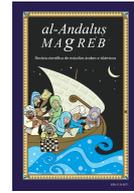


VISIBILIZACIÓN DE LO AMAZIGE EN LOS JARDINES SECRETOS DE MOGADOR DE ALBERTO RUY SÁNCHEZ



VISIBILISATION OF THE AMAZIGH IN ALBERTO RUY SÁNCHEZ'S LOS JARDINES SECRETOS DE MOGADOR (THE SECRET GARDENS OF MOGADOR)

"#####" ## #####
#####

Balghzal, Ahmed

Ahmed Balghzal
ahmedbalghazel@gmail.com
Universidad Mohamed V de Rabat, Marruecos

Al-Andalus Magreb
Universidad de Cádiz, España
ISSN-e: 2660-7697
Periodicidad: Anual
núm. 29, 106, 2022
alandalus-magreb@uca.es

Recepción: 27 Diciembre 2021
Aprobación: 26 Julio 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/475/4753046013/>

Resumen: El trabajo pretende estudiar el modo de representación de lo bereber en *Los jardines secretos de Mogador*. Como objetivos específicos buscamos primero la determinación de las circunstancias histórico-epistemológicas que marcaron la memoria amazige en una múltiple superestructura de poder y hegemonía. Luego intentamos resaltar la agencia de varios recursos narrativos de la obra estudiada para la visibilización de lo amazige. Mediante un enfoque analítico-comparatista queremos llegar a la comprobación de la hipótesis de que en el periférico modelo literario de Alberto Ruy Sánchez particularmente y de modo general el latinoamericano se esbozan destellos de una visión heterárquica y horizontal de lo bereber. El estudio intenta demostrar que la exploración literaria de lo común a los dos pueblos, el latinoamericano-mexicano y el marroquí-amazige, son los artífices de una *gnosis* alternativa. Elementos como la memoria oral, la recreación híbrida de componentes del legado artístico, literario y artesanal de ambas culturas permite superar el esencialismo subalternizador de las representaciones orientalistas canónicas. La conclusión evidente del trabajo es que el discurso literario puede ser el mejor instrumento para la desestabilización del imperio de los imaginarios de dominación.

Palabras clave: amazige, orientalismo, paradigma, narrativa mexicana, visibilización, hibridez.

Abstract: ["Visibilization of the Amazigh in *Los jardines secretos de Mogador* by Alberto Ruy Sánchez"] The work aims to study the mode of representation of the Berber in *Los jardines secretos de Mogador*. As specific objectives, we first seek the determination of the historical-epistemological circumstances that marked the Amazigh memory in a multiple superstructure of power and hegemony. Then we try to stand out the agency of various narrative resources of the work studied to make the amazigh visible. Through an analytical-comparative approach we want to arrive at the verification of the hypothesis that in the peripheral literary model of Alberto Ruy Sánchez, particularly and in a general Latin American way, flashes of a heterarchical

del enmascaramiento colectivo de este tronco cultural. En ella se sintetiza toda la historia de dominación y de invisibilización. Los destellos de esta identidad que logran esquivar el ojo de la dominación para tener eco en los currículos escolares nacionales son, de hecho, ínfimos. La “pluralidad” lingüística en la escuela pública durante mucho tiempo ha quedado reducida al uso de la lengua árabe estándar moderna y las lenguas extranjeras. Lo amazige casi no tenía ningún rastro en los manuales o en la vida escolares. Más aún, toda iniciativa de hacer otra cosa era tachada de apoyo al nacionalismo amazigista. Las consecuencias son trágicas en las zonas donde el bereber es la lengua materna de los estudiantes. Allí los contextos escolares son auténticas cocteleras de homicidios lingüísticos.

Como en toda historia de dominación, los que viven en las fronteras de las superestructuras de poder son los más privilegiados para alguna solución de disidencia y por lo tanto el negocio, parafraseando las palabras de Bayart (1996: 84), de algún bricolaje identitario. Si no es posible subvertir las normas del flujo de dominación-subalternización de lo amazige, por lo menos situarse en la periferia identitaria implica tener una conciencia del tamaño de su impacto. En mi caso esta periferia lo constituye paradójicamente mi condición lingüística: el estudio y aprendizaje del español. El re-descubrimiento de las raíces obviadas en mi identidad vino de la mano del mundo de las letras y la literatura hispanoamericana concretamente. Las actividades de un seminario pre-gradual dedicado a la tradición orientalista latinoamericana primero y la experiencia doctoral luego, fueron claves en este reencuentro. Pero sobre todo lo eran para el descubrimiento de la funcionalidad intercultural de este tronco silenciado, cuando abraza otras entidades culturales tan separadas geográficamente, tan próximas humanamente como lo es la cultura hispanoamericana. Lo que era para ciertas representaciones ideológicas de nuestra identidad colectiva un elemento de segundo orden, para otros modelos culturales como el sincrético México es un elemento fecundo para la construcción de un producto literario híbrido. Aquí lo amazige se deshace de las trabas de su condición geocultural marcada por la dominación para convertirse en un vector de la multiculturalidad transfronteriza. La genialidad de este uso parece tener perspectivas reales si tomamos en consideración nuestro contexto universal marcado por lo líquido en términos de Bauman (2015 :7-21) y lo posmoderno (Lyotard 1987: 18). Mi curiosidad fue enorme al darme cuenta de las dimensiones que pueden tener elementos ancestrales bereberes una vez puestos al lado de otros procedentes de otras áreas constituyendo una auténtica epifanía de la tesis de Umberto Eco sobre la literatura contemporánea como “obra en movimiento” (1992: 43). Eso es, obras que hacen de la hibridez y del encuentro de las culturas una axiología de su quehacer.

El presente trabajo pretende manifestar esta visibilización de lo amazige en la producción literaria de un modelo orientalista periférico y marginal. Procuramos, mediante un enfoque analítico-comparativo, primero presentar los mecanismos que han sujetado lo amazige a una doble orientalización tanto en su remota como en su reciente historia cultural. Intentaremos insistir en el hecho que ha condenado la identidad de este grupo a un agudo proceso de aculturación y luego objeto de una aprehensión epistemológica en el orientalismo clásico. En un segundo momento ahondaremos en los recursos literarios que permiten a un autor mexicano fundamentar un discurso literario orientalista alternativo. Desde la enunciación literaria periférica, este modelo escritural profundiza en nociones de hibridez, de transfrontericidad e interculturalidad, donde elementos de la cultura amazige cobran un protagonismo literario para la construcción de un mundo ficticio intersticial. En este mundo las fronteras de las culturas se borran y la mismidad del autor abraza la alteridad objeto de su quehacer literario. La autoría personal del novelista cede lugar para otra de carácter colectivo donde, como decía Roland Barthes (1987: 65-71), todas las culturas tienen su sello. El objetivo es intentar aclarar las circunstancias que determinan la evolución de lo amazige de una condición subalterna, un mero objeto manipulable discursivamente, a un sujeto y autor de su propia enunciación.

2. D(en)ominar lo amazige en la doble orientalización: invisibilización y hegemonía en la memoria tatuada del “hombre libre” (que probablemente nunca lo fue)

En todo sistema de hegemonía denominar es dominar. En las relaciones entre pueblos y culturas pasa lo mismo. Aquí denominar una alteridad es reconocerla, visibilizando aquellos elementos considerados

afines y silenciando otros juzgados, basándose en supuestos autorreferenciales, diferentes. En muchos casos este trabajo de categorización epistemológica desemboca en un despojo identitario, mediante el cual los efectos asociados a la diferencia de las otredades quedan definidos y por lo tanto asimilados a tal patrón autorreferencial. Este es el caso, por lo menos, de la identidad amazige. La amazigidad nació como fruto de una intención de poder, y en su largo periplo fue objeto de continua re-denominación. Probablemente las de mayor impacto fueron las procedentes del Mašriq (Levante) que acompañaron la dominación islámica de las tierras norteafricanas, y la de origen occidental, consecuencia del proceso de consolidación de la hegemonía universal de la Modernidad ilustracionista. Por la asociación de sus intenciones de poder con la dominación efectiva, podemos considerarlas como una doble orientalización. Ciertamente, el orientalismo es un fenómeno inherente al proyecto epistemológico del eurocentrismo; pero sus esquemas son extensibles al análisis de cualquier superestructura de dominación cualquiera que sea su ubicación. Esta doble orientalización condena la condición bereber a una posición de subordinación en una múltiple estructura de poder.

La primera y la más clave se dio en los orígenes nominales de la identidad amazige. Los amaziges (*imazighen*) nunca fueron autores de su propia historia (de Felipe, 1990: 379). Si creemos el relato de Ibn #aldūn, la denominación “barbar” con que se designaba a la población autóctona del norte de África tiene su origen en la anécdota de un rey yemení, Ifrīqš ibn Qays, con un grupo de nómadas bereberes. El monarca “cuando vio este pueblo de al-a#ā#im (no-árabes), escuchó su lengua embrollada y se dio cuenta de su diferencia y su diversidad lingüística se puso muy curioso y dijo: ¡Qué bárbaros sois! (mā ak#ara barbaratakum) y se llamaron desde entonces “barbar” (t. 6, 89 traducción personal).⁽¹²⁾ No obstante, es muy probable que el episodio nunca existiera realmente, y que fuera inventado por la ficción historiográfica medieval árabe, también es muy posible que el origen de su denominación tuviera otras raíces determinadas por la ortodoxia académica ⁽³⁾ pero las trascendencias epistemológicas de la anécdota son cruciales para lo que señalamos arriba. La realidad amazige ha sido desde sus remotos orígenes una alteridad condenada en y por su diferencia. Lo que había hecho Ifrīqš ibn Qays no es una simple designación de una comunidad disímil, sino también es el encasillamiento de tal diferencia en un molde entendible para la mismidad. La alteridad amazige había recibido su nombre de la boca de este monarca, pero también su condición subalterna. Por su “lengua embrollada”, la totalidad de la comunidad ha sido arrebatada de su condición local, y obligada a quedarse en el silenciamiento. Los amaziges (*imazighen*) habían vivido en la sombra hasta el día en que les reconoció el monarca yemení. Solo desde entonces, y por su reconocimiento lingüístico, esta alteridad ha dejado de ser diferente, y pasa a ser reconocida por el monarca, pero también por toda la cultura dominante.

El destino de lo amazige, por lo tanto, desde su origen está supeditado a su lengua y a su diferencia. Por ellas la totalidad de lo amazige se deshace de su esencia y de su posición en tanto que entidad autónoma, para convertirse en un *objeto*, eso es una realidad manipulable discutivamente y un elemento más dentro de un complejo y polifacético edificio de hegemonía. Primero fue el nombre y luego el conjunto de la identidad que han sido re-nombrados. Por lo tanto dar nombre es dar identidad, es reescritura de la realidad y reelaboración de la historia, es, como en el caso concreto, despojar la otredad de su particularidad. He aquí uno de los mecanismos de funcionamiento de lo que entendemos en el presente trabajo con la “orientalización”: denominar o escribir la otredad para inscribirla en un sistema discursivo de poder y hegemonía. Es una forma de domesticación de una alteridad que muchas veces infundía miedo e incomprensión. Lo diferente siempre, decía Todorov (2008: 312), es el espejo donde se proyectan los miedos más profundos de una comunidad. La *barbarización* de los amaziges, cualquiera que sea su origen, fue el preludio de un largo viaje de alterización. Primero se le asignaba un nombre a esta diferencia y luego se le reintegraba en los esquemas de lo propio.

Probablemente la mayor de las consecuencias de esta orientalización originaria es el silenciamiento de muchos fragmentos de la *amazigidad*. En la literatura que relata el encuentro de lo árabe mašriqī y lo amazige, por ejemplo, se manifiesta claramente tal realidad. Lo que en el relato dominante de la expansión islámica por tierras de los barābira (los bereberes) se presenta como un fat# (apertura, conquista), en realidad fue un lento y complejo proceso de aculturación coercitiva que invisibilizaba elementos constitutivos de lo

bereber. Las señas de su identidad fueron asimiladas a la nueva cultura dominante. El factor militar fue clave en la suerte de la nueva estructura, pero lo fueron también las dinámicas migratorias y el flujo cultural para la reelaboración de toda la realidad norteafricana. De hecho, se trata de un complejo y multifacético proceso de transición hacia una nueva “normativité, définie comme islamique” (Aillet 2011: 30). En tal proceso se dan las más habituales asimilaciones pacíficas de fragmentos de la identidad amazige en el tejido cultural naciente,⁽⁴⁾ junto a las mutilaciones de otros incompatibles con la nueva realidad. Un silenciamiento y una mutilación que desembocaron en una pérdida definitiva de estos elementos invisibilizados, ejerciendo el arsenal cultural procedente del Mašriq un auténtico proceso de “epistemic violence” (Spivak 1957: 251).

Las manifestaciones de esta violencia epistémica son tan reales como lo son la física (aniquilación de las estructuras locales de organización social, la supresión de prácticas religiosas, el sustrato lingüístico y la desaparición de ciertas señas de la identidad autóctona, entre otros). No por ser de orden discursivo y actuar en lo simbólico dejaría de ser tan significativa. Sus consecuencias son tan trágicas y en algunos casos incluso superan la física. Un ejemplo de ello es el modo de la representación de la reina bereber que encabezó la resistencia local contra el fat# musulme. En su destino discursivo se materializaba toda la labor alterizante que ha marcado los orígenes nominales de esta cultura. En las crónicas árabes medievales, la reina Dihia se desdibujaba siguiendo la referencialidad religiosa dominante en la concepción de aquel entonces.⁽⁵⁾ La alteración de su identidad es significativa: no solamente se le consideraba como una mustabidda (déspota), sino fue tachada de hechicera, de allí su epíteto al-Kāhina (la bruja). En la concepción medieval generalmente y la islámica particularmente tales prácticas se asociaban con el Mal. Eran oficios censurados tanto popular como religiosamente. Por eso se le asignaba a su practicante el mayor de los castigos: el takfir (equivalente a la excomuniación doctrinal en el cristianismo). Asignar a la reina tales calificativos es un castigo simbólico a ella primero y luego a toda la cultura que representa. Las formas de expresar tal expulsión en el discurso historiográfico toman formas más crueles. Según el relato de Ibn #aldūn, la reina después de su derrota en el lugar que lleva su nombre Bi#r al-Kāhina (cerca de la actual Tarfa, Argelia) fue torturada, desmembrada y su cabeza mandada al califa omeya. Un relato posiblemente muy improbable también, pero su dimensión simbólica es capital: la alteridad bereber es ajustada y juzgada a un estándar etnocéntrico, los elementos similares son integrados en el espectro de lo propio, y las partes diferentes son sancionadas castigadas y por fin mutiladas por su diferencia.⁽⁶⁾ Desde sus orígenes remotos lo amazige era una otredad condenada en y por su diferencia.

Sin embargo, junto a esta situación de alterización procedente del contacto de los pueblos originarios del norte de África y la cultura arábica, lo amazige fue la presa de otra red de dominación: el eurocentrismo. Este paradigma, por su asociación con la patología imperialista que ha marcado el pensamiento occidental desde la Edad Moderna vehicula nociones de poder y de hegemonía en su representación de las otredades no-europeas (Saïd 2004: 47). La alteridad amazige es integrada, mediante otro discurso de dominación y de fuerza, en este gran abanico de culturas “expulsadas” de dichos límites. Igual que otros grupos –como los indígenas latinoamericanos, los asiáticos, los negros africanos, entre otros–, el bereber ha sido objeto de subalternización y un pretexto para fines de dominación.⁽⁷⁾ Si en el pasado reciente esta subalternización tomó la forma de una dominación colonial en la actualidad tiene un carácter cultural, convirtiéndose lo bereber en una de las tantas parias y los “residuos humanos” (Bauman 2005: 103) que el espectro imperialista ha persistido en crear.⁽⁸⁾

Igual que en el caso anterior, la invisibilización de lo bereber en el discurso occidental se valía de varias estrategias discursivas. Probablemente la más evidente es la homogeneización. Con ello se refiere al empotramiento coercitivo de lo amazige en la opaca e intangible designación “Oriente”. El orientalismo, decía Saïd (2008), es una estructura geocultural de utilidad fundamental para el desarrollo y consolidación de la superioridad imperialista eurooccidental. Es un modelo de conocimiento que en su búsqueda de comprender sus alteridades no-europeas emplea un complejo sistema de estereotipación y síntesis de las

mismas. En este proceso, las otredades cualquiera que sea su posición y su origen, son obligadas a integrar un sistema espectral de imágenes. Lo amazige fue, entre otras alteridades, obligado a deshacerse de sus señas identitarias para integrar este concepto-baúl que es el orientalismo. Los discursos literarios, antropológicos, periodísticos que buscaban definir una cultura recién descubierta, terminaron encasillándola en el constructo homogeneizado de “lo oriental”, o, en el caso del academismo español en “lo arábico” o “lo africanista” (de Felipe 2012: 105). Aquí también se confirma la consigna de que en cualquier labor de denominación-renominación subyacen intenciones de dominación. Curiosamente lo que se da por “hombre libre”, es en realidad una identidad forjada en y por la dominación y la fuerza.⁽⁹⁾

En síntesis, tanto en el pasado como en el presente la identidad amazige es objeto de apropiación epistemológica. Se sujeta a una doble orientalización que la sumerge en una compleja y multifacética superestructura de poder. Elementos fundamentales de esta cultura se invisibilizan siguiendo un filtro transversal que prioriza componentes de las culturas dominantes. La doble orientalización marca profundamente las estructuras enunciativas de lo amazige, sellando su memoria con un perpetuo silenciamiento. Si en el primer caso fragmentos de la identidad bereber han sobrevivido bajo formas “no catalogadas” (Spivak 2010: 18), en el segundo caso el silenciamiento parece irreversible. Los propios bereberes se vieron involucrados en un proceso agudo de desvinculación de la señas de identidad de sus orígenes.⁽¹⁰⁾ Ante tal perspectiva gris, una pregunta urgente se nos impone: ¿Existe algún modo de conocimiento alternativo?

3. La disidencia de la marginalidad latinoamericana: voces de la heterarquía y la contrahegemonía para un orientalismo alternativo

Si hay una alternativa, ésta no podría manifestarse sino por vía de la creación literaria.⁽¹¹⁾ Una paradoja cierto, pero, precisamente son las paradojas el campo predilecto para la acción de cualquier labor deconstructiva. Si en algún momento esta rama de la producción humana fue clave en el arraigo de las representaciones distorsionadas de las alteridades no-europeas, lo puede ser también en la elusión del ojo de los sistemas de poder. La literatura, decía Eco, es la mejor arma para hacer trampas contra las reglas del poder: “disgrega las reglas y establece otras: provisionales, válidas en el ámbito de un solo discurso y de una sola corriente; y válidas sobre todo en el ámbito del laboratorio literario” (1987: 150). Creemos que en la literatura latinoamericana concretamente caben algunas expectativas disidentes que se rebelan contra el poder de las representaciones canónicas de lo bereber. Son voces periféricas que esbozan un cierto conocimiento alternativo capaz de dibujar grietas en este múltiple impasse. Varias son las circunstancias que favorecen la enunciación heterárquica y subversiva del modelo hispanoamericano.

Primero se trata de una actitud subversiva que se articula con la dinámica casi universal que cuestiona el modelo de conocimiento occidentalista y eurocéntrico de la Modernidad. Tales actitudes buscan formas de conocimiento más allá de las heredadas de esquemas de pasado, restituyendo voces de enunciaciones periféricas como la latinoamericana. Todo el proyecto narrativo de Ruy Sánchez, y se supone que es el caso de toda la cultura latinoamericana, está inscrito en las dinámicas deconstructivas instauradas por el posmodernismo y el poscolonialismo. Los discursos literarios, partes vivas de la heterogeneidad cultural, alimentan una descentrada actitud crítica frente a los grandes relatos que estuvieron en la base de la Modernidad ilustracionista. Precisamente uno de estos relatos fundadores fue la útil oposición de lo occidental versus lo oriental. Lo literario en este orden de cosas se convierte en una forma de conocimiento que va más allá del esencialismo de las simetrías jerárquicas que el etnocentrismo busca instaurar. En cambio su enunciación intenta explorar la posibilidad de formas de entendimiento que superan las dicotomías fáciles, un encuentro de lo occidental latinoamericano y lo “oriental” bereber podría ser una de estas posibilidades. Los recursos que maneja este tipo de discurso son también de alguna manera diferentes. Como lo demuestra el caso de Ruy Sánchez las enunciaciones de tal tipo articulan su axiología en valores como lo reticular, lo heterárquico, lo rizomático, lo híbrido como formas de su gnosis alternativa.

Luego, e intrínsecamente con lo dicho anteriormente, hay la consideración general de la cultura latinoamericana como una perspectiva periférica de conocimiento (de sí misma y evidentemente y de las otras periferias como lo es la oriental-bereber). Según de Sousa (2018) el conjunto de la cultura latinoamericana se sitúa en el margen del modelo epistemológico producido en y por la Modernidad eurooccidental. Probablemente por ser una cultura forjada ella misma en la orientalización y en la colonización. La historia moderna de este continente debió de nacer primer en el equívoco de Cristóbal Colón y luego ha crecido y se dio cuenta de su idiosincrasia en la dominación colonial. Probablemente por eso a lo largo de su periplo existencial, ella también igual que el resto de los parias de la Modernidad se ha esforzado en el desdibujo de las implicaciones de una relación conflictiva y opaca con varios centros de poder incluido el procedente de la metrópoli. La esencia de su identidad surgió en el laberinto de esta relación. La llamada Filosofía de Liberación, el Giro Decolonial, el feminismo descolonial, entre otros movimientos tan en boga en la academia latinoamericana son la última de las infinitas olas de la manifestación de la rebeldía de la marginalidad hispanoamericana. El texto literario, sin ser el caso estudiado un escritor decolonial, es de alguna manera una continuación de esta dinámica regional. Ciertamente los ecos de las dinámicas marginales en la producción literaria del principio del presente milenio es todavía un campo a explorar, pero de modo general la literatura es un producto inseparable de su contexto. Ningún texto está exento de las influencias de su contexto, y menos aún en el caso hispanoamericano. Allí el panorama se asemeja a un hervidero de interferencias: de las ocupaciones académicas a la literatura hay un vaivén continuo. Por lo tanto, todo apunta a que el texto literario, por lo menos en lo que se refiere al tema estudiado en el presente trabajo, es un espacio donde se plasma tal rebeldía que busca formas de conocimiento de las alteridades excluidas de la producción del conocimiento universal. La escritura en tal orden se torna un invisible hilo de unión de estos “residuos humanos” (Bauman 2005: 16-17) y una modesta contribución a la utopía de un “Sur global” (de Sousa 2018: 59-92).

No obstante, la visión horizontal de Oriente en general y de lo amazige particularmente nunca fue tan heterárquica como lo manifiesta la muestra analizada en la siguiente parte, pero el modelo orientalista latinoamericano siempre fue de marcado carácter autárquico. Es probablemente una continuación de la “notable excepción” (9) del modelo ibérico como lo notó Said (2008).⁽¹²⁾ América Latina había heredado no solamente una representación conflictiva de lo moruno, sino también la síntesis cultural de ocho siglos de coexistencia de lo islámico oriental y lo cristiano occidental. Las huellas de la presencia árabo-bereber en al-Ándalus siguen patentes en todas las manifestaciones de la identidad cultural latinoamericana. El arte mudéjar seguramente es la afirmación más evidente de ello. Pero lo es también la consideración horizontal de lo oriental en general y lo árabe bereber específicamente en las letras latinoamericanas, sobre todo en la actualidad. América Latina igual que España, siempre ha llevado Oriente en sus venas. Aunque a veces estas huellas son tan obviadas, en otras olvidadas o incluso en algunos contextos eran simplemente negadas.⁽¹³⁾ A pesar de estos malentendidos, las huellas son tan latentes y vivas. En caso de la sincrética América Latina estos vestigios siempre resurgen. El modelo literario mexicano actual es una de las evidentes manifestaciones de como la exploración horizontal de estas huellas vedadas termina siempre permitiendo reconocer a la alteridad oriental en su justo valor.⁽¹⁴⁾

Es cierto que son escasos los trabajos tanto literarios como los académicos dedicados exclusivamente a la exploración del aporte de lo amazige en el crisol identitario latinoamericano en general y el mexicano particularmente, pero el modo con que el autor se aproxima al tema palia la ausencia injustificable. Alberto Ruy Sánchez (1951-) inaugura un ciclo de exploración de las huellas comunes a su cultura y la oriental en sus diferentes dimensiones. Su experiencia narrativa parte de las circunstancias generales arriba mencionadas, pero también emana de un conocimiento in situ de nuestra realidad. Ruy Sánchez vivió durante mucho tiempo en nuestro país, con una residencia fija por largos años en Esauira. Sus trabajos van más allá de la simple fascinación de un extranjero por tierras pintorescas, son el fruto de una exploración que duró años.⁽¹⁵⁾ El resultado como lo reconoció Ruy Sánchez es una aproximación a una alteridad que no es tan diferente de la

mismidad. Aunque orienta su mirada a una realidad tan separada geográficamente de alguna manera, por las enormes afinidades de su propia cultura y la oriental-bereber su quehacer literario, está profundizándose en los límites de su mismidad. Eso es descubrir lo propio en pieles ajenas. La producción literaria del autor se convierte en un ejercicio de ensanchamiento de los límites de la mismidad para abarcar aquellas raíces tan olvidadas como lo son las árabo-bereberes. Solo de esta manera, como intentamos demostrar en el siguiente subapartado, se llega a desestabilizar el imperio de los imaginarios de hegemonía que tanto han marcado la memoria de lo bereber.

4. Visibilización de lo amazige en *Los jardines secretos de Mogador*: oralidad e hibridez, dos formas de narrar la otredad para una perspectiva subversiva

Todas estas consideraciones generales van teniendo continuidad en el mundo novelesco que pinta *Los jardines*. Elementos formales (ver la portada, infra, página 25) y otros propios del contenido de las obras se alían para la desestabilización de los esquemas tradicionales de la representación orientalista de nuestra realidad y especialmente de lo amazige. Ruy Sánchez materializa la disidencia de la enunciación periférica de la narrativa mexicana actual, reescribiendo tradiciones y visiones estereotipadas de lo oriental.⁽¹⁶⁾ Varios constructos culturales propios a esa identidad abandonan el estricto y estrechado margen de la subalternización para convertirse en auténticos artífices de un mundo libresco rizomático. La exploración de lo común a las dos culturas termina en el hallazgo de muchos elementos que sustentan una representación más consideradora hacia la otredad amazige. La oralidad y la hibridez son dos dimensiones que sustentan tal representación y que permiten al discurso del autor mexicano abandonar el marco trazado por el paradigma canónico.

4.1. La oralidad, un depósito de la memoria común

En la narrativa general de Ruy Sánchez la exploración de la memoria común a la cultura de sus orígenes y al objeto de su quehacer literario es uno de los ejes temáticos habituales. Los derroteros de tal búsqueda se bifurcan ad infinitum. En algunas veces toman la forma de una exploración de ciertas manifestaciones artísticas, en otras las artesanales, y en la mayoría de los casos las literarias. En *Los jardines*, además de estos motivos materiales de la memoria común árabo-latinoamericana, es la oralidad y sus rizomáticas manifestaciones el sendero que le lleva al descubrimiento de puentes que vinculan las dos culturas. Curiosamente, en este caso es la oralidad, un espacio tan efímero y trágicamente quebrantable, el lazo invisible que une estas dos culturas. Si en la realidad lingüístico-cultural de los dos países este componente es un fragmento clave –y, obviamente, para algunos, un escollo que se mira con cierto reojo–, en la narrativa de Ruy Sánchez es una eficaz herramienta para la construcción de una narrativa intercultural. *Los jardines* es de alguna manera el fruto de la exploración de esta vertiente tan olvidada en el inventario de las fuentes que unen el mundo hispánico al norteafricano-bereber, tanto en su dimensión pretérita como en la actual. México y Marruecos son dos países condenados a y por la oralidad. Son dos países donde este tipo de tradición verbal es una realidad transversal que alimenta muchas de las expresiones culturales y sobre todo un legado que a pesar del imperio del código escrito resiste y sigue viviendo en el margen. Su marginalidad en el devenir cultural no debería impedir su justa consideración como elemento fundamental en la construcción identitaria de los dos países. Es más, sobre todo para el caso marroquí-bereber, su seña más destacada, sencillamente porque si hay algo que nos marca como cultura marginal en este ruido ensordecedor de la Modernidad y sus formas consolidadas de expresión, es precisamente estas formas de la oralidad. Apelar a las significaciones de este legado inmaterial para la visibilización de lo bereber es un logro del novelista mexicano: no hay mejor que una arma marginal para subvertir el flujo de dominación de la representación canónica de lo bereber-oriental.

Las manifestaciones de la oratura en el trabajo de Ruy Sánchez superan el mero hecho alusivo a tales tradiciones, común a toda la literatura latinoamericana (Rama 2008:152). Son el molde que determina tanto la forma como el contenido de la obra. *Los jardines* es un relato metaoratórico, en la medida en que emplea muchas de las técnicas narrativas propias de las tradiciones orales para reflexionar precisamente sobre la importancia de la oralidad en la construcción de la memoria común a los dos pueblos. Todo el trabajo, y a

pesar de su apariencia escritural, es un intento de plasmación de la larga tradición marroquí bereber de la #alqa. Ciertamente este tipo de teatralización callejera no es una producción exclusiva de la cultura amazige, sino que es un legado común a los pueblos con raíces arraigadas en esta forma de expresión tradicional. No obstante, en el caso bereber es fundamental para la conservación de la memoria y la historia pretérita de una cultura que no pasó al código escrito sino tardíamente.⁽¹⁷⁾ Probablemente esta importancia se deja ver en la cantidad de legado cultural que ha podido sortear siglos de mutilación para llegar hasta la actualidad. No hay más que asistir a una #alqa en alguna de las plazas que resisten todavía en Marruecos para darse cuenta de la cantidad de memoria que se despliega en tales manifestaciones culturales.

Probablemente esta importancia capital de la oralidad en la cosmovisión del ser bereber y mexicano en general es la que está detrás de la elección intencionada de explorar el mundo de la #alqa en la obra de Ruy Sánchez y no solamente *Los jardines*. Aquí el novelista hace del arte milenario de narrar cuentos en las plazas el arquitecto formal del diseño de su trabajo primero, y luego en el instrumento narrativo para explorar temáticamente elementos de la cultura marroquí y especialmente las tradiciones bereberes. *Los jardines* es un relato de la exploración del mundo botánico como metáfora del acto amoroso, pero es también un ejercicio de búsqueda y reconstrucción de elementos de la oralidad dispersos en muchas de las manifestaciones culturales de una ciudad ficticia-real: Mogador. Mogador es igual que la protagonista de la obra, Jassiba, un entretejido rizomático de historias, leyendas, prácticas y tradiciones que a la vez juntas y cada una por sí sola constituyen el mundo heterogéneo del capital oral de lo marroquí-bereber. De allí que la totalidad de la obra viene integrada por deshiladas/hiladas historias-jardines que en apariencia son independientes la una de la otra pero que en su conjunto funcionan como un espectáculo de la #alqa. De hecho, estos relatos igual que toda la obra pueden considerarse, y lo son de alguna manera, los números de un #layqī que en sus orígenes era un jardinero nómada mexicano que llegó a Mogador buscando la flor más exquisita de la ciudad. Mediante el ejercicio de la narración de los jardines invisibles este enamorado desafortunado pudo reavivar la llama de su amor, pero también recuperó partes obviadas de sus orígenes orales:

En la Plaza Mayor de Mogador, un hombre traza un círculo imaginario con la mano extendida y se coloca en el centro. Más que un círculo es una espiral que arranca en sus pies. (...) Es el contador ritual de historias, el jalaiquí. Su voz se desteje esta mañana como una serpiente cauta saliendo de su cesta. Y se convierte en un llamado hipnótico en el aire. (...) Muy pronto lo rodean viejos y jóvenes, mujeres y hombres. En cada uno despierta curiosidades inmediatas y antiguas. Y el contador se presenta ante todos. Viene de muy lejos (...). El jalaiquí (...) dice: —Hoy vengo a contarles la historia de un hombre que se transformó en (...) voz.⁽¹⁸⁾

De la misma manera que el #layqī inicia la diégesis, la concluye. Todo el relato adquiere una forma urobórica que termina donde empieza. El relato es en sí una inspiración en la significación literal de la expresión “#alqa” que en árabe dialectal significa “círculo”, eso es un espectáculo callejero que lo forman los espectadores dispuestos circularmente alrededor de un #layqī, el cuentacuentos. *Los jardines* es un relato escrito, pero tan idéntico al arte ancestral no solo por las similitudes de su geometría formal, sino también por la subdivisión de la novela en pequeños relatos-jardines, pequeños cuentos de #alqa. El narrador antes de convertirse en un #layqī que hace de su propia historia un cuento que narrar en las calles de Mogador, era un jardinero que exploraba su cuerpo, el de su amada y el de toda la ciudad en búsqueda de significaciones de su pasión y sus deseos. Su instrumento predilecto es la palabra. Toda la obra se asemeja a una #alqa. El narrador, un *alter ego* del autor, pasa de la #alqa al código escrito, una forma que mejor sintetiza lo que significa la oralidad para la escritura del autor mexicano:

Al desembarcar escuché con asombro en la Plaza Abierta del Puerto a un jalaiquí que contaba una historia muy parecida a la mía. Como si yo mismo la contara cambiando nombres y detalles. Pero sin cambiar el nombre de Jassiba. Soñé que la escuché o alguien en la plaza de verdad la contaba. (...) A ratos estaba seguro de que era mi historia convertida en rumor inexacto, pero luego pensaba que era la de algún contrincante amoroso de cuya existencia yo me estaba enterando por azar en la plaza. Jassiba sin duda era la misma. Yo no sabía qué pensar. Pero todo tomaba forma de nuevo jardín para contárselo a Jassiba. Aunque ella fuera

ahora el centro de éste. Claro que, al despertar, si es que no estoy despierto, tal vez no me parezca un jardín adecuado para Jassiba.⁽¹⁹⁾

Esta disposición formal general se convierte en la esencia de la historia narrada. Los diferentes jardines que integran el viaje del narrador por la ciudad de Mogador, se revelan del mundo de la ensoñación mágica propia a las historias que se narran en las plazas públicas de las ciudades marroquíes y que le permiten al narrador, Juan Isidro Labra, recuperar su amor perdido. La obra en este caso es un auténtico rompecabezas de relatos que se bifurcan infinitamente siguiendo un trazo rizomático. La organización formal se sirve de la famosa técnica de la narración enmarcada tan manipulada en los relatos orales (el caso más paradigmático es *Las mil y una noches*). El autor mexicano la adapta al texto escrito para la recreación de la historia del jardinero nómada y su reto de convertirse en voz para salvarse de la condena que le impuso su amada: “Por cada jardín que me traigas, una noche de amor. Y solamente a cambio de jardines volveremos a hacer el amor (...). Descúbrelos para mí. Ése es ahora mi mayor deseo.”⁽²⁰⁾

El reto consiste, entonces, en descubrir jardines invisibles de la ciudad y convertirlos en historias mágicas que cada noche relataría. El jardinero enamorado tendría que convertirse en voz, eso es, “En mi contador de historias al menos, en una voz”.⁽²¹⁾ El narrador, igual que el autor, está obligado a sobrevivir en la palabra. El reto es de alguna manera una recreación del dilema de la significación de la memoria oral. Una condición común a los dos pueblos que solo sobreviven en y gracias al código verbal. La cultura mexicana y la marroquí bereber podrán existir solo si encuentran el equilibrio (con todo el pesar que supone encontrar tal “equilibrio” siempre próximo y siempre tan difícil), una forma de entendimiento entre su legado oral y el escrito. El reto del narrador de convertirse en voz es el de todas las culturas arraigadas en la oralidad. Estas culturas están condenadas a perpetuarse en la transmisión oral de su memoria de generación en generación con el consiguiente riesgo de pérdidas y mutilación de fragmentos. Toda cultura oral, para sobrevivir está obligada a convertirse en voz, es decir a eternizar en la práctica individual y colectiva. Algunos elementos se obvian por el olvido, pero muchos logran seguir viviendo gracias a su perpetuación en varios aspectos de la identidad cultural. Antes de pasar al código escrito, tal legado ha sobrevivido en prácticas ancestrales que constituyen la memoria inmaterial de lo bereber. Su único medio para la longevidad fue su transmisión de generación en generación.

En cada uno de los eslabones del viaje de lo oral bereber desde los orígenes a la actualidad, perdía fragmentos, adquiría nuevos, pero sobre todo lograba esquivar el inminente peligro de la amnesia. En este sentido el reto del narrador de convertirse en una voz, eso es, transformarse en un cuentero que explora su piel, la de la ciudad y la de toda la cultura marroquí en búsqueda de historias que mejor expresan su deseo por Jassiba, es la historia que viven fragmentos de la identidad bereber en el cada día de artesanos, #layqies, artistas o simples individuos que prolongan la memoria de este pueblo en su trabajo diario. Lo oral vive el reto de convertirse en voz cada día y en la labor dispersa de cada uno de los artesanos y ma#almies. Ciertamente la historia de lo oral no es un drama amoroso, pero sin la realización cotidiana este legado inmaterial está condenado al silenciamiento definitivo. Lo que decimos para la cultura bereber es válido para cualquiera de su naturaleza, incluida la mexicana. La identidad ancestral de ambas culturas es una memoria hecha voces que logran vivir esparcidas en el quehacer de muchos. Desde esta perspectiva, el trabajo de Ruy Sánchez de ensamblar estos fragmentos es una sana reconstrucción que se asemeja al trabajo de un antropólogo o etnólogo que maneja el código escrito para inmortalizar tal frágil legado. Si además lo convierte en un instrumento de unir los dos pueblos, los efectos ancestrales de la oralidad adquieren una nueva función epistemológica.

Por lo tanto, el reto de Juan Isidro Labra es sinónimo de toda la cultura, la suya primero, la bereber luego y, por antonomasia, cualquiera que presente las mismas propiedades que esas dos. Su trabajo de buscar jardines invisibles en elementos que solía ver cada día de una manera diferente, es sinónimo de la labor de cualquier cultura que aprende a diagnosticarse en búsqueda de estas huellas. Juan Isidro Labra, alter ego del autor, es la encarnación de lo que puede el ejercicio literario en materia de ensamblaje de los fragmentos de la oralidad dispersos en varias manifestaciones.

El jardinero nómada en este caso no solamente busca los exquisitos vergeles para convertirlos en historias que narrar cada noche en el lecho de su amada, sino también haciéndolo permite a muchas de las huellas de la amazigidad, esparcidas y condenadas al silenciamiento, a convertirse, ahora sí, en jardines visibles y ser reconocidas en su justo valor. En lo amoroso, la satisfacción de Jassiba es poder iniciar al narrador en ver lo invisible en el acto amoroso, lo oculto en lo declarado, pero en lo ontológico y lo axiológico de la escritura de Ruy Sánchez es poder hacer de lo literario el escenario de visibilización de lo invisibilizado. Lo que son los jardines invisibles de Mogador para Juan Isidro Labra es la cultura bereber para el autor. El uno halla sus cometidos en varios elementos de la ciudad portuaria, y el otro encuentra fragmentos de lo bereber en una cultura compleja que tiene mucho de la propia. Curiosamente, en estos hallazgos que el autor mexicano encuentra en nuestra realidad, también descubre partes de su mismidad la personal, pero también la colectiva. Convertirse en voz y buscar las líneas invisibles que unen los fragmentos diversos de la oralidad lleva a lo ajeno, pero también a lo propio o, lo que es lo mismo, lo propio compartido con lo ajeno:

Poco a poco iba yo aprendiendo a distinguir en cada detalle diminuto de la ciudad de Mogador el universo que concentra. Porque ahí cada cosa, cada gesto, cada sonido es puerta y detonador de otros ámbitos. Y muy pronto iba a descubrir que, así como los inmensos mercados de frutas y flores pueden estar en una diminuta caja de madera perfumada, uno de los jardines más seductores de Mogador se abriría para mí en los pétalos de colores resplandecientes sobre las manos tatuadas de aquella vendedora de flores (...) Pero más allá de lo que yo podría haber imaginado en aquel momento, en esos pétalos se abría una ventana hacia todos mis posibles jardines de plenitud: una puerta hacia la entraña de mis deseos.⁽¹²²⁾

Como los jardines que busca, el propio Juan Isidro Labra se convierte en una flor cuyos pétalos se abren al mismo tiempo hacia la otredad y la mismidad. La narración de Ruy Sánchez arraiga sus raíces en las dos culturas teniendo a la exploración de la oralidad como instrumento. Los vergeles invisibles, usando un oxímoron, son visibilizadores de lo bereber y de lo mexicano, por consiguiente, son casi todos de condición híbrida y rizomática. A continuación ilustramos la manifestación de tal enunciación que amarra los dos pueblos desde una dialéctica heterárquica. El centro de estos jardines, como lo es el rizoma, en el sentido planteado por los filósofos Deleuze y Guattari (1977), no lo ocupa ni el uno ni el otro, sino el conjunto. Gracias a la dimensión nómada de estos jardines las implicaciones hegemónicas asociadas al conocimiento de la alteridad en el discurso orientalista quedan anuladas. La escritura intersticial es la mejor arma contra las representaciones hegemónicas de orden, insistiendo más en la metáfora botánica, arbóreo, símbolo de las epistemologías jerárquicas.

4.2. “Voces de la tierra”, voces de la hibridez: lo híbrido una forma alternativa de narrar la amazigidad

Si creemos la teoría de Bhabha (2002), la hibridez es la mejor de las armas de los subalternados para ensayar alguna forma de deconstrucción del flujo de dominación. Su eficacia radica en su significación en la agencia del conocimiento intersticial para la desterritorialización del saber. Para el intelectual indio si hay un lugar de enunciación contrahegemónico de aquellas categorías consideradas como in-between (lo intermedio), este no podría ser otro que la hibridez. Es cierto que Ruy Sánchez no es un autor que pertenece cabalmente a las categorías definidas por el especialista indio como actores del third spaces (el tercer espacio): los de la diáspora, los inmigrantes, los exiliados, los homosexuales, los feministas, etc.; pero sobran las consideraciones que le aproximan a la agencia transfronteriza de este grupo. Probablemente su consideración de la mexicanidad como un espacio amorfo y sin-fronteras, es la más evidente. La escritura de Ruy Sánchez es un ensanchamiento de la misma noción del tercer espacio para incluir aquellas personas que por su especial disposición artística optan por negociar la significación de su cultura en función de criterios rizomáticos que van más allá de las oposiciones esencialistas heredadas de la dialéctica hegeliana. Los límites según este caso no son únicamente lo mexicano occidental, sino lo oriental bereber. Luego hay la consideración de su continua crítica del centro y sus formas de representación de sus otredades como lo es la oriental. Su manifiesto titulado *Por un orientalismo horizontal* (2001) es una prueba de ello. El afán de descentralización del saber y reclamar un modo de visión diferente es más que patente en este trabajo. Lo es aún en su producción ficticia. Aquí

elementos ancestrales de la tradición amazige escapan a la mirada discriminadora del ojo del poder para infiltrarse en el universo novelesco nómada de las obras. En el apartado anterior ya hemos mencionado la importancia capital de la oralidad como un lugar de enunciación compartido entre las dos culturas, pero además de este aspecto, en el mundo novelesco de *Los jardines* abundan los elementos que refuerzan la sensación de enunciación híbrida. Si hay un elemento común a los jardines secretos de Mogador, éste es su condición híbrida, la botánica claro está, pero también por medio de estas consideraciones, la epistemológica. Son casi todos jardines que de alguna manera llegan a vincular lo oriental-bereber y lo hispánico-mexicano

Para comprender el alcance de la noción de los jardines híbridos de Ruy Sánchez hay que partir primero de la consideración de la influencia de la cosmovisión mexicana y bereber en la teoría narrativa del autor mexicano. El propósito del proyecto narrativo del editor de la revista *Artes de México* es explorar el mundo del deseo usando como trasfondo una apropiación personal de la significación de varios elementos fundamentales en la cosmovisión de su propia cultura y la árabo-bereber.^[23] Cada una de las obras del *Quinteto de Mogador* explora uno de los cuatro elementos originarios del universo según la cosmovisión mesoamericana: el aire, el fuego, el agua y la tierra. Para completar el cuadro, Ruy Sánchez añade el quinto, el asombro, que en su apropiación novelesca es el elemento que une a los cuatro primeros. En *Los jardines*, el novelista emplea la simbología de la tierra para profundizar en las implicaciones de lo invisible en el acto amoroso. Además de las habituales asignaciones simbólicas a la “tierra”, comunes a las culturas mediterráneas y la mesoamericana presentes en algunos jardines, el autor mexicano se sirve de una significación que creemos que es peculiar al mundo bereber y mexicana: la tierra como signo mediador entre el mundo de lo visible y lo invisible. En el origen de los jardines híbridos de Ruy Sánchez está el parecido de cosmovisiones. La primera de las formas de hibridez es el parentesco conceptual que considera a la tierra como símbolo del cambio, de la metamorfosis y del encuentro de lo visible y lo invisible.^[24]

En *Los jardines*, la tierra es el motor de cambio que genera vida. Esta idea está presente transversalmente en los diferentes jardines que el narrador busca y halla en la ciudad de Mogador. Son el instrumento que le permite pasar de un enamorado egoísta que ve todo desde una perspectiva unilateral a un ser sensible a los detalles del acto amoroso. Son jardines de iniciación a ver lo invisible en su amor. Jassiba, cuando le impuso el reto de convertirse en su cuentero, estaba remodelando su visión de sí mismo y del amor. Los jardines en la obra, igual que en su significación mitológica, son símbolos del cambio. En el caso del narrador este cambio se deja ver en su consciencia de la importancia de lo invisible en el amor, pero sobre todo una disposición eterna para el cambio y ver en el amor una de las tantas continuidades de la significación de la tierra para la existencia humana:

Se convirtió en una voz. Una voz que busca ser escuchada con especial atención por la persona que ama. Que desea ser recibida en esa intimidad como semilla en la tierra. Una voz que necesita ser fértil: sensible a la tierra que la recibe, si la recibe. Esta es la historia de un hombre que se convirtió en una voz para habitar el cuerpo de su amada. Para buscar en ella su paraíso, su jardín único y secreto. Ese hombre tuvo que enfrentar varios retos para transformarse en esa voz de tierra. Y ninguno de sus avances resultaba definitivo.^[25]

Ese es el objetivo del reto, ver lo invisible en lo visible. Es convertir al enamorado, de una persona terca que insiste y persiste en ver el mundo, incluida la relación amorosa, desde su perspectiva personal a otra donde la relación idílica es un mundo de infinitas posibilidades. En los diferentes jardines el narrador se ejercita en cambiar su percepción de las cosas y aprende a mirar el cuerpo de Jassiba y su relación desde ángulos diferentes. En estos ejercicios espiritual-amorosos el jardinero nómada explora los límites de su propia identidad y la de su amada. De allí que los jardines-ejercicios son, como lo hemos indicado, un espacio de la dialéctica híbrida, donde elementos de las dos culturas se compaginan para esclarecer elementos y sombras de su relación con Jassiba. Solo cuando pudo descubrir esta realidad dual de la naturaleza de su relación con Jassiba, el narrador parece comprender la significación del reto impuesto por Jassiba: compaginar lo propio con lo ajeno y ver en lo ajeno lo propio. Los jardines llevan a su cultura y a la de su amada. Tal parece la conclusión que se desprende de estos relatos-jardines invisibles. Y como en todos los relatos de Ruy Sánchez, la escritura en *Los jardines* es

un ejercicio teleológico: desvelar la importancia de lo invisible en el acto amoroso, y por medio de esta labor lograr poner en importancia los elementos invisibilizados en la cultura marroquí.

En las sorpresas que se lleva el narrador descubriendo jardines que a simple vista son elementos ordinarios en la cotidianidad de la ciudad, existen otras dimensiones que, entre otras significaciones, contribuyen a reforzar la idea de parentesco de las dos culturas. Más que una unión amorosa entre un jardinero mexicano y una floricultora huérfana marroquí se trata de un abrazo de dos culturas. El amor es la mejor metáfora para expresar narrativamente la idea de la hibridez. La elección de motivos terrestres como trasfondo simbólico para la reflexión sobre tal unión refuerza el sentido de unión, tomando en consideraciones las afinidades subrayadas anteriormente. Los diferentes jardines son huertos del abrazo de lo bereber y lo mexicano que recuerdan las semejanzas de las cosmovisiones de ambas culturas. Ruy Sánchez logra de este modo enclavar el destino de las dos culturas mediante estas múltiples formas de unión. Son jardines que abarcan las importantes manifestaciones de cualquier cultura como la música, la artesanía, y evidentemente la literatura. Sin pretender ser exhaustivos y para no alargar aún más el trabajo ilustramos la dialéctica híbrida con algunos de ellos.

El *jardín de las ánimas que bailan* es, por ejemplo, uno de los que manifiestan tal parentesco. Se trata de un jardín-relato que explora las dimensiones espiritual-musicales en el acto amoroso. Siendo en Mogador, gemela ficticia de la real Esauira, el mejor género musical para expresarlo es el gnawí. No se trata de un estilo musical genuinamente bereber, pero a lo largo de sus seis siglos de vida en el suelo marroquí este repertorio recibió un importante flujo cultural amazige.⁽²⁶⁾ La particularidad de este género no solamente reside en su significación para la unión del animismo subsahariano y la práctica religiosa islámica, cierto un elemento tan singular en la historia de la evolución del islam norteafricano, pero también en el aporte de lo bereber. Una historia de encuentro que Ruy Sánchez integra en su filigrana textual, haciendo del espectáculo músico-espiritual, conocido como la lila o la derdba (noche de trance), uno de los jardines secretos de la ciudad de Mogador. En la poética de la hibridez del novelista mexicano este arte se convierte en un eslabón que une la cultura bereber marroquí a la afrodescendiente latinoamericana. El protagonista principal de las actuaciones músico-espirituales es el gambri, un instrumento construido de madera que en las noches de trance se convierte en el compás que determina el ritmo del ascenso espiritual de los presentes. Es el símbolo de convertir la madera, un elemento de origen botánico, en voz con trascendencias espirituales. La voz musical es un componente liberador para el protagonista, pero es también una voz de parentesco y de unión para el autor que le permite vincular dos culturas:

[*los gnawa*] Son los sobrevivientes de la inmigración de África negra al mundo islámico. Su música y sus rituales son el equivalente del mundo de la santería cubana, el candomblé brasileño, el vudú haitiano, las invocaciones garífuna, etcétera. Todas las músicas rituales caribeñas que mezclaron su culto a las ánimas de origen africano con el culto a los santos cristianos son hermanas de las músicas islámicas que mezclaron el mismo animismo con el culto a los santos musulmanes.⁽²⁷⁾

En el jardín que relata el narrador se vuelven a anudar dos de las descendencias del legado subsahariano. Lo que ciertas circunstancias históricas y culturales habían impuesto a la diáspora africana causando innumerables heridas se convierte en un artífice de unión e interculturalidad. Al acto mismo de la actuación musical se añaden nuevas significaciones. En el texto de Ruy Sánchez se renueva la utilidad de este género y se le asigna una nueva dimensión invisible hasta el momento en los géneros afrodescendientes. Ahora la música no solo sirve para el ascenso espiritual y el canto de las tierras de los orígenes, sino también para el acercamiento de los pueblos con quienes la cultura subsahariana ha entrado en contacto. Un instrumento para la rememoración de los sacrificios de las primeras generaciones que fueron obligadas a abandonar sus tierras y que ahora mediante un hilo invisible unen a dos continentes y a innumerables pueblos. La trata de esclavos, una dolorosa secuela en la memoria de la humanidad, se vuelve en un puente de unión definitiva de muchas culturas.

Otras manifestaciones de la ciudad Mogador como la artesanía se convierten ellas también en un escaparate para la manifestación de lo bereber. Este es el caso de la artesanía del textil. Una de sus manifestaciones son las prácticas milenarias del bordado, donde lo ornamental tiene algo más que una simple decoración textil. En sus orígenes era una perpetuación de mitos, leyendas o historias familiares en los contextos donde la escritura era todavía desconocida. Con el tiempo se han esfumado estas utilidades testimoniales quedando su valor ornamental. Ruy Sánchez se apropia de la significación cultural de este arte y lo emplea al servicio de la exploración de las trascendencias invisibles en el cuerpo y el amor. Es el caso de la pieza textil presente en la foto (página 25) que representa a la abuela de la protagonista. Las huellas bereberes son patentes en el bordado. La abuela cubría el pelo con un velo. Era el único vestido que llevaba. Lo había elaborado manualmente a la manera tradicional con motivos florales típicos de las zonas del sur de Marruecos: la fotografía “La mostraba a ella desnuda en una toma que parecía reciente. Sólo una parte de su cabeza estaba cubierta por una tela muy blanca con flores bordadas que yo había visto todos los días al lado de su cama e incluso había tenido en mis manos.”⁽²⁸⁾ Lo que en la tradición artesanal es un motivo ornamental es en el caso de Ruy Sánchez un detalle que le permite comprender la complejidad del mundo del deseo. Los pequeños detalles de la vestimenta como los flequillos de la tela pueden cobrar protagonismo en la significación amorosa. En la metáfora vestimentaria los flecos se convierten en una prolongación de los dedos de su novia que acarician el cuerpo del narrador: “Ella me había acariciado el cuerpo entero con los flecos de esa tela”.⁽²⁹⁾

En este uso poético de un elemento ordinario Ruy Sánchez se apropia genuinamente de los usos bereberes del bordado. Las inscripciones textiles eran en sus orígenes representaciones de deidades. Inscripciones que se usaban en rituales o las portaban ciertas personas con fines específicos. Existían bordados para los agricultores, para los cazadores, para los encargados del cuidado de los templos, para los guerreros, etc. En el atuendo de cada uno se plasmaban emblemas, figuras de deidades, motivos y signos que representaban la identidad de quien lo portaba. Ruy Sánchez hace uso de esta significación al asignarle a la ropa y atuendo de sus personajes significaciones amorosas. Portar un determinado atuendo en Mogador delata el estado y el tipo de llama que puebla quien lo porta. Estos detalles son las auténticas esencias de la realidad amorosa. Los vestidos y las ropas tradicionales de los bereberes se convierten en metáforas visuales que delatan y que certifican el estado de sus portadores. Estar enamorado de alguien implica poder distinguir la significación del lenguaje vestimentario, poder deducir los sentimientos de amor, actitudes de rechazo, de enojo o de reclamación urgente.

Este es el caso del #ayk, una cobertura tradicional muy en uso en las regiones bereberes. En el discurso clásico esta vestimenta es un mito arquetípico y tan intrínseco al paisaje marroquí. Es presentado como el signo más evidente de la precaria situación de la mujer oriental, tanto en su dimensión estética como la social. Siempre se lo asocia con el supuesto atraso de la condición femenina. La mujer velada es considerada como un prototipo de la mujer sumisa, torturada y privada de sus derechos esenciales en la sociedad islámica. Un mito que arrastra su presencia incluso en el discurso moderno, donde el hiyab se interpreta como el signo de la opresión patriarcal que se ejerce sobre el cuerpo femenino. Su imposición, religiosa sobre todo, se presenta como la metáfora vestimentaria que ilustra flagrantemente la usurpación del libre albedrío de la mujer musulme. Un mito tan manipulado especialmente por el discurso feminista ilustrado, que, si es cierto en algunas circunstancias, en otras no lo es.

En cambio, en el trabajo de Ruy Sánchez este motivo adquiere nuevas funciones más allá de lo puramente religioso, social o mitológico. Ciertamente no se trata de un jardín híbrido en el sentido que venimos desarrollando pero sus trascendencias para la visión horizontal de la tradición orientalista latinoamericana justifican su colocación aquí. Es un componente que adquiere una función poética que refuerza la sensación de ebullición que marca el mundo del deseo. El #ayk es una continuación del cuerpo y el mundo sentimental de su portadora, delata su estado y haciéndolo, en vez de cubrirla, la descubre:

Mientras avanzábamos yo observaba sus gestos lentos y sensuales. Extrañamente adivinaba su cuerpo debajo de una montaña de telas onduladas que se volvían habladoras con sus movimientos. Porque esta vez

llegó cubierta con un haïk, que es más que un velo: una tela blanca muy larga por encima de su kaftán que requiere ser llevada con miles de pliegues. (...). Un arreglo aparentemente burdo pero ideado con un riguroso plan de recato extremo y también de extrema coquetería. Sin duda, en el caso de Jassiba, lograba mostrar con terrible fuerza sugerida todo lo que escondía: la sensualidad deseable de una mujer obvia e intensamente viva, llena de deseos a su vez.⁽³⁰⁾

En la dialéctica subversiva del discurso literario de Ruy Sánchez este mito es vaciado de sus significaciones religiosas, motivo de interpretaciones equivocadas. Es un vestido que ni cubre ni descubre a la mujer. Lo hace los dos a la vez. Para él es una prenda que oscila entre el “recato extremo y también de extrema coquetería”. Mediante esta caracterización se tambalean los esquemas miméticos de la representación de la mujer y sus vestidos. Lo estereotípico cede lugar para lo poético que lleva el vestido hacia significaciones nuevas. Estos detalles de la vida cotidiana de la ciudad de Mogador se vuelven, como lo es el caso también del selhām (el albornoz) masculino, “pequeños paraísos transportables.”⁽³¹⁾

Y como todos los demás elementos en la ciudad el componente vestimentario es también en otros aspectos un jardín híbrido que de alguna manera vincula el destino de las dos culturas. Este es el caso del qaf#ān, una famosa prenda tradicional con una larga historia. Este vestido en Los jardines tiene otras finalidades. Es un elemento que refuerza la filigrana intercultural del texto, por eso es el protagonista del relato-jardín titulado Un jardín ritual tejido. Se trata de la historia de una prenda que Ruy Sánchez inventa y llama el “Kaftán de Pizarro”.⁽³²⁾ El dueño de una colección personal la muestra al narrador y la presenta como uno de sus jardines tejidos. “En Mogador siempre se le consideró un tesoro (...) Tenía tres partes: una falda, un tocado y una camisa. En las tres había esas flores diminutas, bordadas y tejidas en tercera dimensión con gran precisión descriptiva”.⁽³³⁾ La particularidad de este atuendo es su dimensión mítica. Si creemos el relato de su dueño se trata de una prenda viajera que fue llevada de mano en mano hasta terminar en la propiedad de sus abuelos. Su historia fue marcada por los viajes, pero también por los arrebatos. En su origen pertenecía al pueblo Chimú. La usaban en los rituales sagrados de imploración de la lluvia y de la fertilidad en la tierra. Luego con la dominación de los incas, pasó a formar parte de las prácticas religiosas de este pueblo. Francisco Pizarro, pillando un templo incaico, se lo llevó como botín. En su camino de regreso a la península, la expedición encabezada por el propio militar español fue atacada por los piratas mogadorianos. Es así como llega a una de las familias mogadorianas que lo legaba de generación en generación, hasta llegar a la colección privada de un tendero rico:

Había llegado a Mogador en el botín de un antiguo barco pirata. Pasó de mano en mano por las familias del puerto durante varios siglos. Y no mostraba marcas de deterioro. Era considerado un objeto mágico, lleno de baraka. Se le conocía aquí como «el kaftán de Pizarro» porque había la leyenda de que a él personalmente se lo habían quitado en altamar los bucaneros mogadorianos cuando regresaba del Perú con sus tesoros.⁽³⁴⁾

La particularidad de este atuendo radica no solamente en su historia marcada por el nomadismo y la usurpación, sino en su significación simbólica. Es un mágico atuendo que une accidentalmente el destino de varios pueblos: el precolombino, el ibérico y el marroquí-bereber. En la apariencia ficticia de la historia inventada de este qaf#ān, subyace una de las huellas comunes a los tres pueblos. La vestimenta como lo hemos indicado más arriba fue en sus orígenes una plasmación de historias, leyendas y creencias de muchos pueblos. El “Kaftán de Pizarro” es la encarnación de este uso. Originariamente es un pedazo de prenda mágica que representaba el paraíso en la cultura Chimú. Las sacerdotisas iniciadas en el culto a las deidades lo confeccionaron y solían usarlo en sus rituales “en lo alto del templo para pedir fertilidad en las mujeres y en las siembras”.⁽³⁵⁾ Luego lo tomaron los señores incas durante su dominación del territorio del reino Chimú, proyectando en él sus propias creencias. Era considerado como una representación del paraíso. De allí su significación sagrada. Pizarro, que lo llevaba como botín en su barco, miraba en él la prueba de la riqueza del pueblo incaico. En el contexto mogadoriano era un precioso legado conservado cuidadosamente por su baraka. Una noción genuina de la cultura marroquí que asigna atributos mágicos a ciertos elementos. El

resultado es un trozo de tela sincrético que funciona a modo de memoria común a los pueblos, especialmente el latinoamericano y el marroquí-bereber que desconocían el código escrito:

En él están reproducidas, como esculturas de hilo, todas las plantas que los americanos consideran mágicas. Como si la superficie de la tela fuera la tierra sobre la cual se levantaban flores y plantas muy variadas. Todas son identificables (...). Es como uno de nuestros tratados de botánica, con láminas bellísimas. Pero como estos pueblos no llevaban libros todo lo contaban con hilos en lenguas tejidas que casi no entendemos.⁽³⁶⁾

La superposición de elementos de las diferentes culturas que se apoderaron de él hace de él la mejor síntesis cultural. Una tela que afirma, por antonomasia, que las culturas son producciones sedimentarias. El trabajo del jardinero nómada se asemeja a la labor erosiva del propio Ruy Sánchez de buscar aquellas huellas comunes a las tres culturas la precolombina, la ibérica y la oriental-bereber. Ambos, jardinero y escritor, logran ver en lo invisible elementos comunes a las civilizaciones. Estas dimensiones ocultas las explica el monje que fue raptado con la expedición reforzando las significaciones sincréticas de este atuendo:

La disposición de las plantas en la superficie muestra un diseño geométrico en espirales que van de lo simple y visible a lo escondido o invisible: debajo de la superficie que vemos hay otra capa de tejido donde aparecen unos personajes. Tal vez sean sus dioses subterráneos, tal vez sus muertos. Del corazón de ellos sale cada una de las flores y las plantas. Tal vez son el espíritu de la naturaleza, su fuerza que viene de un más allá subterráneo. De un averno donde las flores no sólo no se queman, sino que se reproducen cálidas. Nuestros superiores, que han estudiado todo esto, los llaman los demonios del jardín. Creen que son el origen de la lubricidad y la lujuria de esos pueblos.⁽³⁷⁾

El final de la cita es doblemente significativo. Ruy Sánchez no solo se posiciona a favor del sincretismo y la interculturalidad sino también condena las representaciones equívocas de la diferencia. La alteridad indígena como lo demuestra la última frase no solo ha sido incomprendida sino también ha sido estigmatizada por sus modos sincréticos y su cosmovisión diferente a la cristiana peninsular. Para el monje, la historia del sincretismo y mestizaje que ha marcado la identidad de los pueblos precolombinos es “el origen de la lubricidad y la lujuria de esos pueblos”.

Concluimos la breve enumeración de los jardines nómadas de Mogador con uno que creemos que mejor sintetiza la importancia de la visibilización de lo bereber desde el filtro híbrido. Es un cuento que combina elementos de la identidad artística bereber con otros propios de la latinoamericana. Es singular porque también reúne todas las manifestaciones arriba mencionadas: lo artesanal, lo artístico y se les añade lo literario. Se trata de *El paraíso en una caja*, una recreación ficticia del origen del arte de fabricar pequeñas cajas de taracea. La elección de tal objeto artesanal como paradigmático de lo invisible en la carpintería local es más que acertada por sus significaciones en lo híbrido. La “taracea” proviene de la voz árabe “tar#i#”, y remite al arte de hacer embutidos en la madera con pedazos de varios materiales. Eso es un arte en cuya base está la mezcla de elementos y de materias diferentes que, dispuestas en cierto orden y mediante la aplicación, integran una geometría plural. Las taraceas mogadorianas no son exclusivamente de madera, ni tampoco lo son de otros materiales. Son el resultado de la combinación de todos. Su particularidad radica en las posibilidades infinitas de conexión entre los diferentes elementos que integran su forma. Son toda una metáfora de la narrativa intercultural de Ruy Sánchez y su afán de ir ensamblando fragmentos de discursos, de artes y de culturas diferentes para ponerlos al servicio de una cartografía plural.

En la artesanía bereber esta técnica se arraigó tan rápidamente como llegó a tierra de amaziges, adaptando motivos, usos y materiales propios a las zonas donde más se cultivaba. El testimonio actual recoge en la región de Esauira una de las importantes tradiciones amaziges de fabricar cajas con el estilo de la taracea. La madera manejada allí se saca generalmente de un árbol que en la región se denomina ttawiya (*Tetraclinis articulata*). La particularidad de este vegetal es su capacidad de cubrir una extensión territorial interesante. A modo de un rizoma, el árbol extiende sus raíces “como dedos deformes de una mano inmensa que se hunde en las dunas”.⁽³⁸⁾ Una condición rizomática natural que se asemeja a la artesanal. Las cajas fabricadas de la madera de este árbol, son mundos diminutos de hibridez y de heterogeneidad. En lo formal mediante la incrustación

de otros materiales, pero también en su significación narrativa en tanto que un jardín-relato que explora lo común al mundo americano y al marroquí-bereber.

El parentesco en este caso toma la forma de una intertextualidad literaria. El paraíso en caja es una alusión evidente al famoso relato borgesiano *Abenjacán el Bojarí*, muerto en su laberinto. Es un cuento que considera la taracea mogadoriana como uno de los tantos jardines laberínticos construidos por los “magos y arquitectos que idearon y construyeron el famoso laberinto donde tal vez murió *Abenjacán el Bojarí*”.^[39] La intertextualidad es el mejor instrumento narratológico para la proyección de la hibridez en el texto literario. Citando a Borges, Ruy Sánchez arrasa todo el legado literario latinoamericano y lo vincula a la realidad marroquí y más concretamente a la oralidad y el arte de la carpintería marrueca. En el origen este jardín-relato era un cuento que el narrador oyó en la terraza de un café. De alguna manera el novelista mexicano proyecta la teoría borgesiana de la forma de los cuentos policíacos a la narración del origen mítico de hacer cajas embutidas. En el destino del protagonista, en otra de las manifestaciones de su función de alter ego del propio narrador, del relato se reúnen las significaciones de la fusión y de la hibridez que une América Latina a Marruecos. La primera de las taraceas mogadorianas vio luz gracias a los sacrificios de un jardinero obsesionado por lo perfecto. En su dedicación unía su pasión por las flores, el placer del trabajo manual y una pasión por la geometría:

Para convertirlo no sólo en jardinero sino en el mejor de ellos fue tocado con cuidado en la cabeza por los tres arquitectos magos incrustándole cada uno, como una herencia extraordinaria, su propia pasión dominante. Así, además de continuar gozando sus cualidades anteriores, el nuevo jardinero quedó poseído por tres grandes pasiones: el primero, un gran hedonista, le transmitió su interés desmesurado por las flores; el segundo, el más hábil, lo impregnó del placer por trabajar incansablemente con las manos; y el tercero, el más santo y dominante de ellos, su absoluta pasión por la geometría.^[40]

Estas tres propiedades formales que en realidad son un reconocimiento de la influencia de la cultura latinoamericana en el arte del propio autor, se suman a un profundo sentido de religiosidad y de misticismo prestado probablemente de la cultura marroquí. Al culto por lo placentero, lo estético y la perfección formal se le añade un profundo sentido de lo trascendente. Según la percepción sufi de la existencia ningún trabajo, por muy insignificante que sea, se hace fortuitamente. Todo lleva a Dios. El simple cultivo de un jardín se torna en este sentido en un trabajo de recreación del paraíso y por extensión un trabajo de acercamiento a la divinidad. Hacer un jardín híbrido, apoyando en los aportes de ambas culturas “por su perfección, era sin duda la última manifestación de Dios”.^[41] Las huellas místicas en esta metáfora son más que evidentes. Y como en este tipo de discurso, la noción de perfección es trágicamente efímera, el sentimiento de perfección inicial que se instauró en el ánimo del maalem encargado de idear el jardín real más perfecto, rápidamente se consumó en una insatisfacción: “en el otoño una nube de tristeza fue introduciéndose poco a poco en sus días, acompañada de una insatisfacción difusa. Se dio cuenta de que su jardín distaba de ser perfecto.”^[42]

El jardinero obsesionado por lo perfecto en la botánica es una proyección narrativa de la labor del propio Ruy Sánchez, un artista que no se cansa de tejer puentes en búsqueda de formas de entendimiento que mejor representan los dos pueblos. Sus cinco obras son la prueba de lo ilimitado que puede ser la exploración de las fronteras de la mismidad. Termina para volver a empezar, y siempre busca nuevas formas para concretarse:

Emprendió entonces trabajos que enfatizaban la geometría de arbustos, hileras de árboles, cúpulas que las ramas de estos entretejían. En medio de las largas líneas de agua corriente introdujo breves interrupciones en forma de laberinto. (...) Cada día retomaba plantas y construcciones de su jardín y los llevaba hacia una geometría más evidente. Soñaba formas abstractas que se desprendían unas de otras como plantas imposibles, generándose a sí mismas por una ecuación perfecta. Pero despertar era desilusionarse. Llegó a desesperar por la poca docilidad de ciertas flores para parecerse a la flor geométrica de sus sueños.^[43]

Si en el discurso místico la unión con la divinidad es un sueño quimérico que se alcanza para perderse de nuevo. Una situación que incita al iniciado a emprender su búsqueda de nuevo, en un proceso siempre

imperfecto, pero siendo que parece tan perfecto, porque si alguna condición tiene la realidad mística esta es la eterna búsqueda de la satisfacción imposible. Del mismo modo el viaje de búsqueda de esta unión en lo literario, parece decir Ruy Sánchez, es posible en la imperfección de la hibridez. Como en la idea final del jardinero obsesionado por la forma –romper todo el jardín que llevaba años construyendo para fabricar con las astillas de los arboles una diminutiva caja de taracea–, el arte de hacer de la literatura un espacio de interculturalidad y de encuentro de las civilizaciones, aunque es tan efímero, es también tan real y necesario. Explorar el mundo invisible del amor, y del deseo puede llevar a una exploración de aquellos pedazos babilónicos esparcidos por la humanidad y que a la hora de escribir encuentran su propio camino para apoderarse del hecho escritural. En la perfección de la taracea está la de la hibridez literaria.

Tal empresa implica entre otras la necesidad de sortear equivocaciones, malas intenciones, y las comprensiones distorsionadas y unilaterales de las trascendencias de la identidad, de la mismidad y el sentido mismo que subyace a la hibridez. El tirano rey dueño del jardín perfecto al no comprender las dimensiones invisibles del jardín en la caja de taracea, decidió asignar el castigo mayor al jardinero mogadoriano: quemarle y enterrar sus cenizas en la misma caja que le ofreció como un supuesto jardín perfecto jamás visto. Sin embargo, a pesar de la aparente crueldad de la sentencia –tan real como lo aparece a simple vista la condición híbrida en el hecho literario–, creer en lo perfecto de la imperfección de la superposición de materiales y de elementos diferentes en objetos como la taracea siempre acaba dando sus frutos. En el final de la historia radica el secreto de la importancia de escribir desde la pluralidad: los sacrificios del jardinero obsesionado por la forma no fueron en vano. De sus cenizas brotó “una planta bella y orgullosa (...) tuia de Mogador”,⁽⁴⁴⁾ y de su historia, una leyenda que embellece eternamente el arte de hacer taraceas. Su nombre quedó definitivamente grabado en la memoria popular y en la genealogía de un arte.

Como en la historia del jardinero obsesionado por la perfección formal que ha logrado sortear la crueldad del juicio del rey convirtiéndose en un mito y una metáfora de todo un arte ancestral, Ruy Sánchez y su apuesta por una escritura híbrida y transfronteriza termina siempre venciendo la crueldad de la invisibilización y la estigmatización. Desde la hibridez primero, y los sentidos de parentescos comunes luego, lo bereber ensaya salir de los esquemas de dominación. Es sumamente difícil saber si el reto de modelos como el de Ruy Sánchez llega a desdibujar las infinitas equivocaciones, pero los brotes de la representación horizontal de la tradición mexicana abren expectativas. Como en el caso del mito del floricultor que de su “ambición jardinera, nació el arte de la taracea, el arte de la madera incrustada”,⁽⁴⁵⁾ de la ambición transfronteriza de Ruy Sánchez nace el ideal de hacer de la literatura el vehículo que une pueblos y civilizaciones. Es el campo de batalla para desdibujar representaciones tergiversadas y tergiversadoras. Su trabajo podría ser la caja de taracea literaria que abre expectativas para un discurso alternativo.

5. Conclusión

Son pocas las brechas que dejan las texturas hegemónicas de las superestructuras de poder. Si llegan a imponerse es precisamente por su condición de sistema casi perfecto, con un funcionamiento automático, transversal y anónimo –decía Foucault que “El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes” (1979: 113)–. Ante la gris y dedálica expectativa del silenciamiento coercitivo que acecha las estructuras culturales subalternizadas, reclamar una posición de marginalidad y hacer valer las virtudes de la periferia proteica podría ser el principio de un ejercicio de exploración de las ínfimas grietas que manifiestan tales paradigmas. La visibilización de lo beréber en la narrativa mexicana actual podría, perfectamente, inscribirse dentro de la dinámica de esta “vana” exploración. Elementos de lo amazige abandonan el estricto centro de la mirada discriminadora de una múltiple forma de poder para abrazar otras periferias como lo es la sincrética identidad mexicana. La visibilización limítrofe de lo amazige desde la hibridez heterárquica, dislocada y amorfa de la narrativa mexicana se parece a un intento de redefinición de las “comunidades imaginadas” (117) de las que hablaba el clásico libro de Bhabha (2002). Este tronco obviado de nuestra identidad usurpada recobra su rostro. Ciertamente es un semblante raro, bastardo e irreconocible, pero creemos que es mejor que la cara del vacío que la amnesia intencionada puede pintar. La visibilización

híbrida de lo bereber, tanto en la narrativa mexicana como en cualquier discurso artístico, es el mejor garante contra la hegemonía y el poder, una luz en un largo túnel. Eso esperamos en todo caso.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ibn #aldūn, #Abd al-Ra#mān (2002): *Al-#ibar wa-dīwān al-mubtada# wa-l-#abar fī ayyām al-#arab wa-l-#a#am wa-l-barbar wa-man #ā#ara-hum min #awī l-sul#ān al-akbar*. Ammán: Bayt al-afkār al-Dawliya.
- Agnouche, Abdelatif (1987) : *Histoire politique du Maroc : pouvoir, légitimités, et institutions*. Casablanca: Afrique Orient.
- Aillet, Cyrille (2011) : «Islamisation et arabisation dans le monde musulman médiéval: une introduction au cas de l'Occident musulman (VIIe-XIIe siècle)», En *Islamisation et arabisation de l'Occident musulman médiéval (VIIe-XIIe siècle)*, de Dominique Valérian (éd.), Paris: Publications de la Sorbonne, pp. 7-34.
- Balghzal, Ahmed (2020): «La subversión del discurso orientalista en *Dijo el camaleón* de María Victoria García», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 69, pp. 129-147.
- Barthes, Roland (1987): «La muerte del autor», En *El susurro del lenguaje*, de Roland Barthes, Barcelona: Paidós, pp. 65-71.
- Bauman, Zygmunt (2005): *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*, Buenos Aires: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2015): *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bayart, Jean-François (1996): *L'illusion identitaire*, Paris: Fayard.
- Bhabha, Homi (2002): *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.
- Chaker, Salem (1986): «Amazi# (le/un Berbère)» *Encyclopédie berbère* [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2012. Último acceso: 24 diciembre 2021. <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2465>, DOI : <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.2465>
- De Felipe, Helena, (1990): «Leyendas árabes sobre el origen de los bereberes», *Al-Qantara* 11.2, pp. 396-379.
- De Felipe, Helena (2012): «Los estudios sobre bereberes en la historiografía española: arabismo y africanismo», *Los estudios sobre bereberes en la historiografía española: arabismo y africanismo*, pp. 105-117.
- De Felipe, Helena (2020): «Doblemente invisibles: mujeres bereberes en al-Andalus», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 45, pp. 213-227.
- De Sousa Santos, Boaventura (2010): *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- De Sousa Santos, Boaventura (2018): «Una nueva visión de Europa: aprender del Sur global.» En *Demodiversidad: imaginar nuevas posibilidades democráticas*, de Boaventura de Sousa Santos & José Manuel Mendes (eds.), México: Akal, pp. 59-92.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix (1977): «Rizoma», En *Mil mesetas*, Gilles Deleuze & Félix Guattari, Valencia: Pretextos, pp. 9-29
- Delgado de Cantú, Gloria María (2002): *Historia de México Vol. 1*, México: Editorial Pearson Educación.
- Eco, Umberto (1987): *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen.
- Eco, Umberto (1992): *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Foucault, Michel (1979): *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta.
- García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- García Sanjuán, Alejandro (2013): *La conquista islámica de la península ibérica y la tergiversación del pasado*, Madrid: Marcial Pons.
- Guichard, Pierre (1976): *Al-Andalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente*, Barcelona: Barral.
- Hall, Stuart (2010): «Occidente y el resto: discurso y poder», En *Discurso y Poder en Stuart Hall*, de Ricardo Soto Sulca (ed.), Huancayo: Universidad Nacional del Centro de Perú, pp. 49-113.

maniobras discriminatorias. El famoso mito del “buen bereber” que se oponía al “árabe malo” era un excelente pretexto para la división de la población, y el mantenimiento de una realidad de dominación (Agnouch: 1987).

- ([8]) Aunque es sumamente difícil definir con claridad cuándo empezó la representación discursiva de lo amazige en el discurso eurooccidental, nos acomodamos a la consideración general que subraya Hall que considera al orientalismo en tanto que discurso de conocimiento-dominación que surgió con el nacimiento de Europa como “idea” (2008: 51). Su desarrollo coincide históricamente con la consolidación de la hegemonía militar y cultural del modelo de la Europa ilustracionista. Ciertamente, antes de estas fechas hubo tratados de origen europeo que se han dedicado a la clasificación y la representación de lo amazige, pero lo que marca la representación posterior a la Edad Moderna es su asociación con los ideales del colonialismo y el imperialismo. De hecho, desde los primeros momentos en que el europeo se dio cuenta de su superioridad militar, cruzando el Mediterráneo, asomaron en su representación de lo amazige destellos orientalistas.
- ([9]) Para un importante sector de los movimientos *amazigistas*, “bereber” es una designación que, además de peyorativa, implica una alterización y subordinación de lo amazige. En esta literatura se esfuerza en presentar al término “amazige” como la real y genuina denominación con que los *bereberófonos* podrían autodefinirse, alegando que tal designación, que significa “hombre libre”, es el reflejo fiel del “espíritu” de este pueblo. Creemos que demostrados los límites de este mito –lingüísticos y étnicos, por lo menos (Chaker 1986)–, quedan sus significaciones culturales. En el presente trabajo sin rechazar categóricamente tal significación y en espera de investigaciones más rigurosas que la puedan confirmar, preferimos el uso de tal término en su acepción cultural para designar a una de las importantes civilizaciones que marcaron la historia y el presente de la región del norte de África. Por razones puramente estilísticas, usamos “bereber” y “amazige” como sinónimos.
- ([10]) Los propios bereberes son también de alguna manera responsables de ciertas manifestaciones de su desvinculación de su condición amazige. En la historia del norte de África, por ejemplo, son conocidos los casos de autoorientalización de las tribus que luego formarían los sucesivos imperios bereberes. Los almorávides, por ejemplo, a diferencia de los Barghawata, asimilaron sistemáticamente un modelo cultural, religioso y hasta lingüístico procedente del Oriente árabe.
- ([11]) Desde otras áreas del saber se aprecia una labor de “reconocimiento” de los signos de la identidad bereber. En esta labor se aprecia la actuación de los propios amaziges. Los frutos son mayor inserción de estos signos en ámbitos tan esenciales como la escuela, el tribunal o el parlamento donde el bereber es, por ejemplo, una lengua oficial junto al árabe. No obstante, estos pasos si son esenciales para una total revalorización de lo bereber, no dejan de ser insuficientes. El camino por recorrer, según parece, es todavía muy largo, de ahí la importancia del ejercicio literario para una mayor visibilización de una identidad marcada por el encubrimiento.
- ([12]) Una afirmación de la hipótesis del autor palestino es el modo de la representación de Oriente, Marruecos en este caso, en los trabajos de Juan Goytisolo, de Concha López Sarasúa y de Rodolfo Gil Grimau para citar algunos casos. También en el orientalismo académico el caso español presenta muchas propiedades genuinas hasta el punto de que el arabista Bernabé López García (1990) lo califica de un “gremio escaso y apartadizo” (1990: 35).
- ([13]) Para el caso español, la descabellada teoría de Ignacio Olagüe Videla y Emilio González Ferrín representa la tendencia negacionista de un importante sector de la academia española del flujo de lo bereber en la historia de la península. Para esta tendencia la presencia bereber en el crisol identitario fue de ínfima importancia, reduciendo los ocho siglos de interferencias a simples escaramuzas de poca importancia en el devenir de la cultura española. En contraposición a esta tesis, existe otra vertiente que aboga por una valorización del aporte de lo bereber en la genealogía cultural y política andalusí. Esta tendencia viene representada por, entre otros, García Sanjuán (2013) y Guichard (1996).
- ([14]) Además del caso estudiado en el presente trabajo, en la tradición orientalista mexicana destacan figuras que han contribuido a un conocimiento alternativo de lo oriental en general, figurando el caso de Octavio Paz en la cabecera de la lista de autores renovadores de la representación de lo oriental. En el caso marroquí son dignos de elogio los trabajos de María Victoria García, autora descendiente de una familia española exiliada en la región de Rif e instalada definitivamente en México. En su trilogía (*Vi(r)aje a la memoria, Historias de otros. Dijo el camaleón*) Marruecos es evocado como un espacio de añoranza y de nostalgia (Balghzal: 2020). Es también digno de mención especial la selección de cuentos *Las noches de Salé* del periodista y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua Jorge Ruiz Dueñas. En el continente americano estos trabajos consolidan la labor de otras figuras

como el argentino Borges y del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. El primero por la presencia constante de lo oriental en la totalidad de su trabajo, y el segundo por la obra *La orilla africana* ambientada en Tánger.

- ([15]) La obra *Los jardines secretos de Mogador: voces de la tierra* (en adelante *Los jardines*) integra un quinteto dedicado a la exploración del mundo del deseo haciendo de Mogador, una ciudad ficticia inspirada en la real Esauira, el escenario de la diégesis. El quinteto viene integrado por *Nueve veces el asombro*, *Los nombres del aire*, *En los labios del agua*, *Los jardines secretos de Mogador*. *La mano del fuego: un Kama Sutra involuntario*. Lo bereber constituye uno de los temas fundamentales en sus trabajos ficticios, pero también en su obra ensayística en tanto que editor de la prestigiosa revista *Artes de México*. Alberto Ruy Sánchez es autor mexicano nacido en 1951 en México DF. Desde su primer viaje por Marruecos en el año 1975, vuelve constantemente al reino alauí, constituyendo la ciudad de Esauira su mayor atracción vital y escritural. A lo largo de su carrera fue laureado por premios como el Premio Xavier Villaurrutia y el Premio Nacional de Ciencias y Artes.
- ([16]) Son signos destacados de tal afán la presente obra. *Los jardines* es una novela que relata la historia de Juan Isidro Labra un enamorado y jardinero mexicano que fue iniciado en el arte de narrar, como reto para recuperar el amor de su novia, Jassiba. Ante el enfriamiento de su relación amorosa, Jassiba le impuso a su novio el desafío de tener que depositar en su oído cada noche una historia insólita de algún jardín invisible de la ciudad de Mogador como recambio de una noche de amor. Sin sus ofrendas ficcionales, el narrador está sentenciado a una muerte en el amor irrealizado. Por lo que cada noche, Isidro Labra lograba desdibujar el veredicto contando nuevos jardines-relatos que le permitían seguir viviendo en el amor. Fácil de advertir en este uso la intertextualidad miliunanochesca. También es fácil percatarse de que, en su apropiación, el autor mexicano invierte los papeles de los protagonistas. A diferencia de la colección de cuentos orientales, es aquí el novio, imagen tergiversada del cruel monarca Shahriar, quien sobrevive gracias a la fabulación. La inversión de los papeles es un anuncio de intenciones de tergiversar el orden de todo el discurso orientalista y sus usos exóticos de la obra y de toda la cultura a la que pertenece.
- ([17]) En el caso marroquí había que esperar la instauración del IRCAM (Instituto Real de la Cultura Amazige) para ver los primeros intentos de esquematización de la investigación sobre las formas de conservar el legado de este tronco cultural. Uno de sus mayores logros es la estandarización de un alfabeto (*neotifinag*) para promover la normalización de la lengua amazige que hasta la fecha se transcribía usando caracteres del alifato árabe o los alfabetos latinos. Como consecuencia de ello, en la escuela pública marroquí desde 2003 se ha adoptado el mismo sistema alfabético. La normalización constituye un paso enorme en el intento de conservar el patrimonio bereber. Los intentos del IRCAM fueron la culminación, hay que reconocerlo, del trabajo de varias instituciones de la diáspora amazige para la sistematización del código lingüístico bereber. En cualquier caso, todos estos esfuerzos son cuestión de un interés reciente (mediados del pasado siglo). Los debates en torno a la representatividad –el problema de la no inclusión de las demás variedades *bereberófonas*– y la autenticidad de las propuestas hacen que este campo sea uno de los puntos atractivos en la investigación relacionada con lo amazige.
- ([18]) Ruy Sánchez, Alberto (2001): *Los Jardines secretos de Mogador...* México: Alfaguara, p. 11-12.
- ([19]) *Ibid.*, p. 120.
- ([20]) *Ibid.*, p. 54.
- ([21]) *Ibid.*, p. 55.
- ([22]) *Ibid.*, p. 19.
- ([23]) En la cosmovisión mesoamericana, la geometría del universo se divide en doble dirección. En una concepción que se asemeja a la semita, la tierra (*Tlalticpac*) es el nexo de intersección de dos ejes. En el primero, el de la *región vertical* se la representa como una superficie que fluctúa entre lo visible que los mexicas percibían en la realidad circundante y el mundo invisible representado por los trece cielos y los nueve niveles del inframundo. Es también el centro de la *región horizontal*, el reino de Huehuetéotl-Xiuhtecuhtli donde el ser humano está en armonía con las otras partes del cosmos terrenal: el aire, la tierra, el fuego y el agua (Delgado de Cantú: 2004). De la unión de estos diferentes elementos depende la suerte del destino de los seres humanos en este reino. Una región visible que oculta otra invisible. *Tlalticpac* significa entre otras cosas el lugar de la efimeridad. En la cosmovisión bereber preislámica el tema de la tierra es un elemento fundamental en el poco legado que nos ha llegado. Una prueba de ello es la importancia de la tierra como espacio originario en el mito de *Imawlan n ddounit*. Según este mito la primera pareja de seres humanos debió de nacer en el fondo de la tierra gracias a la mezcla de la

arcilla, la humedad y la oscuridad (en la cosmovisión bereber la oscuridad era considerada una sustancia por derecho propio). Según el mismo mito la primera de las cópulas humanas ocurrió cuando la hembra descubrió su diferencia en su imagen reflejada en el charco. En este mito se plasma a la tierra como símbolo de la feminidad, la fecundidad y la fertilidad. Es el origen del Universo. En la era islámica se añadieron nuevas significaciones propias a la concepción de la cultura dominante. Es bien sabido que en la cosmovisión islámica la tierra es símbolo de fertilidad y fecundidad (como lo indica el famoso versículo 223 de la segunda sura “*nisā#u-kum #ar#un la-kum fa-#tū #ar#a-kum #annā ši#tum*”) y como origen de la vida (la hipótesis semita de la creación del hombre a partir de la arcilla). En todos estas imágenes es la tierra el origen del universo, el elemento que mezclado con otras sustancias permitió la creación de la vida en la tierra. La tierra es el origen, el motor de la transformación y el lugar a donde todos deberían volver después de la muerte.

- ([24]) Además de los evidentes jardines que calificamos de híbridos por su afán de unir las dos culturas, existen otros que son exclusivamente representativos de lo bereber. Es el caso de *El paraíso en la mano . El jardín de lo invisible*. El primero es una exploración de la tradición de la alheña y el segundo la noción popular de *baraka*.
- ([25]) Ruy Sánchez, Alberto (2001): *Los Jardines secretos de Mogador...* México: Alfaguara, p. 12.
- ([26]) La más evidente influencia podría ser su propio nombre. Si creemos la hipótesis de Lesage (1999) esta designación tiene su origen en la voz *šel#a* (variedad dialectal amazige de la región de Sus-Masa) “*ignaw*” que significa “mudo” o “taciturno” por referencia a la naturaleza de los primeros esclavos llevados a Marruecos en época del sultán Ahmad al-Mansur ad-Dahabi. Por su desconocimiento de los dialectos bereberes y el árabe, no comunicaban lo suficiente con la población local que los reconocía como mudos o “*ignaw*”. La aféresis de la letra inicial vino con la evolución histórica del término. Más allá de los debates en torno a los orígenes etimológicos del término, nos aferramos a la realidad actual de este género. En el arte *gnawí*, en sus cánticos, en las tradiciones que acompañan sus rituales, en los tipos de danzas y por extensión en la cosmovisión de la cofradía *gnawí*, las huellas bereberes son evidentes.
- ([27]) *Ibid.*, p. 63.
- ([28]) *Ibid.*, p. 25.
- ([29]) *Ibid.*, p. 25.
- ([30]) *Ibid.*, p. 21-22.
- ([31]) *Ibid.*, p. 75.
- ([32]) *Ibid.*, p. 75.
- ([33]) *Ibid.*, p. 75.
- ([34]) *Ibid.*, p. 76.
- ([35]) *Ibid.*, p. 77.
- ([36]) *Ibid.*, p. 77.
- ([37]) *Ibid.*, p. 77.
- ([38]) *Ibid.*, p. 66.
- ([39]) *Ibid.*, p. 66.
- ([40]) *Ibid.*, p. 67.
- ([41]) *Ibid.*, p. 67.
- ([42]) *Ibid.*, p. 67.
- ([43]) *Ibid.*, p. 68.
- ([44]) *Ibid.*, p. 70.
- ([45]) *Ibid.*, p. 70.