

Tánger según Tahar Ben Jelloun: la leyenda de la ciudad sin alma

Lourdes CARRIEDO LÓPEZ

Universidad Complutense de Madrid
carriedo@filol.ucm.es

RESUMEN

Al igual que muchos otros escritores, Tahar Ben Jelloun se muestra sensible al poder de seducción de la ciudad marroquí de Tánger. Sus novelas así lo demuestran, sobre todo *La nuit de l'erreur* (1997), donde la descripción topográfica de la ciudad se ensueña bajo los rasgos de una mujer fatal, cuya “fitna” o poder maléfico de seducción vengadora, arrastra a los personajes masculinos a una inevitable destrucción. El presente trabajo demuestra cómo esta dinámica actancial responde, a partir de la identificación metonímica ciudad-mujer, al triple eje temático afrenta-seducción-vengeanza, donde vienen a confluir, según una lectura temático-estructural, los niveles simbólico, mítico, ideológico, conceptual y metadiscursivo de la novela.

Palabras clave: Ben Jelloun, Tánger, leyenda, ciudad-mujer, tematismo estructural.

RÉSUMÉ

Comme beaucoup d'autres écrivains, Tahar Ben Jelloun s'avère sensible au pouvoir de séduction de la ville marocaine de Tanger. Ses romans en fournissent une preuve évidente, surtout *La nuit de l'erreur* (1997), où la description topographique de la ville glisse vers la rêverie métonymique de la femme fatale, dont la “fitna” ou pouvoir maléfique de séduction vengeresse, amène les personnages masculins à une destruction inévitable. Ce travail démontre comment, à partir de l'identification métonymique ville-femme, cette dynamique actantielle obéit à un triple axe thématique outrage-séduction-vengeance où confluent, selon une lecture thématico-structurale, les niveaux symbolique, mythique, idéologique, conceptuel et métadiscursif du roman.

Mots-clé: Ben Jelloun, Tanger, légende, ville-femme, thématisme structural.

BEN JELLOUN, NUEVO ESCRIBA DE TÁNGER

Existen lugares en los que el alma permanece atrapada, enganchada, como absorbida por una atracción irresistible y, a veces, inexplicable. No son necesariamente los más bellos, ni los mejor provistos de restos históricos o artísticos, pero son capaces de desencadenar recuerdos, originar sueños, suscitar fantasías y ofuscar el pensamiento hasta convertirse en obsesión.

Michel Butor denomina *Genio del lugar* (1958) a este singular poder que puede llegar a ejercer una ciudad sobre sus habitantes y sus visitantes, y no hay duda de que Tánger, la ciudad más septentrional de Marruecos, cruce de mares y culturas, exótica y cosmopolita al tiempo, lo posee con creces. La literatura da buena prueba de ello con múltiples obras que la recrean, escritas tanto por autores extranjeros –Jack Kerouak, Tennessee Williams, William Bourroughs, Paul Bowles– como por autores autóctonos. De éstos, muchos de ellos escriben en árabe dialectal, como Mohamed M'Rabet o Larbi Layachi, ambos del círculo de Bowles, y Mohamed Choukri, cuya impactante novela autobiográfica escrita en árabe y traducida al francés por Tahar Ben Jelloun, *Le pain nu* (1980), refleja la miseria y la violencia que corrían por las arterias del Tánger internacional de los años 50. Otros escriben en francés, como Ben Jelloun, hoy uno de los escritores magrebíes de mayor prestigio internacional, gracias a una abundantísima obra narrativa que cuenta con más de treinta títulos, desde que en 1973, ya instalado en París después de su formación universitaria en Rabat y un breve período de ejercicio docente, publicara su primera novela, *Harrouda*, en la prestigiosa editorial Denoël. En 1987, Ben Jelloun obtiene el premio Goncourt por *La nuit sacrée*, reconocimiento al que siguen muchos otros. En febrero de 2008, Nicolas Sarkozy nombró a Ben Jelloun Caballero de la Legión de Honor por su capacidad para transfigurar “un humanismo comprometido con vocación de universalidad” en arte de escritura. Ben Jelloun se vale para ello de complejas dinámicas narrativas que no ocultan su clara denuncia de la realidad social y política marroquí, al tiempo que desarrollan un gran poder de ensoñación y de poetización de la realidad.

Esta doble tendencia se desarrolla de manera privilegiada en la recreación de las ciudades marroquíes que han marcado la vida del escritor y que configuran el basamento espacial de sus obras. Son las ciudades que ocupan el primer plano del texto autobiográfico titulado *L'écrivain public* (1983), en el que se pone de manifiesto cómo Ben Jelloun establece con las mismas una peculiar relación afectiva e imaginaria: Fez, la ciudad imperial donde nace y pasa su primera infancia; Tánger, la del exilio familiar, allí donde el escritor vive su adolescencia y experimenta el no siempre fácil despertar a la vida adulta; Tetuán y Casablanca, ciudades de juventud en las que Ben Jelloun, convertido ya en profesor de filosofía y comprometido en la lucha por la libertad de expresión a través de la polémica revista *Souffles*, sufre la censura y la represión política, antes de optar por afincarse definitivamente en París.

Si bien las ciudades anteriormente mencionadas constituyen un soporte geográfico importante en la ficción de Ben Jelloun, tal y como se demuestra en el estudio de Nadia Kamal-Trense (1998), es sin duda Tánger la que cobra protagonismo en un mayor número de obras. El espacio físico de la ciudad, no siempre descrito con una minuciosa profusión de detalles sino a veces meramente sugerido o evocado, propi-

cia la creación de un espacio ficcional donde tienen cabida sueños y leyendas, donde se engastan memoria personal y memoria colectiva. Así, ya desde su primera novela, el propio Ben Jelloun alude a la necesaria deriva imaginaria que rige en su escritura la recreación urbana: “Cualquier lectura de la ciudad no puede ser más que pura fantasía de un imaginario solitario. Hay que sobrevolar la ciudad y dejar que fantasee la memoria” (Ben Jelloun 1991: 64). No busquemos definición mejor que la del propio escritor, cuyas novelas ofrecen una profunda lectura –topográfica, sociológica, histórica, ideológica– de la ciudad real, inequívoco punto de partida de las derivas rememoradoras, imaginarias y oníricas que propician su transmutación en leyenda. Al igual que muchos de sus personajes, sin duda sus propios reflejos especulares en la ficción, Ben Jelloun se convierte en el escriba encargado de verter al papel los rumores y fábulas que sobre la ciudad circulan entre sus habitantes para, de paso, dar buena cuenta de sus deseos, sueños y temores.

DE LA CIUDAD REAL A LA CIUDAD IMAGINARIA

Por su ubicación geográfica, así como por la compleja historia de sus sucesivas invasiones (con frecuencia metafóricas como “violaciones” en las obras de Ben Jelloun, a partir de la personificación de la ciudad), Tánger se erige en un auténtico “palimpsesto de civilizaciones”¹, sin llegar nunca a adquirir un único perfil. Integra en su casco urbano las huellas de las últimas intromisiones europeas, diseminadas por un núcleo abigarrado de trazado anárquico que mira hacia el puerto y el mar, como obedeciendo a una doble pulsión de huida y de acogida. Huida soñada por los desheredados de África que esperan contemplar con sus propios ojos el paraíso prometido de Europa, impulsados hacia el Mediterráneo por “el viento azul del exilio” (Ben Jelloun 1997: 124). Acogida de los hijos pródigos que partieron hacia el Norte y vuelven con ansia de reencontrar sus viejas costumbres, de confundirse una de esas chilabas² que portan con tanto orgullo y con tanto primor confeccionan algunos de los personajes benjellounianos. En cualquier caso, constante trasiego de almas errantes que vagan por las calles laberínticas de una ciudad portuaria, abierta al tránsito de los desarraigados: “Voilà pourquoi Tanger est plein de gens qui traînent dans les rues, des gens à qui on a promis un grand voyage et qui se retrouvent sans rien, la tête remplie de sable, les mains vides et l’âme en loques” (Ben Jelloun 1997: 124).

Situada entre dos cabos montañosos, los cabos Espartel (al oeste) y Malabata (al este), desde los que en días claros se divisa la costa española, Tánger posee una amplia bahía que enmarca un puerto comercial, y largas playas arenosas que acogen los embates del mar y sesgan el pertinaz viento de Levante. Un viento enloquecedor que,

¹ La actual ciudad de Tánger fue en los sucesivos momentos de su azarosa historia, cartaginesa, romana, bizantina, árabe, portuguesa, francesa, internacional desde 1923, española (1940-1945), de nuevo internacional y, finalmente, marroquí a partir de 1960.

² Atuendo típico marroquí, como las que confeccionan, por ejemplo, el anciano protagonista de *Jour de silence à Tanger* y el padre de la protagonista de *La nuit de l’erreur*.

dicho sea de paso, se convierte en una de las características climatológicas de la zona. El viento del Este condiciona la vida y la salud de sus habitantes. Así se demuestra en *Jour de silence à Tanger* (1990), novela en la que un anciano enfermo –“leurré par le vent” (Ben Jelloun 1990: 11)– rememora en soledad una vida de penurias, al tiempo que reflexiona sobre aquella decisión que le llevaría a marcharse de Fez –“ville des villes, mère des cultures et du savoir-vivre” (Ben Jelloun 1990: 36)– para instalarse en una ciudad abierta, promesa de fortuna y de desgracia a un tiempo. Ese itinerario Fez-Tánger –generalmente vivido como exilio– lo realizan muchos de los personajes benjellounianos como reflejo del traslado que realizara la familia de Ben Jelloun en 1955. La descripción de ese primer éxodo, que marcó profundamente la adolescencia del escritor, se recrea en distintas novelas de manera casi idéntica (*vid.* Ben Jelloun 1983; 1990: 36-37; 1997: 23), siendo Tánger en todas ellas la invitación a una aventura tan fascinante como incierta: “j’étais prêt pour l’aventure, une sorte de liberté qui me portait vers l’audace: regarder la mer toucher l’écume, effleurer la poitrine des femmes, emmagasiner des images pour habiter la nuit et échapper à la solitude” (Ben Jelloun 1983: 50-51).

La escritura del lugar no sólo le permite a Ben Jelloun recrear los recuerdos y emociones personales que en él anidan, sino también reflejar los avatares sociopolíticos que ha venido sufriendo la ciudad durante la segunda mitad del siglo XX³. Sucesos que, sin duda, dejan huella en las casas y en las gentes, surcando de arrugas el rostro de la bella y extraña mujer que la metonimiza, aquel que le corresponde a una ciudad “que se vende y se compra” (Ben Jelloun 1983: 53), una ciudad de doble perfil, “uno para amar y otro para traicionar” (Ben Jelloun 1972: 36), fiel y adúltera a la vez, en aquellos tiempos en los que:

[...] tout était facile, c’était le temps où Tanger somnolait, se laissant aller à une lassitude précoce, prenant plaisir à exhiber son statut de ville hermaphrodite. C’était pour plaisanter. Mais nombreux étaient ceux qui accouraient du monde entier pour se lover dans ses bras, comme si elle était leur mère ou leur amante. (Ben Jelloun 1998: 107)

Partiendo del marco real de Tánger, el imaginario de Ben Jelloun lo transforma en lugar de una ficción que absorbe vivencias e impresiones, y que se ensueña como ser animado, como una mujer cuya voz invade progresivamente el cuerpo textual de la novela y se lanza a contar –cual Sherezade⁴– historias de loca pasión, afrentas y venganzas. Esta ensoñación de la ciudad como voz y cuerpo femenino aparece de manera reiterativa a lo largo de la narrativa benjellouniana –determinando, entre otras,

³ Tánger fue declarada ciudad internacional en 1923 bajo la soberanía del sultán de Marruecos. Tras una breve ocupación de España en los años 40, por la que se incorporó al “Marruecos español” (1940-1945), Tánger recuperó su estatuto internacional, que mantuvo hasta 1960, fecha en la que dejó de tener vigencia la carta firmada por el rey Mohamed V al obtener la independencia de Marruecos en 1956, donde se comprometía a mantener dicho estatuto internacional.

⁴ Son frecuentes las alusiones de Ben Jelloun a las *Mil y una noches*, referencia intertextual que, en la novela que nos ocupa, se complementa con el hipotexto de Shalman Rushdie *Haroun et la mer des histoires*.

la temática de novelas como *Harrouda* (1973), de poemas en prosa como “Les filles de Tanger” en *Les amandiers sont morts de leurs blessures* (1976), o de numerosos relatos breves contenidos en *Amours sorcières* (2003)– y se concreta, a partir de la identificación “Tánger-Zina / Zina-Tánger”, en una novela emblemática, *La nuit de l’erreur* (1997). Es ésta una obra polifónica que viene a cerrar el ciclo de las novelas de voz femenina en busca de su lugar en el mundo, reivindicadora de su condición y sus derechos, tal y como lo habían sido *L’Enfant de sable* (1983) y *La nuit sacrée* (1987). *La nuit de l’erreur* retoma, en efecto, muchos de los ejes temáticos ya enunciados con anterioridad –la búsqueda de la identidad, la denuncia de la condición femenina, la mediocridad de una sociedad claustrofóbica, la importancia del rumor, etc.–, pero va más allá en la identificación de espacio y personaje, de tal manera que este último resulta una prolongación, consecuencia o producto del primero. En *La nuit de l’erreur*, Ben Jelloun intenta aprehender el alma huidiza y enigmática de esa ciudad –“où l’Atlantique et la Méditerranée se rencontrent, cette ville faite de collines successives, enrobée de légendes, énigme douce et insaisissable” (Ben Jelloun 1990: 11)– dando voz a sus leyendas –o, más precisamente, a la “madre de todas sus leyendas”– a través de los múltiples narradores que las divulgan por los zocos de Marruecos, alimentando así a un público ávido de historias en las que su propio reflejo no siempre sale bien parado⁵.

Una lectura temático-estructural⁶ de dicha novela permite ver, en efecto, cómo, partiendo de la ensoñación de la ciudad como una mujer de rostro tan bello como indefinido y de peculiar biografía, Ben Jelloun integra en una triple hilada temática una visión ciertamente pesimista de la realidad marroquí y de su evolución histórica a lo largo de los últimos cincuenta años del siglo XX. Múltiples son los narradores para una historia incierta a cuya gestación asistimos, localizándose el embrión en el imaginario masculino que ensueña la ciudad de Tánger como mujer fatal, bella y peligrosa al tiempo, para dar de paso respuesta cumplida a las preguntas de Perec:

Qu’est-ce que le coeur d’une ville? L’âme d’une ville? Pourquoi dit-on qu’une ville est belle ou qu’une ville est laide? Qu’y a-t-il de beau et qu’y a-t-il de laid dans une ville? Comment connaît-on sa ville? (Perec 2000: 121-122)

⁵ En efecto, tal y como reconoce Dahmane, el orador manco de *La nuit de l’erreur*, no sólo se trata de ofrecer la máscara impecable, pero falsa, de una sociedad corrupta, sino de airear los trapos sucios de una ciudad “mancillada”: “raconter une histoire n’est pas chose anodine, surtout dans le pays où il est très mal vu de dévoiler aux étrangers nos défauts, nos faiblesses et nos malheurs [...]. Mais le conteur aime étaler le linge sale de sa tribu. C’est une question de principe” (Ben Jelloun 1997: 102). Tras la voz del juglar se percibe una voz autorial muy crítica.

⁶ Esto es, una lectura que considera el tema como elemento dinamizador de la estructura narrativa, donde confluyen los diferentes niveles de un espesor paradigmático constituido por distintas capas de significado, que comprenden desde las referencias simbólicas y míticas, hasta las ideológicas y metadiscursivas, pasando por la representación del espacio, su relación con los personajes y la visión del mundo que se desprende del proceso enunciativo que los actualiza (Prado 1999).

TÁNGER EN LA NUIT DE L'ERREUR: LA LEYENDA

Varios narradores para una historia “indecidible”

Ya desde el prólogo de *La nuit de l'erreur*, una voz anónima de carácter autorial advierte al lector-viajero del peligroso atractivo de una ciudad que seduce aun sin grandes estridencias:

S'il vous arrive d'aller un jour à Tanger, soyez indulgents pour l'état des lieux, la décrépitude, la nostalgie qui occupe les gens attablés aux cafés, les yeux fixés sur les côtes espagnoles ou sur un horizon de pacotille. Il n'y a rien à voir. Ni monuments, ni musées, ni criques; pas même une vieille chose pittoresque qui pourrait vous procurer quelques sensations brèves mais fortes. [...] Car Tanger, qui n'a rien pour retenir le voyageur de passage, a tout pour le séduire. Mais ce n'est pas visible. C'est dans l'air. (Ben Jelloun 1997: 9)⁷

No se tratará de una ciudad cualquiera, sino de un lugar de habitantes de exaltada fantasía y superstición que se cuentan al oído, o en la aparente intimidad de los cafés, historias que los menesterosos oradores de la *halqua*⁸ se encargan de divulgar. Así ocurre con la historia de Zina, personaje nuclear de la novela que nos ocupa, eje de una leyenda que su propia voz fomenta, tal y como reza el *excipit* de un prólogo que nos sitúa sin ambages en el terreno de la ficción: “Une ville qui produit encore des légendes ne doit pas être entièrement mauvaise. Elle le sait. Elle raconte. Elle se raconte” (11).

La ciudad se cuenta a sí misma gracias a su encarnación en una voz narradora que dominará el primer gran segmento del relato. Así, desde el principio, sabemos que la voz autodiegética⁹ encarna el espíritu de una ciudad “tan bella como cruel” metonimizada por un personaje femenino central que aglutinará la dinámica del relato y cuyo nombre, Zina, representa simbólicamente la doble vertiente de su devenir actancial. En árabe, Zina implica belleza, pero también pasión destructora, tal y como se reseña en el propio texto¹⁰.

⁷ De ahora en adelante, en las citas referidas a esta edición de *La nuit de l'erreur* sólo se indicará el número de página.

⁸ La *halqua* se vincula en el Magreb a una plaza o lugar público que constituye un espacio privilegiado de difusión de la cultura popular, de transmisión fundamentalmente oral. Es frecuente encontrar en las plazas centrales de los pueblos marroquíes personajes que actúan como auténticos oradores, situándose en el centro de un círculo espontáneo de espectadores que pueden llegar a convertirse durante mucho tiempo en un público fiel y receptivo.

⁹ Según la terminología de Gérard Genette (1972), la voz narradora “autodiegética” coincide con la del protagonista del relato y, por lo tanto, se expresa en primera persona.

¹⁰ En efecto, la propia protagonista proporciona la clave: “J'appris plus tard que Zina désigne aussi bien la beauté que l'adultère. Ce fut un hasard, un de plus. Zeïna aurait été sans ambiguïté: Belle. Mais Zina, ou Zouïna, veut dire jolie, mignonne” (48). Posteriormente, es el *fqih* o alfaquí predicador del Corán quien, en la gran mezquita, previene a un auditorio masculino de los peligros de una mujer como Zina, “ni esposa sumisa, ni honorable madre de familia” (103-104), sino viva encarnación de la “mujer fatal”: “Elle s'appelle Zina. Curieux, n'est-ce pas, de porter le nom de l'adultère! En même temps, Zina vient de *zine*, qui veut dire beau-

Pero no es ésta la única voz narradora que se deja escuchar en la obra, sino que, por un sistema de delegación de voces frecuente en Ben Jelloun, otros narradores—bien en tercera persona, como Dahmane, Yamila o Lamarty, oradores de los zocos; bien en primera persona, como los personajes de los relatos secundarios, todos ellos amantes despechados—proporcionarán nuevos datos sobre una historia cada vez más incierta e “indecidible” (vid. Carriedo 2008), próxima a la indeterminación legendaria. La azarosa biografía de Zina no es más que la fábula segregada por una ciudad vieja de experiencias y prolífica en fantasías y supersticiones, cuya población masculina teme, sin dejar de sucumbir a ello, el encanto hechicero de la “mujer fatal”. Pero el relato no corre a cargo de una única voz narradora, sino de varias, lo que garantiza diversas visiones y, por lo tanto, diferentes versiones de un mismo acontecimiento. Y estas posibilidades se multiplican cuando dichos narradores no son sino juglares que cuentan una misma historia ante públicos diferentes. En consecuencia, el relato sufre variaciones en función del punto de vista parcial del narrador, de su caprichosa voluntad y del tipo de auditorio. Como confiesa la esposa de Dahmane, su marido “amolda la historia a su antojo antes de contarla en público”. Dahmane le cederá luego el micrófono a Yamila para que ésta, a su vez, relate al auditorio el resultado de sus pesquisas acerca de los personajes masculinos que sucumbirán al encanto de las múltiples hipótesis de una mujer que se autodefine como “sombra y rostro humano de Aïcha Kandicha”¹¹, ubicándose en el espacio de irrealidad que alimenta la fantasía popular: “Là où je suis, personne ne peut m’atteindre. Je me confonds avec les paysages et les nuages, avec la nuit obscure et le vent hurlant” (94).

En *La nuit de l’erreur* no sólo se ofrece una historia legendaria, sino también la narración de los orígenes de dicha historia y, aún más, de los posibles desarrollos de la misma, a partir de la multiplicación de unas voces narrativas que la cuentan para que no muera, pues, como sentencia Dahmane, “une histoire qu’on ne raconte plus est une histoire morte” (84). Aflora así desde las primeras páginas un metadiscurso de la creación literaria que va cobrando peso a medida que avanza la novela, cuyo germen primero se enraiza desde el principio en la propia ciudad. Es ésta, pues, la que se identifica con la imagen de una mujer tan deseada como temida, víctima y verdugo a un tiempo; una ficción que se encarna bajo el nombre de Zina: “Mais enfin, Zina, c’est une fiction. Elle n’existe pas. Comme toutes les légendes, elle est hors du temps” (121).

té. Vous voyez bien la manigance qui consiste à allier le péché à la beauté. Je sais que vous êtes convaincus de ce danger que représente cette femme qui séduit, attire, crée des troubles et attise la haine entre les frères, entre les amis et même chez les voyous. Fille de Satan, elle est le Mal qui court et menace la paix du pays. Les hommes la craignent, ils ont raison” (104).

¹¹ Aïcha Kandicha es un nombre temido por los niños marroquíes, equivalente al ogro malvado o a ese “que viene el coco” tan arraigado en el imaginario popular español. El origen de este personaje mítico se encontraría en la figura de Lilith, la supuesta primera y rebelde esposa de Adán.

LOS DESTINOS MALDITOS DE UNA CIUDAD Y DE UNA MUJER

No es casual que los episodios determinantes de la biografía de la protagonista, narrados de manera reiterada, coincidan precisamente con dos actos violentos que condicionan, por un lado, su destino doblemente maldito –no sólo por haber nacido el mismo día de la muerte de su abuelo¹², sino también por haber sido concebida a partir de la violación quíntuple de su madre, lo que la convertirá en “mujer de cinco rostros”– y, por otro, su empeñada voluntad de vengar aquella primera afrenta; voluntad que crece a raíz de una humillación semejante padecida en propia carne. Así pues, los dos episodios nucleares responden a la violencia masculina ejercida sobre dos mujeres, madre e hija, lo que explica la sed de venganza de esta última, valiéndose de un pérfido juego de seducción destructora que ella misma ejercerá sobre el varón, tal y como le augura la profecía del maestro morabito:

Sache que ta vie ne trouvera la paix qu'après avoir passé beaucoup d'épreuves. Malheur aux hommes qui succomberont à ta beauté. Ils seront détruits un par un [...]. [...] sache que ta beauté est un masque. Derrière elle est tapie une femme à l'âme trouble et parfois débordante de noirceur. Tu peux te racheter, tu peux vaincre cette malédiction, mais avant d'y arriver, avant de te libérer, tu sèmeras le malheur. Tes victimes seront des hommes. Tu iras vers eux et eux viendront vers toi, attirés par ton masque. Tu subiras des violences et tu te vengeras. [...] Ton besoin de destruction sera insatiable. (61, 72-73)

Esta predicción del maestro, que se completa en la misiva con la recomendación de seguir el camino sufí de la santidad, se cumple de manera exacta, determinando el triple eje temático de humillación-seducción-venganza que rige la dinámica narrativa y actancial de la novela. Dicha dinámica se construye a partir de esa identificación metonímica entre la ciudad y la mujer, reiterada a lo largo del texto a través de una constante interacción isotópica, y resumida por el orador Dahmane al abrir el segundo gran segmento de la novela:

Cette histoire tournera autour de cinq hommes, d'une ville et d'une femme. Ces hommes savaient qu'il ne fallait jamais parler d'elle. La femme, pas la ville. Quoique... la femme et la ville se confondaient souvent, s'échangeaient les visages, les rires et les larmes [...]. Amis du bien! Que ceux qui ont reconnu le visage de l'aimée dans les traits tirés de la ville m'excusent. Je ne fais que rapporter les paroles de celle qui a eu la bonté de verser en moi son histoire. Elle se confond avec la ville et la ville

¹² Zina nace en el mismo momento en que su abuelo expira, sin haber podido por tanto recibir su bendición. Pero esta inoportuna muerte del abuelo viene motivada por la impresión que el anciano recibe al enterarse de la manera en que su nieta fue engendrada, esto es, a partir de la violación de su hija. Zina, por su parte, se entera del origen de su propia leyenda de boca de Fadela: “Les inconnus ont déposé leur semence alors que ta mère somnolait, la bouche bâillonnée. Personne ne connaît cette histoire. Ton grand-père aurait appris les faits à la veille de ta naissance. Les bandits étaient au nombre de cinq. Là-dessus est née une légende: tu aurais eu cinq géniteurs, mais, en fait, tu serais la femme au cinq visages. D'ailleurs, quand tu te regardes dans le miroir, parfois c'est quelqu'un d'autre que tu vois” (78).

se confond en elle. Ecoutez la suite, car cette femme sera nommée par la rumeur. Et, comme vous savez, chez nous la rumeur est plus importante que Radio-Le Caire ou la BBC. La rumeur est brutale, elle se présente sous différentes formes et se conjugue diversement [...]. (96-97, 100)

El relato que inicia aquí Dahmane no hace, como veremos, sino reproducir el rumor popular que sustenta las leyendas nacidas de Tánger, fragmentariamente recopiladas por escribas y transmitidas por oradores de memoria imprecisa y variable:

Tanger est maudite, on ne lui veut que du mal, Tanger a été offerte aux trafiquants, pour en faire une ville encore plus pourrie que sa réputation, Zina est un indice, la preuve qu'on cherche à ruiner Tanger, à la défigurer, à la jeter aux chiens et aux loups afamés; "Zina-Tanger / Tanger-Zina". (101)

Tras estos preámbulos, la historia que cuentan alternativamente Dahmane y su mujer Yamila se bifurca en cinco aventuras¹³ amorosas desgraciadas, cinco micro-relatos de seducción que culminan de manera trágica para cuatro de los cinco varones que en ellos intervienen. Bachar, Bilal, Abid, Carlos y Salim son hombres corrientes que resultan seducidos por mujeres excepcionales, todas ellas protagonistas de biografías desgraciadas en las que se reencarna el espíritu vengativo de Zina. Al igual que ella, destacan por su belleza, su larga cabellera y una mirada ardiente con una capacidad paralizadora y destructora similar a la de Medusa, figura que domina el entramado mítico de la novela. Como ya se señaló en un estudio anterior (Carriedo 2005: 38-39), Tánger se ensueña bajo el signo de la figura mítica de Medusa, la Gorgona de perturbadora belleza, forzada por Poseidón en el templo de Minerva y luego muerta por Perseo, cuya mirada era capaz, según Ovidio, de petrificar a hombres y animales. Es en realidad esa capacidad de aniquilación por la mirada, esa fuerza de seducción maléfica, la que hereda la bella mujer que encarna el espíritu de una ciudad decadente y corrupta como la que se nos describe a través de la voz del orador de turno:

Cette ville maudite dont l'âme a été spoliée par une femme aux yeux étranges qui séduit, abandonne, détruit, puis renaît avec un visage tout neuf, jamais le même, dans un corps toujours jeune, mais avec une âme tellement chargée de noirceur qu'il lui arrive de vomir de la vile noire? Tanger est la poubelle du pays. Non, je n'ai pas

¹³ No es casual que se trate de cinco aventuras. Cinco fueron los violadores de la madre de Zina, y cinco los varones sobre los cuales habrá de aplicarse el castigo vengador. Finalmente, cinco los dedos de la Mano Mágica en la que se integran las historias. Ello explica que se le diga a Bachar: "Tu as été embarqué dans l'histoire de la Main Magique, où chaque doigt est une branche qui veille sur les contes qu'on se raconte pour passer le temps! C'est une main géante qui règne sur les histoires. Elle est elle-même une immense histoire que les femmes se racontaient parfois pour conjurer le sort et repousser les malédictions" (199). En la sociedad marroquí, la Mano Mágica o *jamsa* se utiliza como talismán para proteger del mal de ojo o de la desgracia, y no es casual que sea precisamente éste el amuleto que Zina pierde en el transcurso de la noche infame de su humillación. Quien encuentra el amuleto perdido es Salim, el amante de las palabras, las imágenes y el arte, el único de los cinco amigos que opta por escribir esa aventura malhadada, el único también que no había llegado a participar en ella de manera directa.

dit la plus belle du pays. Entendez-moi bien: c'est la décharge municipale de tout un pays. (156-157)

Los lugares que en ella aparecen, y que configuran su fisionomía, no sólo constituyen el marco de una acción imaginaria, sino que sirven también para dar cuenta de una sociedad y de una historia reales a partir de las cuales dicha acción se transmuta en ficción.

LAS “ESPECIES DE ESPACIOS” TANGERINOS

La leyenda toma cuerpo en una ciudad cuyas “especies de espacios”, jugando con la expresión perequiana (Perec 2000), adquieren valor simbólico. Sustentan la trayectoria biográfica del personaje central, sembrando al tiempo el germen de su historia. Son éstos los lugares de la domesticidad, de la iniciación al sexo y su posterior práctica perversa, de la humillación y, finalmente, aquellos donde se practica la palabra. Todos ellos son ubicables en lugares emblemáticos de Tánger y fácilmente localizables en su callejero. No faltan alusiones al Boulevard Pasteur, eje vertebrador de la vida administrativa y comercial; al escarpado barrio del Mershan; al Zoco Chico, con sus empinadas calles que conducen al puerto; a su laberíntica Medina; a los míticos cafés de Paris, Hafa y Central; a las lujosas mansiones del Monte Viejo, al Bosque Diplomático y a las Grutas de Hércules. Estos nombres se repiten con fijación en las novelas de Ben Jelloun para adquirir fuertes resonancias simbólicas, ideológicas, sociológicas y míticas. En el caso de *La nuit de l'erreur*, constituyen el soporte espacial real de la biografía imaginaria de una mujer ansiosa y temida a la vez, que no sólo representa la voz subversora y el cuerpo erotizado de una ciudad forzada¹⁴, sino la de todas aquellas mujeres oprimidas por hombres, de los que pretenden vengarse de una manera tan sutil como perversa. En este sentido, la historia de Zina no es sino el paradigma de las biografías desgraciadas de otras mujeres que a continuación se relatan, las de sus cuatro hipóstasis en la ficción que, junto a ella, y como los cinco dedos de la *jamsa* o Mano Mágica, determinan el destino de otros tantos varones. En efecto, las cinco historias que componen el tercer macrosegmento del relato no son sino reflejos especulares de la biografía de Zina, que se cuenta desde una doble perspectiva, la del orador Dahmane y la suya propia. Como veremos a continuación, los lugares en los que se anclan dichos relatos pronto adquieren un fuerte valor simbólico.

¹⁴ Como indica Nadia Kamal-Trense, cualquier penetración extranjera de un territorio viene a significar metafóricamente “le viol et la profanation d'un corps destiné à être voilé lorsqu'il s'agit de la partie féminine et interdit lorsqu'il s'agit de la partie masculine” (Kamal-Trense 1998: 180); todo proceso colonizador supone que “le monde clos du passé était définitivement ouvert, sa matrice inévitablement déchirée par la modernité que la colonisation avait apportée avec elle. Le viol était à jamais inscrit dans le corps et la mémoire de la cité, la vidant de ce qui avait fait sa force” (Kamal-Trense 1998: 209). No deja de ser llamativo que fueran cuatro las potencias extranjeras que se disputaran la ciudad en su época internacional (España, Francia, Gran Bretaña y Alemania), y que cuatro sea también el número de los personajes que vejan a Zina.

Abandonar la medina asfixiante de Fez y la casa vieja, húmeda y triste, donde había transcurrido una infancia soñadora, significa para la protagonista la posibilidad de ampliar perspectivas –aquellas que le ofrece el horizonte despejado de una ciudad internacional cargada de promesas–, pero, al mismo tiempo, supone tomar conciencia de una situación de exilio y desarraigo, compartida en los años 50 y 60 por muchos rifeños o fasíes emigrados a Tánger: “Nous étions des émigrés, des exilés, des gens de Fès montés à Tanger, ville de la débauche, du trafic, et des djinns parlant espagnol et portugais” (26). El traslado de una ciudad a otra no entraña para la niña la pérdida de aquella capacidad soñadora que en Fez se había desarrollado gracias a la contemplación, en una dinámica evasiva de tendencia ascensional, del trasiego de las nubes por un cielo habitualmente límpido. En su primer domicilio tangerino, una trastienda oscura sin ventanas, carente de agua corriente y otras comodidades, la niña descubre la profundidad del pozo donde habitan los *djinns* o espíritus domésticos, fruto de la superstición popular. Este descubrimiento contribuye a fomentar una disposición fantasiosa –“tout cela me convenait parfaitement pour remplir mes jours et mes nuits d’histoires pleines de magie et de fantaisie” (26)–, que se acrecienta al comprobar su capacidad para ejercer el “mal de ojo”. El cambio simbólico de orientación en función del sentido de la verticalidad resulta ya de por sí significativo –“Mon imagination était toujours foisonnante, mais elle se détournait du ciel pour me renvoyer au puits” (29)–, pues a partir de entonces la protagonista comienza a tomar conciencia de su creciente inclinación a ejercer el Mal.

El segundo domicilio tangerino, al que toda la familia se traslada aprovechando la progresión económica del padre, se ubica en el barrio del Mershan, sobre una colina desde la que en días claros, a través del entramado caótico de miles de antenas clavadas en los tejados, se divisan tierras españolas, como una promesa de futuro. Pero desde allí saltan a la vista las terribles contradicciones de un lugar en el que coexisten sin pudor la miseria y la riqueza extremas. Así, desde la terraza elevada de su habitación, la protagonista divisa las míseras chabolas de hojalata del barrio del acantilado, aquel que le ofrece los aspectos más sórdidos de una ciudad donde se hacían miles de desarraigados sin existencia civil. En la descripción de estos barrios, las indicaciones sociológicas se doblan de un discurso axiológicamente muy marcado, el que desarrolla el propio Ben Jelloun a través de la voz y la mirada de una protagonista condenada a un constante extrañamiento. En Tánger, Zina se siente extraña, como por otra parte se sentiría en cualquier otro lugar. Ello implica tomar conciencia de su diferencia, de la irremediable soledad a la que le aboca un destino adverso, al tiempo que ser consciente de sus excepcionales aptitudes. Sus dotes para entablar relación con malignos genios domésticos se revelan ya en el primer domicilio tangerino; mientras que, en el segundo, es su presencia la que convoca los malos espíritus (39). Ya no se trata de que el personaje habite lugares malditos, sino que es el propio personaje el que impregna los espacios con su fuerza maligna, proyectándola en ellos. Así, cuando la madre de Zina padece un aborto, no duda en convocar a los *tolbas* o lectores del Corán para ahuyentar los malos espíritus de la casa, sin imaginar que la fuente de desgracia reside en su propia hija. Dotada de un poder maléfico del que pronto toma

conciencia, la joven se ejercita primero en la práctica del “mal de ojo”¹⁵, luego en la humillación del varón a través de perversos juegos de seducción. No es indiferente, por otra parte, que la iniciación a estos últimos se realice en una trastienda destinada a la oración, durante la llamada al rezo del mediodía y, por lo tanto, con un valor fuertemente transgresor: “Il n’y avait rien de sordide dans cette arrière-boutique, même s’il n’y avait aucun confort. Ce n’était pas un lieu fait pour l’amour. Un débarras, un espace minuscule conçu pour la prière. Nous nous rhabillâmes sans nous parler” (42). Estas prácticas transgresoras, referidas tanto al espacio como al tiempo de lo sagrado, obedecen al comportamiento subversor de la protagonista. De ahí que dos de los episodios determinantes del destino de este personaje se desarrollen, uno en el recinto sagrado del *moussen* Moulay Abdeslam, el maestro morabito que le predice su destino tras haber intentado en vano obtener sus favores, y otro en una casa del Monte Viejo, el mismo día de la fiesta sagrada del Sacrificio o Aid-el-Kebir¹⁶. El segundo episodio no es otro que una orgía que se torna en violencia machista por parte de los cuatro varones que en ella participan, y que hace concebir inmediatamente a la protagonista una inquebrantable voluntad de represalia –“je plaignais ces pauvres types qui n’allaient pas tarder à recevoir les premiers signes de ma vengeance” (66)– tal y como, por otra parte, estaba predicho en el talismán de su destino. El lugar concreto donde se ejerce la violencia sobre una mujer fuera de lo común, como Zina, se convierte en el origen de la leyenda de la mujer mancillada: “Est-elle, comme on dit, la légende réfugiée dans une maison en ruine en haut de la Grande Montagne, du côté des Grottes d’Hercule?” (157).

No es ésta la única casa del Monte Viejo que aparece en la novela como espacio de depravación y promiscuidad. En la época del Tánger internacional, numerosas villas albergaron a ricos extranjeros de vida disipada, a los que jóvenes marroquíes prestaban todo tipo de servicios:

Le dimanche suivant il (le vice-consul espagnol) m’invita à un pique-nique chez des amis dans la Vieille Montagne. C’était une jolie maison, qui donnait d’un côté sur l’Atlantique, de l’autre sur la forêt. Elle appartenait à un peintre hollandais qui vivait avec un jeune Marocain qui lui servait en même temps de chauffeur [...]. Je compris que les garçons marocains étaient à leur service. Ils étaient là, disponibles à n’importe quelle aventure. José Luis me dit qu’ils n’étaient pas tous homosexuels. Je les soupçonnais de faire ça pour de l’argent. (52)

¹⁵ El “mal de ojo” es una creencia y práctica supersticiosa muy extendida en Marruecos, según la cual sería posible dañar a alguien con la fuerza de la mirada, ya sea de manera directa o indirecta, a través de símbolos mediadores. Según la tradición popular, los ojos grises resultan potencialmente muy dañinos, por lo que no es de extrañar que la mirada de Zina sea de “color ceniza”. Por otra parte, no es necesario repetir que la importancia que adquiere en la novela este poder maléfico se halla en estrecha relación con el poder maléfico de la mirada de Medusa.

¹⁶ Conjunto de actividades festivas en torno a una celebración religiosa. En este caso, se trata de los eventos festivos organizados en torno al Aid Kébir, importante fiesta musulmana del Sacrificio o Fiesta del Cordero, que se celebra cuarenta días después de terminado el Ramadán.

Con vistas al Atlántico y a un denso bosque, la ubicación de las mansiones del Monte Viejo abre la acción a todos los posibles. En varias ocasiones¹⁷, tanto en un sentido como en otro, se atraviesa el bosque que separa el Monte Viejo de las Grutas de Hércules, lugar de resonancias míticas¹⁸, en las que tiene lugar otro de los episodios matriciales del tercer macrosegmento, cuyo desarrollo onírico se impregna de una fuerte carga erótica. Convertida en “gruta de las historias” (168), en ella confluyen en torno a un varón imaginario –“l’Homme du Songe, déposé à cet endroit par le vent d’est et pour les besoins du conte” (162)– los personajes femeninos encargados de cumplir la venganza de aquella que, como ella misma reconoce, accede progresivamente al rango de historia legendaria a través de sucesivas manipulaciones:

J’étais devenue une histoire, J’ai été inventée, fabriquée, refaite, aimée, violente, dis-soute, maquillée, blanchie, vue, revue, touchée, frappée, caressée, réanimée, brûlée, réinventée, et puis abandonnée dans un puits sec [...]. Ce fut une main large et fine qui me ramassa, mot par mot, phrase après phrase. (83)

La historia de Zina vive no sólo en el imaginario popular sino que resulta transcrita por la mano perdida del escriba manco, una “mano mágica” de la que a su vez brotan esas cinco historias de varones despechados, amigos entre sí, otrora participantes –todos menos uno, Salim– en el juego despiadado de la noche infame, antes verdugos y ahora víctimas de mujeres vengadoras. Los amigos se reúnen regularmente en los cafés, lugares públicos habituales de la voz masculina en Marruecos. Cobran especial relevancia en la narrativa benjellouniana los cafés tangerinos –el Café Cristal, el Café Central, el Café Hafa–, espacios de la palabra donde se hacen y deshacen reputaciones, donde se cuentan historias personales, donde se participa del sueño colectivo de un destino mejor¹⁹. Son también éstos espacios de escritura donde los personajes de *La nuit de l’erreur* redactan diarios –en cuadernos de pastas de diferentes colores, que pasarán luego a manos de los oradores– en los que plasman sus aventuras desgraciadas y hacen recuento de todo lo que en ellas han perdido. Tal es el caso de Bilal, que vuelca en su cuaderno azul la destrucción metódica a la que fue sometido por una mujer capaz de fagocitar sus energías e ilusiones. Víctima de una pasión

¹⁷ El camino entre el Monte Viejo y las Grutas de Hércules es recorrido varias veces por los personajes de la novela. En su voluntad de aclarar los acontecimientos de la noche maldita para luego verterlos en la escritura, Salim atraviesa el Bosque Diplomático hasta llegar a la casa deshabitada del Monte Viejo donde se produjo la orgía salvaje padecida por la protagonista.

¹⁸ Las Grutas de Hércules, abiertas a un océano Atlántico que agujerea sin descanso su perfil rocoso, se encuentran al oeste de Tánger, muy cerca del cabo Espartel. Habitadas ya en tiempos prehistóricos, constituyen un receptáculo privilegiado de leyendas, entre las que se cuentan las que atribuyen la oquedad a una pisada de Hércules –héroe griego (Heracles) hijo de Zeus y de Alcmena, esposa de Anfitríon– y las que ubican en aquel lugar la morada del héroe. Según éstas últimas, Hércules se instaló en la grutas mientras preparaba su combate vencedor contra el gigante Anteo, esposo de Tingis, la hija de Atlas que da nombre a la ciudad. Como relata Plinio el Viejo, Hércules tenía encomendados doce trabajos, uno de los cuales consistía en robar las manzanas de oro del “Jardín de las Hespérides”, para lo cual hubo de atravesar la Tingitania, dominada por Anteo.

¹⁹ Así lo demuestra, por ejemplo, el *incipit* de *Partir*, una de las últimas novelas de Ben Jelloun, que gira en torno al tema de la emigración clandestina: “À Tanger, l’hiver, le café Hafa se transforme en un observatoire de rêves et de leurs conséquences” (Ben Jelloun 2006: 11).

irrefrenable, el propio personaje identifica esa capacidad de destrucción de una mujer sin alma ni sentimientos con la de una ciudad entregada a la especulación y al contrabando:

Je suis là, assis au Café Cristal Palace, et je pense à l'époque où je rêvais d'un lieu de rencontre qui s'appellerait La Mélancolie; un café La Mélancolie correspondrait mieux à mon état actuel, où Tánger croule sous le poids d'immeubles vite construits, non pour loger les gens mais pour blanchir l'argent des trafics, tout le monde le sait, personne ne cherche à le prouver ou à le dénoncer. Tánger est ainsi livrée à elle-même, elle va à la dérive sans honte ni vergogne, et nous assistons impuissants à son cambriolage et à ses détournements. Alors je note dans mon carnet que j'ai aussi et surtout perdu Tanger. Comme un amour brutalement interrompu, comme un ami qui a trahi, comme une fleur qui s'est fanée, comme une histoire qu'on n'ose plus raconter, Tanger nous a perdus. (173)

Si la melancolía es lo que domina la vida de Bilal, el tedio lacera la de Salim, el amante de las palabras y el arte, el único que podrá salir indemne de una relación destructiva, gracias esencialmente a su amor por la literatura y a su pasión por el teatro. Salim, el único que no participó directamente en la afrenta de Zina, resulta el elegido para escribir la historia que él mismo escucha recurrentemente en la calle, en los cafés, en las mezquitas; la historia que define su ciudad y que refleja la realidad psicológica y emocional de sus habitantes:

Ce qui l'intéresse dans cette histoire, c'est Zina. Car lui aussi, il entendait parler d'elle, dans les cafés, dans la rue, à la maison, dans les mosquées. Quand il a vu comment le destin de ses compagnons était frappé par le malheur, il a décidé de s'intéresser à cette femme, même s'il avait quelques doutes sur son existence. Il a dû se dire que l'occasion idéale se présentait à lui pour en fin écrire, sortir de ses rêveries inutiles, passer de l'imagination aux faits ou, plus exactement, aller à la rencontre des faits pour les inclure dans son imagination. C'était son désir inavoué, son rêve secret: écrire au lieu de devoir vivre. (224)

El personaje de Salim se convierte, así pues, en metáfora del escriba y “alter ego” de Ben Jelloun. Al tomar la palabra, desarrolla abiertamente un metadiscursivo de la escritura presente, de manera más o menos implícita, a lo largo de toda la novela. Salim es consciente de que la mejor manera de desprenderse de una obsesión es plasmarla en la escritura, sabe que ésta tiene un poder de exorcismo, que traducir la vida en palabras posibilita variar el curso de la vida y, de paso, vivirla con más intensidad.

PARA TERMINAR, POR AHORA

Como se desprende de las palabras de Salim, contar la leyenda de Zina como doble encarnación del alma ennegrecida de una ciudad, por una parte y, por otra, del alma

perversa de la mujer devoradora, temida por el imaginario masculino –llámense Aïcha Kandicha, Harruda, Jadiya La Calva, o simplemente, mujer fatal– permite exorcizar su maléfico atractivo. Pero, ¿cómo hacer para desprenderse de una ciudad que se pega a la retina y a la memoria? ¿Cómo eufemizar su terrible realidad para evitar la fuerte censura de un país que pretende ocultar sus trapos sucios? Salim es consciente de que contar sin tapujos las historias de un pueblo contribuye a que éste vea reflejadas en ellas sus propias flaquezas y miserias, pero supone al tiempo arriesgar la propia vida. De hecho, los oradores cuyas voces transmiten la trama de esta leyenda terminan en la cárcel, denunciados por haber roto el debido pacto de silencio. *La nuit de l'erreur*, como muchas otras novelas de Ben Jelloun, sitúa al lector en el punto germinal de las historias de violencia, física y moral, que se suceden en una sociedad compleja y contradictoria, en la que se produce una batalla cotidiana, sutil y perversa, entre hombres y mujeres. Para demostrarlo, Ben Jelloun emplea como figura especular y paradigmática la de una mujer legendaria y libre, que no sólo constituye la metonimia de Tánger y su peculiar historia, sino que se convierte también en metáfora de la escritura de ficción, necesaria sin duda para que la humanidad pueda sobrellevar el peso de su inhumana realidad.

“Tánger-Zina / Zina-Tánger” (101) constituye, así pues, la ecuación germinal de un relato fragmentario y polifónico, que responde al triple eje temático de humillación-seducción-venganza, responsable de la dinámica actancial que rige los diversos relatos engastados en un tronco común, la historia de Zina, víctima convertida en verdugo. Esta historia legendaria se enraíza en un espacio del que extrae su savia, el espacio urbano y social de Tánger, aglutinando al tiempo numerosas referencias que le confieren un considerable espesor textual. Los niveles que lo configuran comprenden, como hemos visto, desde un decorado mítico que integra la profecía determinante del destino de Zina y su ensoñación bajo los rasgos de la figura mítica de Medusa, hasta la introducción de un discurso ideológico muy crítico para con una sociedad en decadencia del que se hacen responsables numerosos narradores. En la narrativa de Ben Jelloun, Tánger deja de ser una simple ciudad real ensoñada desde la caprichosa imaginación de un único poeta, para convertirse en reflejo de una sociedad herida y de una Historia compleja; para constituir el receptáculo de un imaginario colectivo, responsable de unas leyendas que se integran en un cuerpo urbano fascinante y que se propagan gracias al rumor popular, así como a la voz inagotable de unos escribas y oradores capaces de proporcionar, al tiempo, la clave de su gestación.

Llegados a este punto, sólo cabe decir que, de ser ciertos los versos de Patrice de La Tour du Pin –“Tous les pays qui n'ont plus de légende / Seront condamnés à mourir de froid [...]” (La Tour du Pin 1967: 25)–, está claro que una ciudad como Tánger no corre el más mínimo riesgo. Algo que la obra de Ben Jelloun viene a confirmarnos sin ambages.

BIBLIOGRAFÍA

- BEN JELLOUN, Tahar (1976): “Les filles de Tanger”, en *Les amandiers sont morts de leurs blessures*. Paris: Librairie François Maspéro / La Découverte.
- (1983): *L’Ecrivain public*. Paris: Seuil.
- (1990): *Jour de silence à Tanger*. Paris: Seuil.
- (1991): *Harrouda*. Primera edición: 1973. Madrid: Mondadori.
- (1997): *La nuit de l’erreur*. Paris: Seuil.
- (2003): *Amours sorcières*. Paris: Seuil.
- (2006): *Partir*. Paris: Gallimard.
- BUTOR, Michel (1958): *Le Génie du lieu*. Paris: Grasset.
- CARRIEDO, Lourdes (2005): “Figuras de mujer en la narrativa de Tahar Ben Jelloun”, en ANTÓN-PACHECO, Ana *et al.* (eds.), *Estudios de la mujer. Discursos e identidades*, vol. V. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- (2008): “De lo polifónico e *indécidable* en la narrativa de Tahar Ben Jelloun”, en BANGO, Flor; NIEMBRO, Antonio; y ÁLVAREZ, Emma (eds.), *Intertexto y Polifonía*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. Paris: Seuil.
- KAMAL-TRENSE, Nadia (1998): *Tahar Ben Jelloun, l’écrivain des villes*. Paris-Montréal: L’Harmattan.
- LA TOUR DU PIN, Patrice (1967): *La Quête de joie*. Paris: Gallimard.
- PEREC, Georges (2000): *Espèces d’espaces*. Primera edición: 1974. Paris: Galilée.
- PRADO, Javier del (1999): *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid: Síntesis.