

## **UC Merced**

### **TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World**

#### **Title**

"Nostalgias que residen": identidad en la obra de Khédija Gadhoun y Farah Jerari

#### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/1s19b7k5>

#### **Journal**

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 12(1)

#### **ISSN**

2154-1353

#### **Author**

García-Vela, Luis

#### **Publication Date**

2025-01-07

#### **DOI**

10.5070/T420940

#### **Copyright Information**

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

## “Nostalgias que residen”: identidad en la obra de Khédija Gadhoun y Farah Jerari

---

LUIS GARCÍA-VELA  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

### Resumen

La poesía de la diáspora de la llamada “literatura hispanomagrebí” está marcada, en especial, por la hibridez. Este artículo se centrará en analizar la articulación de la identidad en la obra poética de dos integrantes de este conjunto: Khédija Gadhoun y Farah Jerari. El cotejo revela que, por un lado, la estadounidense-tunecina basa su proyecto poético en la temática de la migración y en la deconstrucción de la memoria, mientras que el de Jerari propone un viaje para deconstruir su identidad. Tras resaltar los puntos comunes de las obras de dos autoras tan diferentes, se valorará con la posibilidad de vincularlas con el macrocontexto de la poesía de la diáspora.

**Palabras clave:** Poesía hispanomagrebí; identidad; poesía de la diáspora

### 1. La literatura hispanomagrebí o la “voluntaria hibridez”

En repetidas ocasiones se ha llamado la atención sobre la existencia de una literatura marroquí escrita en lengua española. No son escasos, en este sentido, los estudios panorámicos que se han realizado acerca de esta literatura, compartimentada de muy distintas formas (Abrighach “Literatura marroquí en lengua española” 33–59, Mesmoudi “transhispanidad” 23–40, Faye “Transterritorialidad e identidad” 51–81, Sarria Cuevas “La palabra encendida” 143–152, Ricci “Literatura marroquí de expresión castellana” 89–107, Kettani “Literatura marroquí en lengua española” 253–260). En cambio, su poesía ha sido objeto de menos interés crítico (Tazi “mismidad y otredad” o Campos López “la poesía hispano-magrebí”). Ya resultaba llamativo que un grupo de escritores optara por la lengua española como vehículo de comunicación en Marruecos, país en el que, por ejemplo, en 2019 sólo un 0,027% (1 de 36 millones) de los habitantes tenían un nivel avanzado de español, a diferencia de lo sucedido con el francés; algo que se puede remontar a la diferencia en las políticas culturales coloniales en Marruecos (Fernández Vítors 36–37). Sin duda, resulta aún más sorprendente la expansión de este fenómeno a otros países del Magreb, como Túnez. Aunque se trate de un fenómeno incipiente y muy minoritario, el español prácticamente no tiene presencia en estos contextos.

En todo caso, este conjunto literario se ha denominado de múltiples maneras: tanto “literatura marroquí en lengua castellana” (Chakor y Macías) o “en lengua española” (Pérez Beltrán) como, tiempos después, y dada la extensión del fenómeno, “literatura hispanomagrebí” (Gahete et al. *Calle del agua*; Sarria Cuevas *La palabra iluminada*) o, incluso, “literatura norteafricana de expresión en castellano” (Faye,

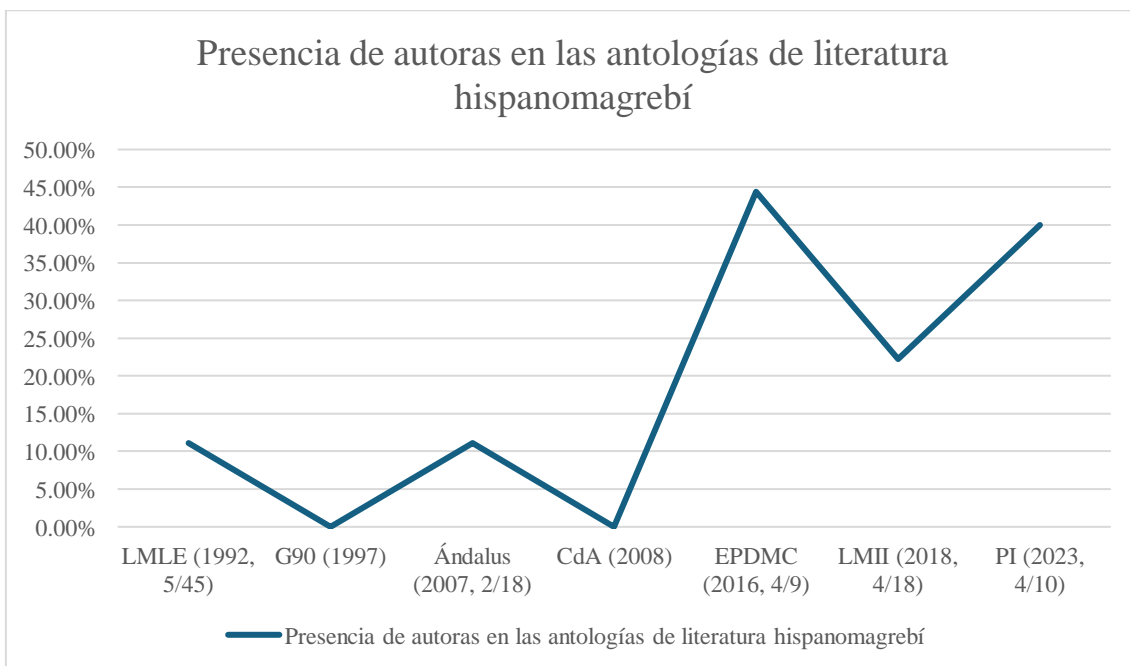
“Transterritorialidad e identidad” 51–81). Me referiré a ella como “literatura hispanomagrebí”, dado que las autoras que estudiaré, Farah Jerari y Khédija Gadhoun (de origen marroquí y tunecino, aunque radicadas, en España y en Estados Unidos, sucesivamente) escriben en español desde la diáspora.

La extensión de este conjunto es reducida: José Sarria Cuevas incluye en él apenas una centena de obras (“La palabra encendida” 9) y Mohamed Abrighach unas ciento veinticinco (34), de las cuales solo una cincuenta son poemarios. Además, en su estudio hay que tener en cuenta una división fundamental: la división entre la creación literaria *en* los países magrebíes y la creación *fuera* de ellos. Esto podría ser articulado, en definitiva, como una doble vía literaria, similares a los frecuentes binomios “insilio-exilio” o “nacional-diáspora” (Faye “transterritorialidad e identidad” 51–81). En este sentido y a pesar del valor de parte de la bibliografía existente, defiende la necesidad de abordar la poesía hispanomagrebí prestando una mayor atención a las circunstancias de su enunciación. Por ello y a fin de evitar la construcción de una categoría demasiado abstracta de “exilio” o de “diáspora”, es necesario atender a la pluralidad que puede enmarcarse bajo el marco de estas categorías. Me centraré en cómo se presenta la identidad mediante las voces líricas de Khédija Gadhoun y Farah Jerari, poetas que se enmarcan, por su nacionalidad, condición y expresión lingüística, en un conjunto literario marcado, por encima de todo, por su hibridación:

Esos autores y autoras escriben y *están inmersos en un proceso de interacción o de fricción cultural entre la hispanidad y la arabidad*. Su lugar de enunciación se da en un espacio que el crítico francés, Jacques Chévrier, llama “un espace tiers” donde se embarcan en el esfuerzo monumental de definir y articular un espacio de creación, de producción y de consumo “hispanico” en un entorno social y culturalmente dominado por una literatura nacional de expresión en árabe y/o en francés. Por lo tanto, son creadores y creadoras culturales que ya no se pueden ni deben identificar meramente como individuos que escriben o que sólo “saben” escribir en castellano, en este caso, sino como individuos que *realizan un vaivén cultural, escritural, lingüístico y estético, polivalente y fluido y a diferentes niveles entre expresiones y tradiciones* literarias diferentes pero contemporáneas (Faye 76, énfasis añadido ).

Esta interacción, aunque nunca ausente del todo en las configuraciones culturales, se realiza de manera voluntaria desde el momento en el que decide escribirse en una lengua diferente de la materna. O en el caso de las nuevas generaciones (como Zuer el Bakali o Sahida Hamido) de autores marroquíes nacidos ya en España o emigrados muy pequeños, se realiza reflexionando sobre el legado y las tradiciones de los países de sus padres, sea para ensalzarlas, sea para criticarlas, sea para hacerles un hueco en la memoria. Este tipo de procedimientos llevan a cabo un cuestionamiento de lo que Gareth Griffiths entendía como “mito de autenticidad” (“The myth of authenticity” 82–97) y por ello resultan un interesante campo para cuestionar las categorizaciones literarias establecidas.

No obstante, más allá de las cuestiones suscitadas acerca de la literatura hispanomagrebí y de una “voluntaria hibridez” de sus componentes, debemos tener en cuenta, dado el objeto de análisis, cuestiones de género. Sin entrar en las debatidas vinculaciones o no entre género y escritura, resulta pertinente anotar algunos aspectos acerca de la presencia de autoras en la literatura hispanomagrebí. Volviendo a la visión de Abrighach, es llamativo que entre los cincuenta y dos poemarios publicados sólo se cuenten once de autoría femenina (34), si bien un cotejo más exhaustivo es necesario. Por ello, pocas autoras se suelen citar en las filas de la creación poética hispanomagrebí. Tendencia excluyente que, no obstante, no encuentra un paralelismo en el género de la narrativa (en especial con la consagración literaria de Najat el Hachmi quien ha recibido premios tan prestigiosos como el Nadal y el Ramón Llull y con la escritura de autoras como Leila Karrouch, estudiadas por Cristián Ricci en “*L’últim patriarca*” 71–91, o por Diego Muñoz Carrobes en “*Xenografías femeninas*” 207–220, entre muchos otros) y parece revertirse gradualmente en lo poético con la emergencia de nuevas voces (Nisrin Ibn Larbi, Sahida Hamido o Lamiae el Amrani, entre otras). No obstante, una mirada a la presencia de escritoras en las antologías puede ser significativo para intuir su posición en el conjunto:



En este gráfico subrayo entre paréntesis la presencia femenina en las antologías de mujeres (número de mujeres/número total de antologados). Ello deja ver que tanto la tendencia de la exclusión absoluta presente en antologías como *Escritores marroquíes de expresión española. “El Grupo de los 90”* (1997, G90) o incluso *Calle del Agua. Antología de literatura hispanomagrebí* (2008, EDA), como la de aparición limitada de autoras en *Literatura marroquí en lengua española* (1992, LMLE), en *Al-Ándalus, el paraíso* (2007, Ándalus) o en *Entre las dos orillas. Literatura marroquí en lengua castellana* (2007, LMLC) se ha revertido totalmente. Tanto por *Estrecheños. Poesía de dos mares compartidos* (2016, EPDMC) como por *Letras Marruecas II. Nueva antología de escritores marroquíes en castellano* (2018, LMII) y por la reciente *Palabra iluminada. Antología contemporánea de*

*poesía hispanomagrebí* (2023, PI) parece entreverse un cambio de dirección. Esto puede apuntar bien hacia un mayor “equilibrio” de géneros en la creación poética bien hacia un mejor reflejo de ello en las antologías. Esto último es crucial en un campo que está conociendo la obra de incipientes escritoras que quiebran la predominancia masculina tradicional.

Por ello, esta progresiva incorporación de voces femeninas al campo de la literatura hispanomagrebí motiva una mayor atención crítica a sus representantes (Najmi “Literatura femenina marroquí de expresión hispana en la diáspora” 61–64, Arnau i Segarra “dualidades femeninas” 99–103). Y, a fin de sumarnos a esa investigación colectiva, seguiremos dos líneas. Por un lado, temáticamente, aquella derivada de las ideas de Abdelkhalak Najmi, quien defiende que, naturalmente, uno de los temas principales de esta nueva literatura es “sobre todo, la identidad” (64). Por otro, a nivel metodológico, continuaremos la iniciativa de Roland Campos López (“el pensamiento feminista-decolonial en la poesía de Khédija Gadhoun y Fátima Galia” 312–338) basada en realizar un estudio comparativo de la obra de dos poetisas en distintas circunstancias vitales pero que escriben desde la diáspora. En este caso me centraré en la identidad en la obra de Khédija Gadhoun y Farah Jerari. No obstante, antes de comenzar con el análisis textual, intentaré acotar el concepto de identidad, no pretendiendo tanto cerrarlo (pues sería tarea prácticamente imposible), como delinear qué aspectos son relevantes para nuestro estudio.

## 1.2 Identidad: notas sobre un concepto

Las aproximaciones al concepto de identidad han sido realizadas desde muy diferentes perspectivas: disciplinas como la filosofía, la psicología o la neurociencia han dedicado sus esfuerzos a intentar perfilarlo. En este caso, interesa en especial lo que se ha denominado tradicionalmente como “identidad personal”, más que la “identidad social”, aunque estas disyuntivas son, de por sí, altamente problemáticas. Una definición de la que partiremos es la incluida en el *Oxford References Dictionary*, que delimita el concepto como “[personal identity] A phenomenological sense of oneself as a separate individual being with a distinctive personality and a ‘true self’ persisting over time; a self image” (s.p). De lo anterior, cabe señalar tanto la idea de persistencia de la persona a través del tiempo como la de autoimagen, dado que serán dos aspectos importantes en las obras analizadas. De hecho, las voces poéticas recurrirán a ambos mecanismos con frecuencia, algo que obliga a incluir las “autoimágenes” y las alusiones al pasado y a la infancia en el punto de mira de nuestra exposición sobre la identidad. Una visión más compleja la articula Ulric Neisser, quien defendía la existencia de un individuo conformado por cinco facetas: la faceta “ecológica”, con respecto al entorno físico, “interpersonal”, basado en la comunicación, “extendida” o “ampliada”, que atiende a la memoria y a la anticipación, la faceta “privada”, cuando se descubre la exclusividad de los funcionamientos personales y la “conceptual”, fundamentada en una red de asunciones generales y particulares sobre el ser humano y el individuo. Lo relevante es que estas cinco facetas funcionan, actúan y

responden a los estímulos como una totalidad (Neisser “Five kinds of self-knowledge” 3),<sup>1</sup> algo que complica la utilización de estos conceptos directamente en estudios como el que sigue. En todo caso, atenderé, fundamentalmente, a lo que Neisser denomina faceta “conceptual”, si bien aludiremos a otros aspectos. Puesto que son, en realidad, ideas abstractas, el criterio fundamental para la inclusión de fragmentos textuales será la aparición de la primera persona gramatical.

### 1.3 Planteamiento

En este artículo, me basaré, mayoritariamente, en *celosías en celo* (2013), primer libro publicado de Khédija Gadhoun, y en *más allá del mar (bibènes)* (2016), así como en el breve *cuerpo en exilio* (2023). No estudiaremos, por el contrario, ni *índigo* (2018), por ser en su mayoría una selección de poemas de los dos primeros libros, ni *bouquet* (2023), último libro de la autora.<sup>2</sup> En el caso de Farah Jerari, la muestra textual es más breve se restringe a ser *La mujer desierta* (2023), primer y único libro de la autora hasta la fecha.

La “voluntaria hibridez” presente en la literatura hispanomagrebí y las posibles diferencias de exilios motivadas por las circunstancias concretas de cada uno de ellos, promueven la necesidad de una comparación textual entre ambas autoras, pues críticos como Roland Campos López han demostrado que esta vía comparativa tiene interesantes resultados que ofrecer. En este caso, centraré el análisis, en primera instancia, en las nociones relacionadas con la identidad, para reunir en la conclusión las semejanzas de dichas propuestas líricas. Pretendo, con ello, estudiar las alusiones a la interculturalidad y las diferencias en la construcción del sujeto lírico.

En muchos contextos, pero, sobre todo, en los referidos a los discursos que tratan cuestiones identitarias, elementos como la posición social o la cultura desde la que se enuncia condicionarán el discurso. Así, cabe detenerse mínimamente en las circunstancias vitales de las dos autoras a estudiar, Khédija Gadhoun y Farah Jerari.

Khédija Gadhoun nació en Túnez y emigró a Estados Unidos, donde se doctoró por la Universidad de Ohio en cultura y literatura Latinoamericana. Sobre las razones de su emigración, dice en una entrevista que: “tuve que tomar esa decisión para escapar del patriarcado tunecino, que no me dejaba estudiar, que no me dejaba emanciparme” (“Conoce a la poeta...” 1:25). En este sentido, tanto las causas de su migración como las circunstancias vitales a las que llegó tras ella serán aspectos que distinguirán su poesía. Por un lado, por su compromiso feminista-decolonial (dos adjetivos que le atribuye Campos López, “el pensamiento feminista-decolonial en la poesía de Khédija Gadhoun y Fátima Galia” 336) y, por otro, por su vínculo con la cultura latinoamericana. Este último es un elemento que no es muy frecuente en la literatura hispanomagrebí, más tendiente a vincularse a la cultura española peninsular, salvando casos como el de Moisés Garzón Sefarty, vinculado tras su exilio en 1958 a Venezuela (Chakor y Macías 61) o el de Simy Zarrad Chokron, judía tetuaní que reside en Argentina (Lomas López 70). Por su parte, Farah Jerari

es una poeta nacida en Nador, Marruecos e inmigrada a España a la temprana de edad de los cuatro años. Es, a día de hoy, estudiante en Cataluña y establece su obra influenciada por “la búsqueda de su identidad” y el descubrimiento de los referentes femeninos. (Jerari “La mujer desierta: presentación” 00:00–24:27).

## 2.1 Identidad en la obra de Khédija Gadhoun

Como ella misma reconoce (Gadhoun “Más allá del mar” 00:00–1:49), su obra está atravesada por su condición migrante. De hecho, el comienzo de su primer libro, *celosías en celo* ya concede, mediante una cita de Tayeb Salih (9), un peso considerable a la temática de la migración. Así, aquel “Je suis un Sud qui a la nostalgie du Nord”, será un motivo común no sólo en la narrativa de dicho autor sudanés, quien titulará como *mawsim al-biḡra ‘ilā al-šamāl* (1966 ‘temporada de migración al norte’) a una de sus principales novelas (algo que no es baladí, pues sus títulos tienen, en su caso, amplísimo alcance, como señala Omar Al-Bashir “Al-‘nuwān fī riwāyat al-ṭayīb ṣālih dirāsāt sīmīā’iyā” 244–282), sino en parte de la producción de la tunecina. Esa “nostalgia” del Sur por un Norte idealizado proviene del relato colonial de origen moderno; relato que chocará estrepitosamente con la dura realidad del tránsito entre ambas. Ejemplo idóneo de ello es el poema “norte” (Gadhoun *celosías en celo* 14), que tipográficamente distribuye la lectura en un ascender, metáfora de la migración del sur al norte. En el caso de la en la poesía hispanomagrebí como señala Roland Campos López, un fuerte componente de “reoccidentalización” mueve a las voces poéticas de algunos poemas a “continuar dirigiéndose a un norte idealizado, a fin de alcanzar la promesa del exprimer mundo” (“El viaje al norte” 24). Así lo constata el mismo tiempo después, al trabajar con una muestra de sesenta poemas, que le permite subrayar que “de manera redundante, en la muestra poética, el norte materializa la tierra prometida” (Campos López “La poesía hispano-magrebí” 18).



La tierra se vuelve “gélida” al acercarse, y su tránsito está limitado por unas “biodegradables fronteras” que cruzan inmigrantes deshumanizados por la estructura global (“materia en tránsito”) y acaban siendo “identidades en contravía”.

No obstante, la voz poética no sólo hablará de tránsito, sino también de los motivos que la empujaron a migrar: el sueño de estudiar y de “vivir en lenguas extranjeras” (*más allá del mar* 20), por un lado y la incompreensión de sus deseos de futuro y de su creatividad, por otro. Ambas causas guardan relación con la voluntad de alejamiento de la disposición patriarcal de la cultura tunecina. La voz poética pretende alejarse porque siente su capacidad de desarrollo coartada y sus deseos constantemente cuestionados: “¿por qué? siempre repudiaban mis artes / porque las letras enturbian para que” (*más allá del mar* 20). Una vez se tiene éxito en el duro intento de traspasar las fronteras y se consigue desarrollar el proyecto personal, la voz lírica anuncia, en ocasiones concretas, su gozo por ello. Apunta que “aún celebro la afortunada travesía” (*más allá del mar* 20) y que, aunque tardíamente, ha logrado algunos los sueños, pues “los sagrados sueños llegan. tardíos / porque primero tenían que marcharse” (*más allá del mar* 21). Estos últimos versos apuntan a dos direcciones claras: una primera relativa a la conciencia del privilegio, como nos sugiere aquel “afortunada” travesía y una segunda concerniente a la necesidad de alejamiento de su propio origen para conseguir sus sueños (“primero tenían que marcharse”). No obstante, estos dos fragmentos “positivos” no resultan habituales en la poética de Khédija Gadhoun, más centrada en dar voz a las duras realidades de los migrantes y en articular las complejidades de la nostalgia que los persigue.

La voz poética es consciente del privilegio de su exilio “exitoso”, pero también de que la suya es una “identidad en contravía”. Por ello, busca su hueco en lo poético, intentando llegar a una voz propia,



persiguiendo “la arquitectura de un lenguaje que restablezca su libertad” (Sarria Cuevas “La literatura de la frontera” s.p). De esta manera, en *más allá del mar (bibènes)*, obra construida sobre la propia noción de puerta y de tránsito y la búsqueda de un lenguaje propio, vemos un poema titulado “lección de gramática” (48) que merecería más atención por su carácter de poética:

*contar*

(también los nombres deshabitados)

*habitar*

(memorias cotidianas aunque nuestras)

*soñar*

(en lenguas extranjeras para descender)

*volver a soñar*

(en el Sur con mapas fantasmas)

*migrar*

(hacia la poética-frontera)

*domesticar*

(la amnesia como si fuera lluvia)

*irse*

(y hallarse en patrias peregrinas)

*y las aguas internacionales sacuden*

*el tráfico*

*sin rostro*

*y con gracia*

*vuelve cada rastro a su destino.*<sup>3</sup>

(entre sueños deportados).

(Gadhoom *más allá del mar* 48) Aunque la crítica no ha prestado apenas atención a este poema, creemos que son tantos los elementos potencialmente relevantes en este poema que podrían convertirse en base para una poética fronteriza e híbrida. Narra la poeta a la perfección las dificultades de construcción de la identidad y de una escritura en una patria distinta que la materna. El comienzo (“contar” - “habitar”), habla, en primer lugar, de la necesidad de encontrar un espacio en el mismo interior de un país de visible tradición colonial. Para ello es fundamental, apunta el poema, reconstruir la historia silenciada, oculta, “deshabitada” y sumergirse en las propias memorias cotidianas. Esta necesidad surge de la voluntad de contestar a la escritura de la Historia, en la que no hay hueco para sujetos subalternos, razón por la cual se busca recuperar sus legados. Una vez sucede la reescritura del pasado, en segundo lugar, el yo escritor

asume su condición presente y comienza a funcionar con “hibridez”, a habitar aquel “tercer espacio enunciativo” que caracteriza Homi Bhabha como un lugar de expansión y apertura (37). Se intenta desprender allí de la lengua propia para encontrarse a sí mismo en la lengua del Otro (soñando “en lenguas extranjeras”), proceso que se combina con la presencia del “Sur con mapas fantasma”. Siguiendo este camino comienza, en tercer lugar, el tránsito hacia la “poética-frontera”. Ello, no es fácil, como ya destacaba Raja Rao en el prólogo de su novela *Kanthapura*:

The telling has not been easy. One has to convey in a language that is not one’s own the spirit that is one’s own. One has to convey the various shades and omissions of a certain thought-movement that looks maltreated in an alien language (vii).

Naturalmente, el conflicto derivado de la expresión en la lengua del otro supone un desafío a los propios estatutos de la identidad, supone un quiebre en el yo unitario y una apertura. Esa misma “poética-frontera” mueve precisamente a Khédija Gadhoul a aludir en un poema anterior a unas hipotéticas “heterotopías / desplegando espejos” (*más allá del mar* 36); múltiples lugares donde un yo híbrido puede reconocerse.

Sin embargo, aquel “migrar / (hacia la poética-frontera)”, conlleva dificultades. Entre ellas están el deber ineludible, por un lado, de “domesticar la amnesia” y aceptarla como algo cotidiano y posible y la necesidad de “hallarse en patrias peregrinas”, por otro. Este último adjetivo es clave, dado que desvela una marca de ajenidad y de continuo tránsito: el yo debe hallarse a sí mismo en el movimiento. Sin embargo, la noción de “peregrinaje”, también nos permite aludir al peso de lo propio, de la infancia y de la tierra materna, pues el peregrino siempre parte de un lugar que lo vio nacer. Este peso continúa estando presente, y es, en las cuatro obras de Khédija Gadhoul consultadas, un aspecto que recibe un espacio considerable.

Probablemente estos hechos fueran los que hicieron que Luis Correa-Díez, en su prólogo a *más allá del mar (bibènes)*, destacara su capacidad representativa de “la experiencia del peregrino y del peregrinaje” (IX). Muestra de ese peregrinaje hacia hallarse en la “poética-frontera” es el *code-switching* que realiza la voz lírica en varios poemas. En especial, se percibe en “baño turco en f mayor” (*celosías en celo* 67–69), poema de interesantes intermedialidades con el imaginario estético del erotismo, ambas subrayadas por Roland Campos López (“Feminismo y decolonialidad” 327–332). La inclusión del dialecto tunecino, el francés y el inglés en una composición escrita en español introduce una riqueza lingüística que merece ser analizada y valorada en profundidad. En este sentido, no resulta difícil establecer paralelismos con la “*magrebidad* del español” propuesta por Rodolfo Gil Grimau (Sarria Cuevas *La palabra iluminada* 6). Y si bien definiendo que este concepto, que enmarca una continuidad dialéctica entre el español y el árabe, ha sido aplicado de forma cuestionable al conjunto íntegro de la literatura hispanomagrebí, aquí puede ser altamente pertinente<sup>4</sup>.

Otra explicación, no necesariamente contradictoria con la anterior, la propone Campos López, quien apuntaba a una motivación distinta: “el *code-switching* permite a las voces femeninas hispano-

magrebíes, en tanto sujetos culturales colonizados, hablar la modernidad sobre su género y sexualidad, pero también enunciar y performar su deconstrucción” (“feminismo y decolonialidad” 329). Sea de la manera que sea, puede establecerse consenso en que el *code-switching* está, en este caso, relacionado con la “transterritorialidad” (Faye “Transterritorialidad e identidad” 51–81) o “transhispanidad” (Mesmoudi 23–40) atribuida a la literatura hispanomagrebí. Junto a este fenómeno, otro que emplea voz lírica para encontrar su sitio “en culturas peregrinas” es la asunción de su dualidad. La misma está marcada por la negritud y la convergencia de culturas. Y así lo expresa: “conversando con mi madre un día / me di con mis propias señas de identidad // negra. // norte y oeste se vierten en mí / confluencia poco arriesgada / aunque no del todo imposible” (*celosías en celo* 64). No deja de ser interesante cómo la autora enuncia irónicamente el riesgo del choque de civilizaciones, algo relacionado, de nuevo, con el “mito de autenticidad” al que aludíamos antes.

El poema, transcurrido ese “soñar”, “volver a soñar” y “migrar”, busca hacerse hueco en la “poética-frontera” concorde a la hibridez del sujeto. En esa situación “postmigratoria”, la nostalgia de la tierra materna será un elemento presente. Esto se explica porque la voz poética reconoce que tanto los sentidos (“y todos mis sentidos bajo la piel / solitaria respiro la tierra”, *más allá del mar* 32), como la propia voz creadora (“este grito / en infinitos pedazos de ocre tierra / no deja de bordar el humilde cielo con versos de luz” *más allá del mar* 66) pueden funcionar enlazados a la tierra. Este vínculo inseparable hará que la poeta eleve su canto hacia el sur, “dulcemente” (*más allá del mar* 64) y desde una altura (“desde las alturas del tiempo / vi los refinados azulejos de la bella / Medina en relieve para soñar en cuna”, *más allá del mar* 42) símbolo del alejamiento de la patria y del vínculo desgajado. Los azulejos y los *keilim* de la tierra materna se encuentran lejos, por lo que es dolorosamente necesario asumir el cambio de situación: “tierra mía de ayer, hoy reducida a un puro destierro” (*más allá de mar* 79). La continuidad del sujeto, de un yo persistente (elemento fundamental, como decíamos en la constitución de la identidad), se hará más difícil por la conciencia del hiato entre los espacios. Así, en un breve poema de *más allá del mar* se dice: “mi tierra, mi secreta delicia / ¿cuánto silencio desfila entre mi suspiro y tu olvido?” (68), versos de los que cabe destacar, sobre todo, el pronombre posesivo.

En esa nueva situación, desgajado de su país de origen, el sujeto poético rememora el pasado, algo que sucede con frecuencia en la obra de la tunecina, tal vez porque rebuscando en la memoria se puede hallar en algunas ocasiones certezas sobre la propia identidad. De hecho, los primeros versos publicados de la poeta, en *celosías en celo*, irán por esa dirección: “memorias otras / otros abriles / nostalgias que residen / aún estampadas / en tu adorado y remoto / *keilim*” (11). La memoria agita la nostalgia marcada por la presencia remota del *keilim*, y quiebra la continuidad identitaria (“memorias otras”) y establece una discontinuidad entre el pasado y el presente. Precisamente, algunas de las memorias que se evoquen en el libro serán presentadas así, discontinuas y “adoradas”, aunque no sea la tendencia mayoritaria. De hecho,

la temática de la infancia está bastante presente en este primer poemario (como vemos en “diagnóstico”, 15 o en “pizarrines risueños” 20–22), y se suele identificar como una memoria propia.

Un ejemplo de este vínculo nostálgico del yo lírico con una infancia es el caso de “pizarrines risueños”, que revela las tensiones Oriente-Occidente en una escuela tunecina y concluye entreverándola con lo propio. Del patio descrito, los juegos y el poder colonial en la escuela, se salta a lo particular, conectando lo que parecían vivencias genéricas con la voz poética. Habla, entonces de “pigmentadas caligrafías de la inocencia / escuela de mi primer abecedario / mi dulce infancia en blanco y azul” (*celosías en celo* 22). Precisamente ese pronombre posesivo el que nos revela la continuidad habitual del formato de las memorias y la tendencia a construir, como decía anteriormente, autoimágenes. El pasado puede reconstruirse como propio en el presente, algo inevitable, pues muchas veces “sin ningún deseo el manto del ayer / a tientas impregna los poros del nuevo día” (*más allá del mar* 47).

De esta forma, el desgajamiento del país materno y la huella de la nostalgia (tanto de la tierra como de la infancia) serán constantes que se reiterarán en obra de Khédiya Gadhoun. No obstante, el discurso no se quedará en ambas emociones, sino que será consciente de más implicaciones de la migración y el tránsito entre culturas. Por ello, la poeta sabe que recordar también puede ser una pulsión mítica y fundacional. Gadhoun incide que la memoria funciona como una “ilusión de heroica fundación / en santos pilares articula / la eterna memoria del ebrío azul” (*más allá del mar* 36); hay una conciencia de lo que implica la memoria, que revive recuerdos sometidos al riesgo de la idealización. Hay que evitar que el cuerpo sea “un banquete de duelo” (*cuerpo en exilio* 7). Y, por lo tanto, como antídoto, concibe el sujeto poético la memoria en un lugar en “simbiosis” (*más allá del mar* 36), heterotópico y en “humano tránsito”, cuyo punto fundamental también puede ser la duda “ciudades [ ] en formación / o [ ] ¿en eclipse?” (*más allá del mar* 36).

Este discurso de cuestionamiento de la memoria apunta a una duda antropológica fundamental: ¿al recordar, creamos algo nuevo, más bien hacemos crónica de una realidad que se va agrietando y eclipsando? Sin poder dar una respuesta satisfactoria a esta apasionante pregunta, no obstante, hay que poner el énfasis en el sujeto que la realiza. Se habla de un sujeto híbrido, en tránsito, por lo que simplemente la formulación de la pregunta representa un desafío a la estabilidad de su memoria, instrumento fundamental en toda construcción identitaria, pero, en especial, en la de aquellos migrantes que se ven abocados a abandonar su país natal. Es, por ello, una pregunta valiente. Y en este sentido, el cuestionamiento de la memoria se enriquece con la vista de las problemáticas de la vida anterior. El compromiso feminista de la autora, también destacado comúnmente por la crítica (Campos, “feminismo y decolonialidad” 312–338; Sarria Cuevas, “la literatura de la frontera” s.p), le hace establecer ciertas distancias con aquellas costumbres sociales de su país que le empujaron a la diáspora.

Por ello, en el mismo poema sobre la visión desde la altura que comentábamos, asevera: “*Medina*: / toda una esencia. / también su oxímoron” (*más allá de mar* 43). Se llega, por lo tanto, a un punto aparentemente contradictorio: se recuerda el país con nostalgia, pero a la vez con distancia. Esto abre la puerta a la inestabilidad y al desarraigo, que ya aparecía en la conclusión de “nostalgias”, primer poema de *celosías en celo*: “norte / la mirada / hacia el sur / y en desnudo / desarraigo” (12). Desde el norte, y con la sensación de desnudez, la voz poética se pregunta justo después: “y ¿para qué volver? [...] // si aquella casa ha dejado de existir / y en desencanto ha naufragado todo” (*celosías en celo* 13). La dureza del desgajamiento de la patria, entremezclada con la nostalgia, por un lado, y el cuestionamiento de la memoria y del pasado chocan irremediamente. Este conflicto adquiere un punto amargo al notificar la imposibilidad de vuelta: el espacio donde se crio el “true self-persisting over time” pertenece ya, y de manera irremediable, a los territorios de la memoria.

Desde este suceso puede entenderse que el yo, marcado por la migración y sus consecuencias, así como por la nostalgia y la distancia y por el desarraigo, esté atravesado por el tiempo, tema común junto a la migración en la obra de la poeta. El ayer, pues, se presenta como un elemento “lejano / irre recuperable”, e incluso “inexistente” (*celosías en celo* 44). Precisamente, al hilo de esa dificultad de mantener una continuidad identitaria por razones de distancia espacial con el origen, la distancia temporal puede acabar incluso quebrando, en ocasiones, la continuidad identitaria: “¡Día mío / En tu amanecer ya respiro tus huellas / soy pero ya soy / otra” (*celosías en celo* 53). Espacio y tiempo pasados tienen la marca de lo irre recuperable. Ante esta situación hay, no obstante, una vertiente constructiva, que da algunos pequeños asideros, como el amor o los recuerdos fragmentados. Sirva como ejemplo de ello el poema “amanecer 2”, incluido en la parte de *celosías en celo* que podría ser enmarcada en dicha vertiente:

huellas y memorias mi vida

ha cincelado rosas de arena [...]

de nuevo los vientos del SUR vuelven roncós y viejos

vuelven para conquistar mi desolado corazón

y en varias latitudes dejan sembrado

tu querer ya errante ya en dunas (*celosías en celo* 50)

Vemos temas a los que hemos aludido: la imagen de las “rosas de arena” nos deja intuir la fragilidad de la memoria mientras que la mayúscula de “SUR” remarca de nuevo la nostalgia o la pulsión de la tierra, que añadimos, también se ve en vemos en otros versos de otras poetas hispanomagrebíes (como por ejemplo en “África” de Sahida Hamido). El viento, elemento “relacionado con la expresión de añoranza” (Garriba 531) y ya presente, por ejemplo, en la lírica románica más antigua de tipo tradicional, reaviva el

recuerdo del querer, frente a un presente en el que el amor anda “errante ya en dunas”. El recuerdo del amor puede, por lo tanto, sobrevivir a una memoria quebradiza y a un paso del tiempo demoledor, al igual que otros recuerdos fragmentarios, como, por ejemplo, el desplegado en “postal de mis abuelos” (*más allá del mar* 22) y rememorado mediante el olfato y la vista. Sin embargo, la voz lírica es consciente, una vez más, de que no se puede vencer los efectos del tiempo, ni con el amor o los fragmentos: “de colores parpadean las frívolas imágenes / pulsando truenos y congelando gritos / ha llegado la abrumadora industria del ser” (*más allá del mar* 34). De un pasado por lo general irreconstruible, quedan solo el parpadeo de los colores y unas “frívolas imágenes”, diminutas e imposibles de comparar al poder de “la abrumadora industria del ser”, esto es a la condición mortal del ser humano.

## 2.2 Identidad en la obra de Farah Jerari

Frente a la obra de Khédija Gadhoun, la de Farah Jerari es más breve y también más unitaria. De hecho, su libro *La mujer desierta* (2023) es casi más que un poemario: es un viaje identitario. Dividido en tres partes (Jerari “La mujer desierta: presentación”), presenta el tránsito de la voz poética desde una situación inicial conflictiva entre la identidad y los deseos del individuo y una situación social asfixiante (pero normalizada) hasta la armonización final del yo y el entorno. Sin embargo, no es un viaje lineal en sentido estricto, dado que está atravesado también por regresiones, elementos constantes y espacios liminales. Ello nos permite intuir la complejidad de la construcción de la identidad.

La primera parte está marcada por la presión social y por la aceptación de una situación que niega al propio yo. De hecho, esta presión social motiva al sujeto fingir y a actuar amoldándose a los valores patriarcales: “Tengo que fingir que en mi interior / sólo hay sumisión / bondad / asentimiento [...] // ¿cómo hacerlo?” (*La mujer desierta* 19). Dicha tríada de elementos opresivos (sumisión, bondad, asentimiento) se impone de manera coercitiva, por “el temblor del miedo interiorizado” (*La mujer desierta* 15) y por “las cadenas / de los lazos de sangre”. El peso del miedo y de la familia mueve al sujeto lírico a una aceptación para vivir “en paz”, aun a costa de negarse a sí misma: “acepto la amargura / a cambio de la vida // rechazo la paz que me brinda la ausencia / por unas manos que prometen un porvenir” (*La mujer desierta* 14). Hablamos, por ende, de una interiorización de los valores patriarcales.

No obstante, aparece una duda que será tanto el comienzo del tránsito como el motor de la búsqueda identitaria en que se basa el poemario: “¿sigo aquí?” (*La mujer desierta* 14). ¿Quién es ese sujeto que pregunta? ¿Y dónde se encuentra? Parece ser el yo profundo, basado en aquel “phenomenological sense of oneself as a separate individual”, al que aludía al hablar de identidad. Esa pregunta comienza a derribar lo instituido y a cuestionar esa paz opresiva. Desde ahí, el yo poético transitará desde un “Todo parece brillar con su ausencia” (*La mujer desierta* 13) hasta un “Luz sobre luz”, paráfrasis del *Nūrun ‘alá Nūrin* de la *sūrat an-nūr* coránica (sura 24, azora 35) y símbolo del nuevo estado de plenitud individual. En

este sentido, podemos hablar de un viaje identitario que transita desde la paz opresiva a la paz real, desde el yo subalterno al yo pleno.

La segunda parte tiene elementos que parecen dotarla de un carácter lineal, a saber: por un lado, la conciencia de vivir bajo presión social y la voluntad de liberación de la misma; por otro, el comienzo de la duda con respecto a sí misma y el inicio de la rebeldía. Sobre la concienciación cabe destacar dos motivos: el del “adueñamiento del cuerpo”, relacionado con la represión del deseo (“las manos / de los hombres / adueñados del cuerpo / mataron el deseo / el rojo de los labios / el pecho yermo / la piel / la mirada / el suspiro”, *La mujer desierta* 28) y el de la conciencia de la ausencia de libertad (“No hables de libertad / a una mujer que solo ha visto / la luz de la luna reflejada / en el cristal de la ventana”, *La mujer desierta* 36). De esta forma, el propio título del libro, *La mujer desierta*, alude, creemos a este paradigma de sujeto dominado, atado a un lugar que le limita la posibilidad de futuro. Es de ahí de donde empieza a nacer la voluntad de liberación, el afán de transgresión de aquella sumisión, dulzura y asentimiento (“quiero sentirme impura por mí / para mí, / quiero que mis dedos sean los únicos / capaces de traspasar los límites”, *La mujer desierta* 16) y de donde brota un ruego claro: “En cada oración ruego / al cielo para que / el jardín donde nace la vida / se seque / y las manos ajenas / dejen de sembrar semillas.” (*La mujer desierta* 58).

Las manos ajenas, que siembran, deben dejar paso a lo propio. Deben dejar de actuar como divinidades creadoras y dejar espacio para otro sujeto “creador” que irá perfilándose en el devenir del libro. El ruego al cielo nos remite a un hecho clave: aquel sujeto encerrado, que sólo veía “la luz de la luna reflejada / en el cristal de la ventana” (*La mujer desierta* 36), se encuentra al aire libre pese a su persistente indefinición identitaria. Y es que antes de toda definición, aparece la duda. Así que el sujeto, antes de perfilarse como ente independiente, una vez es consciente de la opresión que lo ha sumergido durante largo tiempo y quiere liberarse de ella, siente la duda de sí mismo, de sus acciones. Duda, primero, del abandono y dejadez al que le someten las leyes externas: “La impureza de este cuerpo / abandonado está cavando / su propia tumba” (*La mujer desierta* 42). El cuerpo sin deseo, condenado al desierto por una sociedad patriarcal cava su propia tumba. Y es en esa situación cuando se duda de la potencialidad de la escritura el destino parece claro y es necesario algo más “¿de qué sirve escribir? // si me veo enterrada / junto a mis versos” (*La mujer desierta* 43). Es necesario cuestionar, finalmente, la educación que había recibido, que la formaba en la entrega a otro abstracto, patriarcal: “¿Para quién, entonces? / Para el otro, me dicen. // En lo alto de la torre / los pies enterrados bajo el cemento / busco con la mirada al otro” (*La mujer desierta* 49)

Encerrada en la torre, sin posibilidad de movimiento, la noción de cautiverio es obvia, pues juega con los símbolos tradicionales del mismo. ¿Para quién debe el sujeto entregarse, anularse, realmente? La respuesta a esa cuestión parece ser la gran elipsis del libro, si bien parece estar claro que está relacionada

con en el poder masculino hegemónico. Y así, aterriza el libro en la rebeldía. En un estado que transita desde el odio hasta la voluntad de paliarlo para vivir en paz. Un itinerario que va desde un “puedo sentir como del odio / está a punto de nacer la rebelión” (*La mujer desierta* 61), marcado por la presencia del símbolo del fuego destructor, como recuerda *a posteriori* (“Juré incendiarlo todo... // con el humo señalaré el camino / hacia un desierto sin hombres”, 80), hasta la llegada a un “Te miro a los ojos cada atardecer / busco una migaja de ternura ... / quiero resolver el misterio que esconden / para arrancar el odio desde la raíz” (63).

Es un itinerario complejo. El yo lírico busca en los ojos, metonimia de lo humano, algo de ternura, una brizna de bondad que aparte el odio que funda la relación con el mundo en esta segunda parte del libro. Pero para llegar a este punto, el sujeto que duda y se rebela va pasando por regresiones y espacios liminales. De esta manera, en la primera y segunda parte hay algunos casos de autocuestionamiento en el intento de la liberación, como aquel “quiero arrojarme en la tierra / y sentir el cosquilleo / la calma / de un cuerpo sin sangre / en mi interior” (*La mujer desierta* 42), que pide la paz y la estabilidad. Igualmente, hay un peso del poder que hace que el intento de liberación no sea para nada fácil y mueva a retroceder “y llorar derrotada / junto al cuerpo que posee la llave» (*La mujer desierta* 53) frente a un cuerpo patriarcal siempre presente, que empuja al fin de la rebelión (“Unas manos en la nuca / me devuelven a la amargura, / se rompe la realidad del sueño”, *La mujer desierta* 35). Así, tanto el autocuestionamiento como la presencia del peso del poder hacen de este viaje un itinerario, que lleva regresiones y vueltas atrás.

En cuanto a los espacios liminales (Turner 102–103), podemos señalar algunos aspectos. La anonimidad (“Siento miedo cuando me miro / en el reflejo de los charcos / y no veo nada”, *La mujer desierta* 39), la asexualidad (“decidle / al hombre que / sigo sin ser mujer”, *La mujer desierta* 66) o los espacios inhóspitos, como vemos en la búsqueda de “un hueco / donde encontrar vida” (*La mujer desierta* 62), aluden a una “liminalidad”; es decir, a una frontera donde fluctúa un sujeto poético marcado por la condena de “vivir en el silencio vacío” (*La mujer desierta* 67). El desdibujamiento del sujeto lírico en su tránsito es absolutamente visible, por lo que requiere borrar para volver a escribir.

Finalmente, en la última parte, ese viaje problemático acaba llegando a buen puerto. Es un progreso que se ve claramente en la evolución simbólica del poemario. De esta forma, el tránsito de la sal a la sed es algo, creemos, revelador. Leemos en la primera parte del poemario: “el olor a sal llama / sin cesar / entre el sueño y la vigilia / voy a ella // me posee / la sal en mi carne” (*La mujer desierta* 29). La misma sal que se adueña de una carne y de un cuerpo “desértico”, marcado por la represión del deseo y por el *lóγος* patriarcal. Esta sal, ligada a las ataduras coercitivas y a los modelos de conducta represivos e impuestos, empuja a la sed, que se sacia al final del poemario: “me libero de las ataduras / sacio la sed / alumbro la oscuridad / seco la humedad” (*La mujer desierta* 57). El libro culmina con la aparición del placer: “He encontrado una gota de miel / entre mi vientre y el pecho, / la he saboreado / y he conocido el placer, /



el cielo ante mis ojos / sin nada que lo cubra.” (*La mujer desierta* 75), versos que abren una nueva concepción del cuerpo por parte de la voz lírica y de un nuevo estar en el mundo.

A ese paso de la represión al placer, de la sal a la sed saciada, se le añade una nueva visión de la divinidad. Frente al alejamiento de la divinidad y al duro poema 20, donde el sujeto señalaba que “A veces creo que Él nos ha abandonado. // Nos ha creado para el otro” y que “ha dejado que la miel dulce sea reemplazada por / la leche amarga” (*La mujer desierta* 44), la tercera parte presta otra visión de la divinidad. Dios acaba siendo un espacio de “consuelo” (*La mujer desierta* 74) y el yo funda un vínculo más íntimo con la religión que se ensalza en el último poema mediante una intertextualidad coránica (*La mujer desierta* 81). De la misma manera, frente al alejamiento de lo familiar y de la niñez en la segunda parte, marcada, como decíamos, por la rebeldía (“He matado el olivo que yacía / en el jardín de la niñez”, *La mujer desierta* 38), el vínculo original materno se toma en la tercera parte como el otro “lugar” de consuelo (*La mujer desierta* 74) y la voz lírica vive una reconciliación con su origen, pues “Siempre queda el hogar / origen de todo” (*La mujer desierta* 72). Ello nos hace concluir que nos encontramos con un poemario marcado por la deconstrucción identitaria, que transita de un yo subalterno a un yo pleno, individualizado, por un alejarse para volver acercarse plenamente. Este hecho articula la obra en dualidades (subordinación a lo social / aislamiento individual; deseo reprimido / deseo liberado ; abandono y ausencia / plenitud y presencia) cuyo funcionamiento dista de ser sencillo, puesto que presenta puntos de inflexión. Esto nos lleva a la siguiente pregunta, una vez hemos estudiado las numerosísimas diferencias de construcción identitaria en dos poetas hispanomagrebíes de la diáspora que escriben en circunstancias muy dispares: ¿qué puntos tienen en común?

### 3. Coda: lo común en lo diverso

La identidad lírica en la obra de Khédija Gadhoul parte de las vivencias de la migración, dado que sobre ella giran muchos de sus ejes temáticos capitales, como la nostalgia, la distancia y la lejanía, el desarraigo o el tiempo. De esta forma, descubrimos que la noción de “poética-frontera” formulada por la autora genera una identidad lírica híbrida, basada en la vivencia en el “third space” que define Homi Bhabha. Por ello, podemos apostar por la idea de que la poética de la autora estadounidense tunecina se fundamenta, en gran parte, en una deconstrucción de la memoria. Por su parte, la identidad lírica de Farah Jerari emerge de la idea de tránsito, de viaje identitario, desde un yo subalterno a un yo pleno, atravesando algunas regresiones y espacios liminales. Y en este sentido, podríamos enunciar que su poética se basa en la deconstrucción identitaria. Y, como vemos, las diferencias individuales y de las circunstancias de enunciación son bastante importantes en la comparación de ambas autoras. Sin embargo, lo más interesante es que presentan puntos en común.

De esta forma, aunque la gran diferencia entre ambas es el tipo de deconstrucción realizado en su lírica, parece clara la idea que ambos proyectos poéticos nacen de una deconstrucción, de un cuestionamiento. Y ahí está el gran punto común: tanto Gadhoun como Jerari buscan encontrarse a sí mismas en un entorno conflictivo y que simplifica o reprime sus auténticas individualidades. Hablamos, por tanto, de poéticas de autoindagación. De una búsqueda de sus identidades más allá de los roles que les son atribuidos y más allá de esa tensión entre querer ser y no poder ser por los impedimentos de lo real. Y para ese encuentro consigo mismas, para llegar a ese yo híbrido o a ese yo pleno, ambas utilizan la noción del tránsito. Fundado en una circularidad (Gadhoun) o una suerte de compleja linealidad (Jerari), en una indagación en la memoria o en una indagación y alejamiento de los valores impuestos, pero tránsito al fin y al cabo. Y esta noción requiere de manera imprescindible de una distancia simbólica con respecto al origen (identificado o con la patria y la infancia o con los “lazos de sangre”), que tiene la lógica consecuencia de la discontinuidad con respecto a las versiones identitarias previas por parte de los sujetos líricos. Esto conlleva, tal y como señalábamos al comienzo del artículo, una ruptura con la idea clásica de la identidad, llevando a un sujeto dividido entre un pasado que puede mirar con cierta nostalgia pero con el cual, en el fondo, no se identifica en el presente. En ese salto al vacío, alejándose y designando como “Otros” elementos que tienen un peso capital en la conformación de la identidad se necesita un asidero, que en ambos casos parece ser la figura materna.

Para concluir, me gustaría destacar que estos puntos en común resultan bastante interesantes, me parece, si tenemos en cuenta que hablamos de sujetos líricos creados por autoras que llevan décadas residiendo en el país desde el que escriben. En especial, la noción de tránsito que desvelan los respectivos sujetos líricos puede movernos a afirmar que esa extrañeza, esa pulsión deconstructiva, está en consonancia con una realidad: la realidad de que, pese a su integración en la sociedad de acogida, las circunstancias de algunos migrantes pueden estar marcadas por la idea del tránsito, del movimiento entre culturas o entre ideas y concepciones. Ello remite o a la hibridez inevitable del “estar entre culturas” o a una conciencia especial de la complejidad tanto de lo que significa construir una identidad (bien a partir de la memoria bien a partir de la rebelión) y buscar un hueco en la sociedad en la que se vive. Corroborar la validez de una u otra explicación es, en definitiva, tarea que deben realizar estudios posteriores. Estos podrían, por ejemplo, detenerse en la construcción de la alteridad en las sociedades en se insertan los sujetos líricos de autores de la diáspora, o ampliar el *corpus* de estudio para ver si son ideas factibles en más casos. Actividades que conllevarían no sólo el esfuerzo de comprender aquellas complejas “poéticas-frontera” de las que hablaba Gadhoun, sino también la oportunidad de acercarnos poco a poco a comprender la multiculturalidad fundamental en nuestro mundo y de, en definitiva, sumarnos a esta apasionante búsqueda “en tránsito” hacia un mayor conocimiento de nosotros mismos.

---

## Notas

<sup>1</sup> Lo que permite establecer un paralelismo con elementos neurocognitivos: el individuo y el yo se halla en la interacción de los diferentes aspectos neurológicos, dado que “depending on the precise nature of the questions being asked, there seems to be overwhelming evidence that the self is both everywhere and nowhere in the brain” (Gallagher 4). Aunque puedan destacarse algunos elementos que intervienen, lo chocante es que el individuo surge de las conexiones entre ellos, lo que complica su estudio.

<sup>2</sup> Esta exclusión se debe a razones logísticas: si bien merecería atención, no me ha sido posible adquirir el libro, publicado en Honduras. Me disculpo de antemano ante el lector por esta limitación que no he podido salvar.

<sup>3</sup> Esta nota que acompaña al final del poema refuerza la idea de que, como he mencionado, la voz poética es consciente del privilegio y de la realidad cruel y material del tránsito migratorio.

<sup>4</sup> La *magrebidad* del español es definida por Rodolfo Gil Grimau como “una escritura que, por hispánica, no deja de ser marroquí (o magrebí) de contenido árabe o arabizado, actual, inquieta, e incluso lingüísticamente dialéctica” (Sarria *La palabra iluminada* 6). Si profundizamos en la definición podemos encontrarnos con algunos problemas. En primer término, habla de “escritura hispánica”, algo que no sólo incluye lo literario y que, de primeras, concede al concepto un ámbito de actuación bastante amplio. En segundo lugar, lo más cuestionable de la definición es la concepción de “marroquidad o magrebidad” que restringe al “contenido árabe o arabizado”, algo que es reduccionista con la variedad cultural del Magreb y resta capacidad de representación identitaria, por ejemplo, a la cultura amazigh, que, en lugar de ser nombrada, se puede intuir, tal vez, como un ente reprimido en ese “arabizado”. Por su parte, “actual” e “inquieta” son sustantivos demasiado ambiguos y subjetivos como para ser la base de un concepto delimitador. Por último, la condición de “lingüísticamente dialéctica” es, en mi opinión, la única cualidad representativa. Es esta última a la que hago alusión como pertinente cuando considero que en la poesía de Khédiija Gadhroum puede ser pertinente este concepto.

Hay más problemas derivados de las implicaciones de esta definición, como el posible refuerzo de los esencialismos hispánico-magrebí (en el caso de que se tomase el adjetivo “hispánica” como algo más que representativo de la lengua empleada). El uso del concepto es algo en lo que no puedo entrar por cuestiones de espacio. No obstante, cabe resaltar que este concepto ha llegado a ser aplicado incluso en el ámbito identitario (Sisco *Pendulums of Personhood?* Chapter 5), como definitorio de una manera de estar en el mundo, idea que se revela algo simplificadora pues hay muchas maneras de habitar el tercer espacio y relegar a todo inmigrante hispanomagrebí a reforzar la idea de “magrebidad” sólo consigue simplificar su agencialidad. En este sentido, la utilidad del concepto de “magrebidad” es relativa a lo lingüístico: aplicarle rasgos de contenido al concepto es arriesgado y entender “magrebidad” como la dialéctica lingüística presente en la literatura puede ser interesante (sería, por lo tanto, algo parecido al concepto de “variedad magrebí del español”, pero aplicado a la literatura). Aun así, para emplearlo se debe prestar mayor atención crítica a la lingüística de la creación literaria hispanomagrebí de la que se ha prestado hasta ahora, gran tarea pendiente de la disciplina.

## Bibliografía

- Abrighach, Mohamed. “Literatura marroquí en lengua española: una panorámica teórico-crítica.” *Letras africanas en lenguas ibéricas. Actas del I congreso internacional de la Asociación Marroquí de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos*, editado por Mohamed Abrighach, Centro Cultural Mohammed VI para el diálogo de las civilizaciones, 2021, pp. 33–59.
- al-Bashir, Sa’dia Musa Omar. “Al-‘nuwān fī riwāyat al-ṭayib ṣālih dirāsāt sīmīā’iyā [‘El título de las novelas de Tayib Salih en un estudio semiótico’].” *Maṣālat kuliyya al-luḡhat al-arabiyya*, vol. 11, no. 1, 2022, pp. 244–282.
- Arnau i Segarra, Pilar. “Dualidades femeninas contemporáneas: Imágenes de la mujer en la literatura catalana exófona.” *Confluente: revista di studi iberoamericani*. vol. 9, no. 2, 2017, pp. 99–113.
- Bhabha, Homi K. *The location of culture.*, Routledge, 1994.
- Bouissef Rekab, Mohamed (antólogo). *Escritores marroquíes de expresión española: el grupo de los 90*. Asociación Tetuán Asmir, 1997.
- Campos López, Ronald. “El pensamiento feminista-decolonial en la poesía de Khédija Gadhoul y Fátima Galia.” *Estudios actuales de literatura comparada: teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios*, editado por Ruth Cubillo Paniagua y Ronald Campos López, Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica, 2019, pp. 312–338.
- . “El viaje al Norte: el proceso de reoccidentalización en la poesía hispano-magrebí.” *Construcciones identitarias e imaginarios sociales*, Centro de Investigaciones sobre Diversidad Cultural y Estudios Regionales, 2019, pp. 12–27.
- . “La poesía hispano-magrebí: ¿poéticas de pensamiento fronterizo?” *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 46, no. 1, 2020, pp. 11–54. <https://doi.org/10.15517/rfl.v46i1.41029>.
- Chakor, Mohammad, y Macías, Sergio (antólogos). *Literatura marroquí en lengua castellana*. Ediciones Magalia, 1996.
- Correa-Díaz, Luis. “‘Orientar el verbo’ para orientar(nos en) nuestra nomadía.” *Más allá del mar*, por Khédija Gadhoul, Cuadernos del laberinto, 2016, pp. VII–X.
- Faszer-McMahon, Debra. “Women’s voices from the Maghreb: transnational feminism in Najat El Hachmi’s *Mare de llet i mel* (2018) and Lamiae El Amrani’s *Poesía femenina y sociedad* (2010).” *Transmodernity: journal of peripheral cultural production of the Luso-Hispanic world*, vol. 9, no. 4, 2020, pp. 1–23.
- Faye, M’Bare N’Gom. “Transterritorialidad e identidad en la literatura norteafricana de expresión en castellano.” *Revista de estudios africanos*, no. 0, 2019, pp. 51–81. DOI: [10.15366/reauam2019.0.003](https://doi.org/10.15366/reauam2019.0.003).
- Fernández Vitores, David. “The endurance of Spanish in the Maghreb.” *The economic and commercial influence of Spanish-based languages*, Ministerio de Economía, Comercio y Empresa, 2019, pp. 36–50.
- Gahete, Manuel, et al. (antólogos). *Calle del agua: antología de la literatura hispanomagrebí contemporánea*. SIAL, 2008.
- Gadhoul, Khédija. *celosías en celo.*, Torremozas, 2013.
- . *más allá del mar (bibènes)*. Cuadernos del Laberinto, 2016.
- (entrevistada). “Más allá del mar de Khédija Gadhoul (vídeo).” *Conocer al autor*, 19 de enero de 2017, <https://conoceralautor.es/libros/mas-alla-del-mar-de-khedija-gadhoul/>.
- (entrevistada). “Conoce a la poetisa Khedija Gadhoul y sus enseñanzas (vídeo).” *YouTube*, 16 de agosto de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=b0rCIIA6kro>.
- . *Índigo. Poemas escogidos*. Madrid, Cuadernos del Laberinto, 2019.
- Gallagher, Shaun (editor). *The Oxford handbook of the self*. Oxford University Press, 2011.
- Garríba, Aviva. “El viento como expresión de añoranza en la lírica hispánica de tipo tradicional.” *Lyrá mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, coordinado por Carlos Alvar Ezquerro, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 531–539.
- Griffith, Gareth. “The myth of authenticity.” *De-scribing empire: post-colonialism and textuality*, editado por Alan Lawson y Chris Tiffin, Routledge, 1994, pp. 82–97.

- Hamido, Sahida. "África." *Dos orillas*, no. 38, 2022, pp. 81.
- Kettani, Malika. "Literatura marroquí en lengua castellana." *Actas del III Congreso Ibero-Africano de Hispanistas*, SP Universidad de Navarra, 2015, pp. 253–260.
- Jerari, Farah. *La mujer desierta*. La niña azul, 2023.
- (presentadora). "La Mujer Desierta: Presentación con Farah Jerari (pódcast)." *La montonera librería*, 31 de mayo de 2023, [https://www.ivoox.com/mujer-desierta-presentacion-farah-jerari-audios-mp3\\_rf\\_109396949\\_1.html](https://www.ivoox.com/mujer-desierta-presentacion-farah-jerari-audios-mp3_rf_109396949_1.html).
- Lomas López, Enrique. *Las literaturas hispánicas del Magreb: del contexto francófono a la realidad hispano-catalana*. 2017. Universidad de Alicante, Tesis doctoral inédita *Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante*.
- Mesmoudi, Mehdi. "La literatura marroquí en lengua española desde la transhispanidad literaria." *La frontera líquida: estudios sobre literatura hispanomagrebí*, editado por José Sarria Cuevas y Manuel Gahete Jurado, Tirant Humanidades, 2019, pp. 23–40.
- Muñoz Carrobbles, Diego. "Xenografías femeninas en la literatura catalana contemporánea: Laila Karrouch y Najat El Hachmi, integración e identidad." *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, no. 22, 2017, pp. 207–220.
- Najmi, Abdelkhalak. "Literatura femenina marroquí de expresión hispana en la diáspora." *Dos orillas*, n.º 38–39, 2021, pp. 61–64.
- Neisser, Ulric. "Five kinds of self-knowledge." *Philosophical psychology*, vol. 1, no. 1, 1988, pp. 35–59.
- . "The self perceived." *The perceived self: ecological and interpersonal sources of self-knowledge*, editado por Ulric Neisser, Cambridge University Press, 1993, pp. 3–21.
- Othman-Bentria Ramos, Farid (antólogo). *Estrecheños: poesía de dos mares compartidos*. Lápices de Luna, 2016
- Pérez Beltrán, Carmelo (antólogo). *Entre las dos orillas: literatura marroquí en lengua española*. PU Universidad de Granada, 2007.
- "Personal identity". *Oxford dictionary of media and communication*, 1ª ed. 2011. DOI: 10.1093/acref/9780199568758.001.0001
- Rao, Raja. *Kanthapura*. New directions, 1963.
- Ricci, Cristián H. "La literatura marroquí de expresión castellana en el marco de la transmodernidad y la hibridación poscolonialista." *Afro-Hispanic review*, vol. 25, no. 2, 2006, pp. 89–107.
- . "'L'últim patriarca' de Najat El Hachmi y el forjamiento de una identidad amazigh-catalana." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, no. 1, 2010, pp. 71–91.
- (antólogo). *Letras marruecas II. Nueva antología de escritores marroquíes en castellano*. Altazor ediciones, 2018.
- Sarria Cuevas, José (antólogo). *Al-Ándalus, el paraíso*. Revista EntreRíos, 2007.
- . "La literatura de la frontera a través de tres autores transterrados: Said El Kadaoui, Khedija Gadhoun y Sergio Barce." *Coloquio Internacional Intersticios en la Literatura de la Frontera*, Fez, Universidad de Fez, 25-26 de abril de 2018. Recuperado de <https://www.hispanismodelmagreb.com/la-literatura-de-la-frontera-a-traves-de-tres-autores-transterrados-said-el-kadaoui-khedija-gadhoun-y-sergio-barce/>.
- . "La palabra encendida. Breve análisis de la literatura hispanomagrebí." *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, vol. 97, no. 167, 2018, pp. 143–152.
- (antólogo). *La palabra iluminada: antología contemporánea de la poesía hispanomagrebí*. Manantial, 2023.
- Sisco, Kaitlyn C. *Pendulums of Personhood? Expressions of Belonging, Magrebidad, and "Spanishness" in the Subjectivities of Spanish Writers of Maghrebi Origin*. Universidad de Mississippi, Tesis doctoral inédita, 2021.
- Tazi, Aziz. "Mismidad y otredad en la poesía hispanomagrebí." *La frontera líquida: estudios sobre literatura hispanomagrebí*, editado por José Sarria Cuevas y Manuel Gahete Jurado, Tirant Humanidades, 2019, pp. 105–121.
- Turner, Victor W. *The ritual process: structure and anti-structure*. Cornell University Press, 1969.