeres transitan, desde la no identidad que puede observarse en las mujeres argelinas en su harén, esbozada en la obra de Delacroix, hasta la voz con agencia que encuentra su espacio en la novela de Assia Djebar, quien, como se verá en breve, siguió el modelo de la pintura cubista con el mismo nombre que Pablo Picasso realizó.

Un harén de cuerpos

Afirma Martha Nussbaum (1995) que existen varias maneras de tratar a las mujeres como si de objetos se tratara: considerarlas un mero instrumento, negarles autonomía y agencia, creerlas intercambiables unas por otras, negarles la subjetividad y suponer que pueden ser propiedad de alguien, así como cuerpos a los que violentar. Se trata del concepto de "objectification" o "cosificación" apuntado y desarrollado por otras teóricas del feminismo como Catharine Mackinnon (1987, p. 262), para quien la inofensiva admiración por la belleza física femenina muta en daño irreparable para las mujeres, afirmando que la representación de mujeres deshumanizadas y convertidas en meros objetos o productos sexuales son la primera categoría de material pornográfico.

Ambas autoras se refieren al cuerpo de las mujeres sin vinculación a ninguna cultura en particular, simplemente a cuerpos femeninos que las miradas de los hombres convierten en objetos. Pero, como se verá en este trabajo, los cuerpos de las mujeres, hechos objetos por y para los hombres, fueron armas empleadas en la batalla colonial. Esos cuerpos se disputaban un dueño ya que, evidentemente, esos cuerpos no les pertenecían a ellas mismas. Pero ¿de quién eran entonces? Para encontrar la respuesta adecuada solo es necesario hacer memoria histórica del proceso colonial y repasar la manera en que, por un lado, el nuevo poder político del país puso sobre la mesa de negociación aquello que ellos consideraron ser una injusta situación de las mujeres. El objetivo principal era, usando este argumento, plantear la incapacidad de las sociedades árabes para abrazar el progreso y demostrar su supuesta inferioridad.

De hecho, esta manera de proceder queda descrita por Memmi (1973) en el capítulo dedicado al retrato mítico del colonizado; en él se van narrando nítidamente los pasos que se siguen hasta obtener una imagen degradante del colonizado que explique, mediante un curioso juego dialéctico, el engrandecimiento del colonizador. Es decir, el colonizador va incorporando rasgos a una imagen del colonizado hasta que esta cobra vida y forma. Rasgos como la debilidad, la pereza, los bajos instintos, la inadaptación al progreso o su comodidad en la pobreza justificará la necesidad de protección, la presencia de la policía o la intervención en todos los aspectos de su vida. Así es que, en este retorcido juego dialéctico, también encontraron su lugar las mujeres.

En otras palabras, el patriarcado colonizador -olvidando fehacientemente la situación en la que vivían las mujeres occidentales- se permitía denunciar el estado de enclaustramiento en que el patriarcado colonizado tenía a las suyas y denunciaba sus cuerpos velados. Así, y siguiendo la perversa dialéctica emprendida, apropiarse de esas mujeres sometidas y enclaustradas bajo sus velos se convirtió en una prioridad de dominio a la que disfrazaron de salvamento. La estrategia para alcanzar su propósito fue, por tanto, desvelarlas; es decir, sacarlas de sus harenes y de su enclaustramiento para entregarlas a la mirada pública. La táctica empleada puede ser evidenciada todavía hoy en forma de tarjetas postales que expandieron por el mundo las fotografías de mujeres anónimas, semidesnudas, con miradas lascivas lanzadas al fotógrafo, unas veces; en cambio, otras aparecerán envueltas en sus velos transitando por viejas calles o posando en ventanas interiores, entre cortinajes y alfombras que reforzarán el matiz exótico que se quería lograr. Mujeres voluptuosas y bellas, impresas en postales, que miran a la cámara del colonizador mientras son expulsadas de sus harenes y expuestas a la mirada. En definitiva, y en palabras de Sophie Bessis (2008, p. 31), "un rapto, cuyo objetivo principal consistía en privar al hombre árabe del último espacio sobre el que podía ejercer el poder", siguiendo así el camino hacia la deshumanización tan brillantemente detallado por Memmi (1973), según el cual, se activa un proceso de remodelación del colonizado para arrebatarle hasta el último rasgo humano que pudiera tener. Y esta es la manera de eludir cualquier compromiso del primero hacia el segundo. Esta es la razón, por la que, por ejemplo, una madre indígena llorando por la muerte de su hijo, una esposa indígena llorando a su marido, le recuerdan solo remotamente el dolor de una madre o de una esposa (MEMMI, 1973). En el mismo sentido, esas mujeres anónimas y sin voz, propiedad de aquellos a quienes se quieren poseer, serán presentadas triunfalmente en forma de postales. Como puede verse, un tipo de violencia simbólica como el que Nussbaum (1995) y Mackinnon (1987) describían líneas arriba. En cualquier caso, se ha de añadir que esta fue la forma en que se colonizó el cuerpo de las mujeres orientales, al mismo tiempo que fue un elemento crucial en la historia colonial.

Todo lo dicho ya fue explicado por Fanon, quien lo narraba como un ejemplo del control masculino en el proceso de la colonización. En su opinión, el que las mujeres aparezcan desveladas no deja de ser un símbolo, un distintivo de ser rescatadas de su enclaustramiento, aunque lo que en realidad estaba ocurriendo era que sus "salvadores" eran al mismo tiempo quienes las violentaban. En su opinión, existe una fuerte relación entre la posesión sexual y la territorial y, por extensión, esa exposición de las mujeres a la mirada extranjera va a representar la opresión de toda la población[2]. En definitiva, se trata de una lucha entre hombres en el que la supremacía de unos convierte en interlocutores a los otros. Así es que los colonizados, los hombres interlocutores, serán los encargados de poner orden y disciplina a los cuerpos de sus mujeres. El asunto es que la exposición a la mirada pública de esos cuerpos de mujeres "orientalizadas" (FANON, 1967, p. 47) será la visión y descripción del colonizador sobre el colonizado.

Por el contrario, no ha existido la mirada opuesta. Esto es lo que afirma Malek Alloula, que no ha habido una mirada del colonizado sobre el colonizador y, por eso, ante la inexistencia de esa necesaria visión, Alloula se propone resarcir, en la medida de lo posible, el hecho histórico. Con ese fin publica su *Harén colonial* en 1981, obra en la que compendia y organiza las postales producidas y enviadas durante las primeras tres décadas del siglo XX por los franceses desde Argelia. En ellas, el tema recurrente es el cuerpo (velado y desvelado de las mujeres), un estudio acometido con la finalidad única de "reenviar esta inmensa postal a su remitente" (Malek ALLOULA, 1981, p. 5). Así es como Alloula, en nombre del resto de los colonizados, se reapropia de "sus" mujeres.

Las palabras y propósito de Malek Alloula vienen a ser un ajuste de cuentas entre caballeros. De hecho, el orientalismo que se produce y el que se denuncia tiene una concepción del mundo, en palabras de Said, "odiosamente masculina", tratándose ese orientalismo de un dominio exclusivo del hombre en el que "las mujeres son habitualmente creaciones del poder –fantasía del hombre. Ellas expresan una sensualidad sin límites, son más bien estúpidas y, sobre todo, son complacientes y serviciales" (SAID, 2002, p. 279). Esta descripción encajará perfectamente en el personaje de la ya citada Kuchuk Hanem, descrita por Flaubert en una carta que envía a Louise Colet tras su viaje por Oriente, en la que decía que "la mujer oriental no es más que una máquina;

[2] Esta metonimia o identificación del cuerpo de las mujeres y la tierrano es ninguna novedad y puede ser extrapolable a otros procesos de colonización. Por ejemplo, Stradanus (s.XVI) representará a Américo Vespucio descubriendo el nuevo continente, personificado en una mujer desnuda que se despierta tras un largo sueño.

Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 28(2): e60111
DOI: 10.1590/1806-9584-2020v28n260111

no distingue entre un hombre y otro" (SAID, 2002, p. 255). Es decir, este modelo de descripciones se suma a las imágenes y pinturas de corte orientalista, el bagaje construido a partir del que los hombres occidentales han ido conformando un icono de "feminidad oriental", como lo denomina Leïla Sebbar (2006, p. 29), caracterizado por la sumisión, pasividad y lascivia, tal y como se puede encontrar tanto en las pinturas orientales[3], como en postales y literatura a lo largo de todo el siglo XIX y -hasta bien entrado- el siglo XX. De hecho, este proceso ha sido investigado recientemente por Rita Laura Segato (2014) y Carolina Bracco (2017), denominando al proceso completo "el ojo pornográfico colonial", entendido como la acción en el que la mirada masculina, tanto del hombre colonizador como la del colonizado, en perfecta complicidad, se convierten en un artefacto que convierten el cuerpo de las mujeres occidentales blancas en un objeto de consumo visual.

A la luz de lo anterior, cabe decir que también en esta literatura postcolonial se echa en falta la voz femenina. Una voz que Assia Djebar quiere recuperar para las mujeres, empezando, se podría decir, en el mismo lugar en el que la confrontación masculina y orientalista que se acaba de describir lo dejó. Pongamos, por ejemplo, el ya citado cuadro de Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, cuyo título - como ya se ha dicho - elige Assia Djebar para una de sus novelas. Precisamente, su "Epílogo" comienza con el desembarco de Delacroix en Argel el 25 de junio de 1832, es decir, dos años después de que Francia estableciera su dominio sobre Argelia; la ciudad solo iba a ser una corta escala de tres días tras un viaje por Marruecos, del que ya venía fascinado por las exuberantes y exóticas imágenes orientales. Sin embargo, esta escala le tiene reservado un Oriente bien distinto del masculino y guerrero que ha conocido en Marruecos porque el pintor tendrá la oportunidad de discernir a hurtadillas las fronteras, "una sutil frontera", (DJEBAR, 2002, p. 238) del desconocido mundo femenino, ya que consigue penetrar en un harén. Será un espía que se cuela, gracias a la complicidad de otros hombres, en la casa de un viejo *raïs*. Allí, a hurtadillas, tomará apuntes y coloreará los cuerpos de esas mujeres anónimas de las que, si acaso, anotará su nombre de pila en los bocetos, aunque para la posteridad solo permanecerá la visión de cuerpos enclaustrados en la oscuridad de un harén. Esta mirada prohibida de Delacroix quiere resumir años de tradición, y en ella puede contemplarse a dos mujeres compartiendo un narguile, a otra de ellas, acomodada entre sus cojines, mirando fijamente en dirección al pintor, y una cuarta mujer, una sirvienta negra, que se está alejando de la escena. Mujeres en actitud de espera, mujeres prisioneras que no se abandonan, pero tampoco esquivan la mirada, "prisioneras resignadas de un lugar cerrado iluminado por cierta luz de ensueño que viene de ningún lugar" (DJEBAR, 2002, p. 241).

Así es como Assia Djebar narrará, bajo el rótulo de "Regard interdit, son coupé" ("Mirada prohibida, sonido cortado") (DJEBAR, 2002, p. 237-263), esa imagen orientalista que Delacroix legó al mundo con el fin de subvertirla. El objetivo de Assia Djebar es, en esta ocasión, deshacer esa imagen "helada" que el pintor romántico legó a la historia para mostrar la verdad de esas mujeres, una verdad escondida; la verdad de unas mujeres que están siendo recreadas y parecen, a un mismo tiempo, ausentes y lejanas tras ese halo enigmático que desprende tras la mirada robada que solo representa a un Oriente superficial (Leonor MERINO, 2010, p. 223)

En definitiva, lo que Assia Djebar va a proponer con su trabajo es una larga conversación entre la imagen y el texto a través de la que poder sacar de ese harén, de esos modelos creados por el Orientalismo, cuerpos inertes, y otorgarles la voz y la emancipación.

Escritura, alfabeto y cuerpo

¿Cuál es la relación que puede servir de nexo entre el idioma, la escritura y el cuerpo de las mujeres? Para responder a esta pregunta, me serviré de la cita de Hélène Cixous quien afirma:

> las mujeres son cuerpos, y los son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación. Más cuerpo, por tanto, más escritura. (...) Durante el amortiguamiento de su historia, las mujeres han vivido soñando, en cuerpos callados, en silencios, en revueltas afónicas. (CIXOUS, 1995, p. 58)

Quizás sea por eso, tanto Hélène Cixous como Assia Djebar apuesten por un tipo de escritura que pueda hablar con la voz corporalizada, con el cuerpo femenino y, así, hable con la diferencia femenina. De esta manera, ese cuerpo femenino desterrado desde siempre al silencio puede ahora convertirse en voz, lenguaje y texto (Luisa POSADA KUBISSA, 2015, p. 110).

En el caso concreto de Assia Djebar, los hilos que conectan los conceptos de escritura, alfabeto y cuerpo van desarrollándose, poco a poco, a lo largo de toda su producción. Sus palabras van construyendo esta gran metáfora que se llenará de contenido en el punto final de su obra, como puede comprobarse, por ejemplo, en su novela Grande es la prisión:

> Durante mucho tiempo creí que escribir era morir, morir lentamente. Extender a ciegas un sudario de arena o de seda por encima de lo que, piafantes y palpitante, conocimos (...) porque, al escribir, me rememoraba. (DJEBAR, 1997, p. 13)

[3] Antes de las postales, durante los siglos XVIII a principios del XX la pintura orientalista giró en torno a dos temas principales: la guerra y las mujeres.

Así, con unas cuantas líneas, explica su intensa escritura biográfica mientras que, a través de la imagen paterna, justifica la lengua en la que esa biografía va a ser narrada: "cuando mi mano corre, el idioma de mi padre (idioma de lejanías mudado en lengua paterna) desata poco a poco, sin vacilación, los idiomas del amor muerto (DJEBAR, 1997, p.13-14).

Además, el objetivo de Assia Djebar es narrar el relato de los más oprimidos de su país, es decir, de sus mujeres, aquellas desposeídas, incluso, de la escritura. Esas mujeres, como ya se ha dicho, forman parte de lo que Spivak (1998, p. 282) denomina "el elenco de los oprimidos"; aquellos que necesitan ser explicados, disculpados o redimidos. Y necesitan ser explicados porque se hallan fuera del denominando discurso "logocéntrico", es decir, el discurso de la razón occidental dominante; pero no se trata de "lo inferior", sino de "lo otro" (POSADA KUBISSA, 2015, p. 109). Esto mismo ya lo hemos visto hacer a Memmi o a Fanon en sus respectivas producciones ya citadas, y ahora se constatará también en la obra de Assia Djebar. Y es que lo que subyace en este particular proyecto autobiográfico suyo no es sólo dar voz a aquellas que no han tenido esa posibilidad sino, además, aspira a comenzar un momento histórico, el de la historia escrita por las mujeres.

El hecho es que, sin esa escritura, las mujeres no existen o, de hacerlo, tendrían una existencia congelada como la que retrató Delacroix. Esas mujeres sin voz y, por tanto, sin historia, quedan reducidas a cuerpos o fantasmas vencidos destinados a la ausencia. De ahí que esta autora argelina se proponga establecer un relato contado través del conjunto de sus novelas, una historia que aparece fragmentada y que, sin embargo, al reunir todos esos fragmentos, como los elementos de una oración sintáctica, acabarán teniendo un sentido completo. De hecho, en sus trabajos explicará reiteradamente las razones que unen los vértices de ese curioso triángulo formado por la escritura, el alfabeto y el cuerpo. El que sigue, es un ejemplo tomado de su novela *El amor, la fantasía*:

> Las niñas y las jovencitas de mi época - poco antes de que mi país se sacuda el yugo colonial-, mientras que el hombre sigue teniendo derecho a las cuatro esposas legítimas, disponemos de cuatro lenguajes para expresar nuestro deseo, antes de penar: el franceìs para la escritura secreta, el aìrabe para nuestros ahogados suspiros hacia Dios, el liìbico-berber cuando imaginamos que nos encontramos con nuestros ídolos madres más antiguos. El cuarto lenguaje, para todas, jóvenes o viejas, enclaustradas o emancipadas a medias, sigue siendo el del cuerpo, al que las miradas de los vecinos y de los primos pretenden volver sordo y ciego, puesto que no pueden encarcelarlo totalmente. (DJEBAR, 1995, p. 230-240)

Y así, desde esta poligamia lingüística, continúa explicando cómo en sus ciudades, "sobre el cuerpo de las mujeres se opera la necesidad de hacerlo desaparecer, hay que arroparlo, envolverlo, fajarlo como a un recién nacido o como a un cadáver. Expuesto, heriría cada mirada, agrediría el más pálido deseo, subrayaría toda separación" (DJEBAR, 1995, p. 240).

En definitiva, se despoja a las mujeres de su voz y de su cuerpo y, por tanto, de su historia; es decir, se vela a las mujeres de la misma manera que se velan sus palabras. Este hecho ha sido descrito por Spivak (Daphne GRACE, 2004, p. 137), en términos de palimpsesto, en el sentido de escribir sobre la página en blanco de su "no-historia" de la experiencia subalterna femenina. Para que el proyecto orientalista tuviera éxito, había que asumir que el mundo, ese aún no colonizado por los europeos, era una página en blanco esperando a ser escrito. De la misma manera, las mujeres veladas representaban, con su cara sin identidad, a esos países y, además, en esa imagen se hallaba "la metáfora perfecta para representar lo desconocido, lo oculto, lo prohibido" (BRACCO, 2017, p. 57). El caso es que ambos, mujeres y países, debían ser descubiertos para darles una nueva identidad, debiendo ser esa identidad de carácter cristiano y colonizado.

Volviendo a la obra de Assia Djebar, esta autora, como ya se ha indicado, quiere ser la voz, a través de su escritura, de esas mujeres que le han precedido, porque "la escritura es quitarse el velo, en público, delante de los mirones que ríen sarcásticamente" (DJEBAR, 1995, p. 241) y sus voces vendrán elevadas en lengua francesa porque esta es como

> si tuviera ojos y me los hubiera dado para ver en libertad, como si la lengua francesa cegara a los varones mirones de mi clan y que, a ese precio, pudiera andar, rodar por todas las calles, anexionar el afuera para mis compañeras enclaustradas, para mis antepasadas muertas mucho antes en la tumba. (DJEBAR, 1995, p. 241)

Ella, la autora, que puede hacer de puente entre esas mujeres y la historia reescrita porque no llevará nunca velo ni vestirá ninguna de esas "mortajas" ya que, como explicará su propia madre ante ciertas preguntas inquisitorias:

> ¡ella lee!; es decir, en árabe, "ella estudia". Pienso ahora que ese verbo, "leer", no fue por casualidad la orden lanzada por el arcángel Gabriel, en la cueva, para la revelación coránica…". Ella lee"», es tanto como decir que la escritura para ser leída, incluida la de los infieles, es siempre fuente de revelación: de la movilidad del cuerpo en mi caso y, por tanto, de mi futura libertad. (DJEBAR, 1995, p. 239)

Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 28(2): e60111
DOI: 10.1590/1806-9584-2020v28n260111

Así, esta imagen en la que la escritura y el cuerpo femenino se entrelazan va guiando las páginas de Assia Djebar, que en más de una ocasión habla de ese primer momento en que avanza, de la mano de su padre, hacia la escuela:

> chiquilla árabe que va por primera vez a la escuela, una mañana de otoño, de la mano de su padre. (…) Desde el primer día en que una chiquilla "sale" para aprender el alfabeto, los vecinos adoptan el mirar astuto de los que se compadecen, diez o quince años por adelantado (…) La desgracia se abatirá indefectiblemente sobre ellos. Cualquier virgen instruida sabrá escribir, escribirá con toda seguridad. (…) Poned el velo al cuerpo de la niña núbil. Volvedla invisible. Transformadla en un ser más ciego que los ciegos, matad en ella todo recuerdo del afuera. ¿Y si ella sabe escribir? El carcelero de un cuerpo sin palabras –y las palabras escritas son móviles- puede llegar a dormir tranquilo: le bastará con suprimir las ventanas, echar el candado a la única puerta. (…) ¿Y si la jovencita escribe? Su voz, a despecho del silencio, circula (…) El guardián deberá vigilar día y noche. (DJEBAR, 1995, p. 11-12)

Como puede observarse en esta larga cita, se recoge la actitud de la sociedad en la que la autora crece, ante la posibilidad de que una mujer pueda, por si misma, tener la capacidad de escribir y, por tanto, hacer llegar una carta de amor al hombre no elegido por su familia. En este breve párrafo subyace, además, una idea persistente en la obra de Djebar, de la que ya se ha dado cuenta en estas páginas. Me refiero a esa idea de que es necesario recuperar la memoria de las mujeres, esa que nunca se ha escrito, la memoria de las vivencias de unas analfabetas a las que solo les pertenece una lengua oral y, por eso mismo, están condenadas al silencio. Esa es la razón por lo que es tan importante darle voz a través de la escritura, darles "las palabras –esas mismas que el cuerpo sin velo descubre" (DJEBAR, 1995, p. 13). En definitiva, lo que quiere esta narradora es hablar desde el cuerpo y las experiencias femeninas con una doble intención, por un lado, para fisurar el androcentrismo en el que su sociedad está inmersa, por otro, para enfrentarse a la cultura del silencio en la que ha crecido, coincidiendo en esto con la posición de Cixous, ya citada, cuando afirma que:

> un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe (…) Es necesario que la mujer escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta (…) Al escribirse, regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron. (…) Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra. (CIXOUS,1995, p. 61)

A todo lo anterior, debe añadirse que la narración de Assia Djebar es, ante todo, autobiográfica y escrita en francés, conectando en este punto con lo que la literatura magrebí en general y la argelina en particular, simbolizan: la literatura de dos culturas y dos lenguas o, como lo define Ahlem Mosteghanemi: "una literatura bilingüe" (Mercedes del AMO, 2001, p.53), en la que el género autobiográfico encuentra un espacio más que apropiado. En un estado colonial, como ha quedado reflejado en los autores ya citados como Memmi o Fanon, o la propia Assia Djebar, al relato de la propia experiencia se suman hoy como fuente de inestimable valor a los estudios postcoloniales (Alfred HORNUNG; Ernstpeter RUHE, 1998).

En este sentido, Assia Djebar refleja en su obra la temática general que puede encontrarse en la literatura magrebí postcolonial, en lo referente "al estatuto personal y su incidencia tanto en la vida de las mujeres como en el desarrollo de la sociedad en general" (del AMO, 2001, p. 58), sin separar, en este caso concreto, la represión social de la sexual que afecta exclusivamente a las mujeres, como se verá más adelante.

Ahora, lo que interesa es desarrollar brevemente cómo esa narración autobiográfica se realizará en lengua francesa. Con este fin, las propias palabras de Assia Djebar habrán de servir para entender el propósito identitario que arrastra, en el que convergen una ambigua relación con esa lengua: la lengua del enemigo y, sin embargo, la lengua de su resistencia y de su libertad, un hecho que supo agradecer en su discurso de ingreso en la Academia Francesa al comentar su felicidad por "la francofonía del Magreb".

> Se imponía la sobriedad, pues tenía la sensación casi física de que sus puertas se abrían no solo para mí y mis libros, sino para las sombras todavía vivas de mis compañeros –escritores, periodistas, intelectuales, mujeres y hombres de Argelia que en la década de los noventa pagaron con su vida el hecho de escribir, exponer sus ideas o, sencillamente, enseñar … en francés. (JIMÉNEZ MORELL, 2009, p. 150)

Ahora bien, mucho antes de esos sangrientos años noventa, coincidiendo con la infancia de la propia Assia Djebar, Argelia vivió sumergida en otra lucha, la del colonialismo. Así es que, como la misma autora lo describía en una entrevista:

> Cuando empecé a ir al colegio francés, era como si estuviera en dos mundos donde sociedades viven en paralelo y no saben nada la una de la otra, se desarrollan a ciegas. (…) Generaciones enteras de colonos en el Magreb nunca aprenderán árabe. (…) Los que terminan por frecuentar ambos mundos es mediante la escuela francesa. (Albert RUSSO; Nadine DORMOY, 2013, p.167-168)

Esa es la razón por la que Assia Djebar se va a contar a sí misma y a esa "sociedad colonial bífida" (DJEBAR, 2009, p. 396) en la que creció. Y, a pesar de que en su interior tintineará la lengua árabe y la bereber heredada de la madre, su escritura brotará en francés, la del padre y la del enemigo. Una lengua masculina y, quizás, la lengua de un exilio, como sugiere Covadonga Grijalba Castaños (2005, p. 55) para quien Assia Djebar ha ido transitando, a través de su obra autobiográfica, de los exilios interiores de la cultura árabe al gran exilio de la lengua, tal y como ella misma se pregunta:

> ¿Cómo una mujer podría hablar alto, ni siquiera en árabe, sino a las puertas de la vejez? ¿Cómo decir "yo", pues eso sería desdeñar las fórmulas-pretexto que sujetan la trayectoria individual a la resignación colectiva? (...) Hablar de sí misma al margen de la lengua de las abuelas, es quitarse el velo, cierto, pero no solo para salir de la infancia, sino para exiliarse de ella definitivamente. Ese quitarse el velo, (...) es como subraya mi árabe dialectal de lo cotidiano, "ponerse al desnudo". (DJEBAR, 1995, p. 210-211)

Una idea que la acompañará en otras de sus novelas al afirmar que "salir sin velo es salir desnuda" (DJEBAR, 2009, p. 53).

Así las cosas, y dado que ese escribir es desnudarse, Assia Djebar narrará sin desperdicio ese proceso de autodescubrimiento, explicándolo con palabras como las que siguen:

> No hay aquí ni el deseo compulsivo de exponerse al desnudo ni la obsesión por la autobiografía, ese sucedáneo "laicizado" de la confesión en la literatura occidental (...). En mi modesto caso, la necesidad que ha alentado este como la definía Hannah Arendt, una "impaciencia de autoconocimientos". (DJEBAR, 2009, p. 394)

El caso es que cuando Djebar elabora su obra, se empeña en construir una identidad, la de ellas y la de sus compatriotas argelinas, una identidad que está entre dos religiones, dos culturas, dos lenguas y dos países; una identidad que ondea entre la tradición y la modernidad, así como entre la guerra y la paz. La elaboración de su trabajo empieza, por tanto, recuperando los relatos de mujeres, conservados gracias a la tradición de transmisión oral que resuenan en su lengua materna como un lejano eco y que ella desea, ahora, lanzar a los cuatro vientos (GRIJALBA CASTAÑOS, 2005, p. 56).

Y será, por tanto, ese discurso dado el que las convierta en sujetos hablantes, como se verá de inmediato.

De cuerpo colonizado a sujeto hablante

Assia Djebar, como se ha venido diciendo, persiste tenazmente en dar voz a las mujeres, y en este sentido, su trabajo, *Femmes d'Alger dans leur appartement,* es especialmente significativo. En él, reúne un conjunto de relatos escritos entre 1968 y 1979 con el fin de oponerse al retrato orientalista y congelado de Delacroix, como ya ha quedado dicho en estas páginas. Las mujeres mudas que el pintor recreó serán reconstruidas por Assia Djebar, al darles la palabra y, por tanto, la vida. Así lo explica en la "ouverture" de la obra en la que hace referencia a cómo va a narrar lo que ha venido escuchando, las voces de mujeres soterradas bajo un velo, las palabras de un cuerpo velado (DJEBAR, 2002, p. 8).

Pero, sobre todo, pretende y logrará reflejar la desilusión que la desposesión de sus derechos, una vez más, va a tener lugar. En este sentido, el grito desgarrado de Fátima, la hija del Profeta Muhammad, vuelve a llenarse de contenido: aquel "sin habitación propia en casa de mi padre" va a representar el grito de todas las mujeres a las que sus derechos le son arrebatados, sistemáticamente, por el hecho de serlo. En el caso de *Femmes d'Alger dans leur appartement* se insiste, al dividir la obra en "hoy" (*aujourd'hui*) y "ayer" (*hier*) en la narración enfrentada de los diversos tiempos que han tenido que vivir sus protagonistas: desde la Argelia colonial hasta el nuevo país con aires de cambios que, sin embargo, desposee a sus mujeres del espacio público. Y las desposee porque, una vez más, no hay lugar para ellas en el espacio por el que han luchado incansablemente ya que, como es bien sabido, tras la liberación de Argelia, ellas regresan a sus casas, al reducto doméstico. De esta manera, esa larga y difícil guerra concluyó con una evocación diferente para los hombres y para las mujeres; de hecho, para ellos, las alambradas dejaron de cerrar el paso en las estrechas calles argelinas, en cambio, para ellas, las alambradas se posaron sobre ventanas, balcones y cualquier salida hacia la calle (DJEBAR, 2002, p. 60).

Y no será la primera vez que un hecho de esta magnitud haya tenido lugar. Como ejemplo, baste traer a colación los hechos sucedidos en Egipto y narrados por Margot Badran (2012), durante el periodo de revolución nacional (1919-1922). En aquel momento, la causa común de la independencia unió a feministas y nacionalistas. Sin embargo, conseguido este objetivo, las posiciones de hombres más progresistas comenzaron a separarse de las mujeres, concretamente, de los avances feministas. Fue entonces cuando las mujeres tuvieron la oportunidad de comprobar cómo se rompía la promesa de su integración en la vida pública. Y esta misma circunstancia, el desposeimiento de derechos de las mujeres tras una lucha común se va a repetir en Argelia.

Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 28(2): e60111
DOI: 10.1590/1806-9584-2020v28n260111

Así las cosas, cabe deducir que la causa de dicho desposeimiento fue la consideración de que el feminismo -con su reivindicación de igualdad- formaba parte de una herramienta colonial cuyo objetivo era destruir las sociedades árabes desde su núcleo básico o familiar. Dicho de otra manera, y en palabras de Ketiti (2017, p.73), se produjo "un triángulo de crispación conformado por la identidad, la religión y la mujer". Este complejo triángulo se viene ampliando y estrechando desde la lucha colonial de la primera mitad del siglo XX, creando un escenario complejo en el que la resistencia feminista se batió entre dos patriarcados, el local y el colonial.

Volviendo a Assia Djebar, las mujeres de los relatos de *Femmes d'Alger dans leur appartement* toman la palabra y hablan de profundos sentimientos, argumentando, por ejemplo, cómo el origen de sus "problemas psicológicos no es solo el colonialismo sino el vientre de nuestras frustradas mujeres" (DJEBAR, 2002, p. 84). Lo dicen aquellas que pertenecen al relato del "Hoy", situado en los años 90. Las protagonistas que en él aparecen son mujeres con estudios y trabajo en el espacio público por el que se mueven con cierta libertad y, sin embargo, la nueva sociedad no les ha dado un lugar donde ser y estar más felices. Esta generación de mujeres es la que luchó en la guerra de "ayer" y que sufrió todo lo que esa lucha conlleva y que ahora son "libres" para salir de madrugada a trabajar y regresar a casas que ya no tienen patio. Ahora el enclaustramiento será en la cocina de un pequeño piso donde intercambiar sus confidencias de siempre (DJEBAR, 2002, p. 87).

La propia Assia Djebar defenderá las palabras de este personaje suyo en una entrevista en la que afirma que:

> Vivir en un barrio dormitorio con tres habitaciones, cuando el marido te dice 'tú no sales', no es lo mismo que en una arquitectura adaptada, con un espacio abierto en el centro, con el jardín, las fuentes, las mujeres que se reúnen, incluso si la casa es pobre. En un bloque de los suburbios, es realmente la cárcel. (RUSSO; DORMOY, 2013, p. 187-188)

No hay que olvidar que estas mujeres a las que se les da la voz son supervivientes de una batalla de años en la que sufrieron humillaciones, cárcel, torturas, mutilaciones y muertes continuas de sus seres más queridos y que, tras ese inmenso sufrimiento, su país consigue, por fin, ser independiente. Ellas, en cambio, deben regresar a sus casas. Por eso la narradora propone como única alternativa hablar, contar esas historias no escritas porque esas mujeres sólo tienen una vía de desbloqueo: "hablar, hablar sin cesar de ayer y de hoy, hablar entre nosotras" (DJEBAR, 2002, p. 127).

Por otra parte, Djebar no elude el reflexionar sobre esa imagen tan orientalista y ya comentada de los velos, los velos que envuelven a las mujeres. En este sentido, se detiene a distinguir muy acertadamente entre unos velos tradicionales, los de ayer, y otros que son invisibles, los de hoy. Esta reflexión se encuentra conectada con la línea de pensamiento de la autora quien, además, vivió en los años 90 del siglo XX el auge del denominado "feminismo islámico" y el intento de algunas mujeres musulmanas por reconciliar sus creencias en Dios y en el Profeta Mahoma con la igualdad de las mujeres (BADRAN, 2002). Sin embargo, Assia Djebar - como también Fátima Mernissi (1999) - piensan que en la tradición islámica (hadices) prevalece una cierta misoginia que solo podrá ser combatida mediante los métodos de revisión que caracterizan a la propia tradición. Es decir, servirse de las mismas herramientas, como, por ejemplo, el concepto de bidaa o innovación para hacer nuevas lecturas. De hecho, la propia Mernissi afirma que no hay nada que prohíba a una musulmana hacer una doble investigación histórica y metodológica sobre el hadiz y su autor, sobre todo con relación a las circunstancias en las que se utilizó por primera vez (MERNISSI, 1999, p. 61).

Se refiere especialmente al hadiz que dice: "No conocerá nunca la prosperidad el pueblo que confíe sus asuntos a una mujer". Aplicando el riguroso método de los alfaquíes y la evaluación crítica, llega a la conclusión de que este hadiz debería ser desestimado y concluye que se debe redoblar "la vigilancia cuando, tomando lo sagrado como argumento, se asesta al creyente como verdad originaria un axioma político tan terrible y de consecuencias históricas tan graves" (MERNISSI, 1999, p. 74).

Esta manera de tener y de crear agencia femenina, esta estrategia feminista está, además, relacionada con las reflexiones de Saba Mahmood, cuando se cuestiona lo que queremos decir "cuando, como feministas, decimos que la igualdad de género es el principio que vertebra nuestros análisis y nuestras políticas" ya que, en su opinión, "el proyecto político del feminismo no está predeterminado sino que necesita ser continuamente negociado dentro de contextos específicos" (MAHMOOD, 2010, p. 105). Así es que, desde este prisma, puede ser observada la obra de Assia Djebar, poniendo el foco en el relato continuado de la evolución de las mujeres argelinas, por ejemplo, en el epílogo ya mencionado de *Femmes d'Alger*. En sus páginas se narran aquellos momentos previos a la guerra de independencia de Argelia, en los que las mujeres tenían como referentes a madres y abuelas que lloraban a sus hombres muertos en la batalla. Ahí están los "ecos de las batallas perdidas del siglo pasado" (DJEBAR, 2002, p. 257). Sin embargo, la participación femenina en la guerra invertirá los papeles tradicionalmente asignados y pasarán de ser espectadoras, como en el cuadro de Delacroix, a heroínas y prisioneras cuya relación con la familia queda cortada: "le son est vraimente coupé" (DJEBAR, 2002, p. 259). Es en

este preciso momento cuando entrará en escena el pintor español Picasso, cuyo retrato cubista de la obra de Delacroix, en cambio, va a representar los cuerpos desnudos, sin vestidos ni velos, de las mujeres, de manera similar a como ellas se interrelacionan y socializan en el hammam, tal y como hace notar Farah Aïcha Gharbi (2004, p. 77). Así lo describe Djebar:

> (Las heroínas) están totalmente desnudas, como si Picasso plasmara la verdad del habla cotidiana que, en árabe, designa "a las que no llevan velo" como "desnudas". Como si además hiciera de esta desnudez, no solo el signo de una emancipación, sino más bien el de un renacimiento de estas mujeres en sus cuerpos. (DJEBAR, 2002, p. 260)

El caso es que muy poco después de que Picasso hiciera su versión de "las mujeres de Argel", comenzó la resistencia femenina en la lucha por la liberación de Argelia. Por aquel entonces, las mujeres llevaban bombas bajo sus mantos que acabarían fragmentando sus cuerpos como si el cubista lienzo del pintor español hubiera sido una cruel premonición. Ese triste momento es retratado también por Assia Djebar:

> Sólo veo en los fragmentos de murmullos antiguos cómo tratar de restituir la conversación entre mujeres, la misma que Delacroix congelaba sobre el cuadro. Sólo confío en la puerta abierta a pleno sol, la que Picasso impuso a continuación, una liberación concreta y cotidiana de las mujeres. (DJEBAR, 2002, p. 263)

En resumen, Assia Djebar elabora una sintética evolución de las mujeres argelinas y las árabes en general. En su opinión, "el final de la infancia termina demasiado pronto en los países soleados" (DJEBAR, 2009, p. 27) así es que es a partir de los 12 o 13 años cuando deben saldar cuentas con su cultura y sus tradiciones y poner fin a su voz. Y justo es ahí, donde la voz de Assia Djebar pretende elevarse mediante su escritura transgresora y de resistencia. En este sentido, conviene recordar las palabras de Sophie Bessis (2008, p. 35): "el lugar de las mujeres en la sociedad y la propia sociedad árabe (...) han evolucionado más rápido durante los últimos cincuenta años que a lo largo de varios siglos precedentes", aunque para ello haya hecho falta la incesante lucha de las revoluciones, más o menos silenciosas, llevadas a cabo por ellas desde los más diversos ámbitos. A esto habrá que oponerle las otras revoluciones, aquellas en que las mujeres han sido utilizadas como arma de confrontación y, con respecto a esto, el periodo colonial es inmensamente rico en ejemplos; no hay que olvidar que fue momento en los que colonizadores y colonizados se sirvieron de las mujeres - de su situación y de su cuerpo - para cimentar sus respectivas posiciones.

Conclusiones

Suele ser frecuente atribuir a la abolicionista Harriet Tubman (1820-1913) la frase "liberé a mil esclavos y podría haber liberado a mil más si hubieran sabido que lo eran" porque, en efecto, la emancipación empieza por tomar conciencia de la esclavitud en este caso o de la sumisión y dependencia en otros. Esa es, precisamente, en mi opinión, la conciencia que Assia Djebar pretende sembrar a través de su escritura. Esos textos que devuelven la identidad y la voz a cuerpos femeninos previamente deshumanizados y cosificados mediante un proceso emanado de la complicidad patriarcal y colonial.

La colonización de esos cuerpos ha sido expuesta a la luz pública no sólo mediante el relato orientalista sino, sobre todo, debido a la exposición a la mirada a que han sido sometidos a través de la pintura o la producción ingente de postales (sin contar con las imágenes lanzadas por los medios de comunicación en la actualidad). Sin embargo, mediante la propia lengua del colono -como la denomina Assia Djebar- ella misma emprenderá su propia cruzada desde una postura absolutamente feminista para descolonizar esos cuerpos y dotarlos de agencia y discurso. Así es que consigue que sus mujeres se reapropien y asuman sus propios cuerpos mediante el ejercicio de la palabra, eludiendo, en este caso, entrar a considerar las relaciones actuales entre Oriente y Occidente.

Referencias

ALLOULA, Malek. *Le Harem colonial*. Ginebra-Paris: Éditions Slatkine, 1981.

AMO del, Mercedes. "La creación literaria de las mujeres magrebíes". *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección Árabe e Islam*, Granada, v. 50, p. 53-67, 2001.

BADRAN, Margot. *Feminismo en el Islam. Convergencias laicas y religiosas*. Madrid: Ediciones Cátedra - Universidad de Valencia, 2012.

BADRAN, Margot. "Islamic Feminism: what's in a name". *Al-Ahram Weekly* [Online]. El Cairo, n. 569, p. 12-23, Jan. 2002. Disponible en: http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2002/569/cu1.htm. Acceso el 28/10/2018.

BESSIS, Sophie. *Los árabes, las mujeres, la libertad*. Madrid: Alianza editorial, 2008.

BRACCO, Carolina. "La invención de las bailarinas orientales. Un artefacto colonial", *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, Madrid, v. 6, p. 55-64, 2017.

CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.

DJEBAR, Assia. *El amor, la fantasía*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1995.

DJEBAR, Assia. *Grande es la prisión*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1997.

DJEBAR, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Albin Michel, 2002.

DJEBAR, Assia. *Sin habitación propia*. Barcelona: Lumen, 2009.

FANON, Frantz. *Black Skin, White Mask*. New York: Grove Press, 1967.

FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de cultura económica, 1965.

GARCÍA RAMÓN, María Dolors. "Geografía del género y los espacios de encuentro colonial: una nueva mirada a las narrativas de viaje". *Debate Feminista*, México, v. 51, p. 50-62, 2016.

GHARBI, Farah Aïcha. "Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar: une rencontré entre la peinture et l'écriture". *Études françaises*, Montréal, v. 40, n. 1, p. 63-80, 2004.

GRACE, Daphne. *The Woman in The Muslim Mask: Veiling and Identity in Postcolonial Literature*. London-Sterling: Pluto Press, 2004.

GRIJALBA CASTAÑOS, Covadonga. "La voz de las mujeres sin voz, el irreductible grito de denuncia de Assia Djebar". En: JOVER SILVESTRE, Yolanda B. (Ed.). *La lucha de la mujer en la escritura francófona africana*. Almería: Universidad de Almería, 2005. p. 55-71.

HORNUNG, Alfred; RUHE, Ernstpeter (Eds.). *Postcolonialisme & Autobiographie.* Amsterdam: Rodopi, 1998.

JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada. "Assia Djebar, la lengua del enemigo". Arbor. *Ciencia, Pensamiento, Cultura*, Madrid, v. 185, n. 2, p. 149-159, 2009.

KETITI, Awatef. "Feminismo, identidad y religión en el mundo árabe". *Revista Clepsydra*, La Laguna, v. 16, p. 65-82, 2017.

MACKINNON, Catherine. *Feminism Unmodified*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1987.

MAHMOOD, Saba. "The Subject of Freedom". *Alcores. Revista de Historia Contemporánea*, Castilla-León, v. 10, p. 65-114, 2010.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*. Paris: Petite Bibliotehèque Payot, 1973.

MERINO, Leonor. *La mujer y el lenguaje de su cuerpo. Voces literarias del Magreb*. Madrid: CantArabia, 2010.

MERNISSI, Fátima. *El harén político. El Profeta y las mujeres*. Madrid: Ediciones del Oriente y el Mediterráneo, 1999.

NUSSBAUM, Martha C. "Objectification". *Philosophy and Public Affairs*, Stanford University, vol. 24, n. 4, p. 249-291, 1995.

POSADA KUBISSA, Luisa. "Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas". *Investigaciones feministas*, Madrid, v. 6, p. 108-121, 2015.

RUSSO, Albert; DORMOY, Nadine. "Entrevista a Assia Djebar". Africana. Aportaciones para la descolonización del feminismo, Barcelona: Oozebap, p. 164-191, 2013.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Debate, [1978] 2002.

SEBBAR, Leïla; TARAUD, Christelle; BELORGEY, Jean-Michel. *Femmes d'Afrique du Nord. Cartes postales (1885-1930)*. s.l.: Bleu autor, 2006.

SEGATO, Rita Laura. "El sexo y la norma: Frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad". *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 304, p. 593-616, 2014.

SPIVAK, Gayatri. "Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, v. 3, n. 6, 1998. Disponible en https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OT. ISSN 1851-7811. Acceso el 23/10/2018.

Dolores Serrano-Niza (dserrano@ull.edu.es) es licenciada en Filología Árabe por la Universidad Complutense de Madrid, obtiene el premio extraordinario de doctorado (1996) y el IV Premio Ibn Al-Abbar de Investigación (1999). La edición de su trabajo *Mujeres y Religiones. Tensiones y equilibrios de una relación histórica*, obtuvo un accésit al mejor trabajo de divulgación de los premios del Instituto Canario de la Mujer en su edición de 2009. Actualmente es Profesora de Estudios Árabes e Islámicos y del Máster de Estudios de Género y Políticas de Igualdad en la Universidad de La Laguna.

COMO CITAR ESTE ARTÍCULO, DE ACUERDO CON LAS NORMAS DE LA REVISTA:

SERRANO-NIZA, Dolores. "Cuerpos de mujeres (des)colonizados según Assia Djebar". *Revista Estudios Feministas*, Florianópolis, v. 28, n. 2, e60111, 2020.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

No se aplica.

FINANCIACIÓN

No se aplica.

CONSENTIMIENTO DE USO DE IMAGEN

No se aplica.

APROBACIÓN DE COMITÉ DE ÉTICA EN INVESTIGACIÓN

No se aplica.

CONFLICTO DE INTERESES

No se aplica.

LICENCIA DE USO

Este artículo está licenciado bajo la Licencia Creative Commons CC-BY Internacional. Con esta licencia se puede compartir, adaptar, crear material para cualquier objetivo, siempre que se le atribuya la autoría.

HISTORIAL

Recibido el 07/11/2018
Presentado nuevamente el 18/07/2019
Aprobado el 01/08/2019