

El diario de Mohamed Chukri: *nocturbanidad y duelo*

Mehdi Mesmoudi

Universidad Autónoma de Baja California Sur, México

m.mesmoudi@uabcs.mx

Mohamed Chukri (1935-2003) es un escritor mediterráneo clave en cuanto al género autobiográfico se refiere. Su trilogía autobiográfica y otros escritos han sido traducidos al inglés, francés, y español, lo cual ha hecho posible una amplia recepción de su obra por parte de la crítica literaria internacional. En virtud de lo anterior, este trabajo explora el diario de Mohamed Chukri como una práctica escritural asociada a una doble dimensión decadente: por un lado la *nocturbanidad* orientada a la práctica de un *flâneur* a la deriva y, por otro, el duelo como una puesta en escena fallida. Esta odisea es imposible sin la dupla formada con el escritor estadounidense Tennessee Williams, con quien estableció un diálogo recíproco, sus retratos como de otras figuras presentes en este diario son un contexto histórico-político de Marruecos y Tánger de posguerra; es decir, la dimensión *beat* y contracultural del discurso chukriano.

Palabras clave: autobiografía; *nocturbanidad*; Mohamed Chukri; Tennessee Williams; Tánger.

Cómo citar este artículo (MLA): Mesmoudi, Mehdi. "El diario de Mohamed Chukri: *nocturbanidad y duelo*". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 191-220

Artículo original. Recibido: 11/04/22; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



Mohamed Chukri's Journaling: *Nocturnality* and Grief

Mohamed Chukri (1935-2003) is a prime mediterranean writer of the autobiographical genre. Chukri's autobiographical trilogy and other literary works have been translated to English, French, and Spanish. Thus, this has allowed a wide range of exposure to international literary criticism. This article scrutinizes Mohamed Chukri's journal (in the summer of 1973). This writing practice is analogous to a couple of parallel slants. On one side, there is this *nocturnality* linked to a drifting *flâneur* writing practice. On the other side, there is this notorious grieving aura preceded from a futile scene. Nonetheless, Chukri's odyssey wouldn't be feasible in the lack of the American writer Tennessee Williams' conveying of ideas. As other figures display in this text, their portraits are not oblivious of Morocco's historic-political setting; as well as the post-war period in Tangier. That is to say, the beat element and Chukri's countercultural discourse scrutiny.

Keywords: Autobiography; *nocturnality*; Mohamed Chukri; Tennessee Williams; Tangier.

O diário de Mohamed Chukri: *nocturbanidade* e duelo

Mohamed Chukri (1935-2003) é um escritor mediterrâneo chave no gênero autobiográfico. Sua trilogia autobiográfica e outros escritos foram traduzidos para o inglês, o francês e o espanhol, o que levou a uma ampla recepção pela crítica literária internacional. Em virtude do acima exposto, este trabalho explora o diário de Chukri como uma prática de escrita associada a uma dupla dimensão decadente: por um lado, a *nocturbanidade* orientada para a prática de um *flâneur* à deriva e, por outro, o duelo como encenação falhada. Esta odisseia é impossível sem a dupla formada com o escritor americano Tennessee Williams através dos diálogos entre os dois, seus retratos, bem como outras figuras presentes neste diário, tendo em conta o contexto histórico-político de Marrocos e Tânger do pós-guerra; em outras palavras, à dimensão *beat* e contra-cultural do discurso de Chukri.

Palavras-chave: autobiografia; *nocturbanidade*; Mohamed Chukri; Tennessee Williams; Tânger.

Avant la lettre

He aquí la
universalidad del mundo interior
expresado, que yo temía que fuese un
puro juego literario.
Pavese, *El oficio de vivir*

POCOS AUTORES PUEDEN PRESUMIR DE una escritura entrañable¹ como Mohamed Chukri.² Su primer obra, *El pan a secas*, coronó a Chukri en una región fronteriza que atraviesa varias geopolíticas literarias.³ Además, dicha obra representa una metáfora absoluta: por un lado, “el pan” como espacio vacío que alude a una época de hambruna y sequía y, por otro, “a secas” como el estilo en que el autor aborda la realidad, pues la transgrede y la transforma para alcanzar el mayor realismo posible. Ambos vocablos evocan una búsqueda. El primero en el ámbito de la existencia y de la condición humana y el segundo en el dominio literario que funciona como prótesis discursiva.

Es preciso señalar que Mohamed Chukri alcanza la fama internacional con *El pan a secas* (Mesmoudi 165), primera parte de su autobiografía que se publica en inglés⁴ y, más tarde, en francés.⁵ Además de los dos diarios

- 1 Mohamed Chukri llegó a reconocer que había escrito su primera parte de la trilogía autobiográfica con el hígado (Karima Hajjaj y Malika Embarek López en Chukri, *Tiempo* 21). Así, las entrañas son el lugar de enunciación de Chukri.
- 2 Probablemente, nos enfrentemos a un escritor cuya obra no se puede deslindar de la vida y sus circunstancias.
- 3 Cabe recordar que *El Pan a secas* involucra —inicialmente— a tres escritores de tres lenguas distintas, aunque intercomunicados: Mohamed Chukri, Paul Bowles y Tahar Ben Jelloun. Estos personajes son artífices en confeccionar el sentido de la obra, al menos la primera parte de su “autobiografía”. Un triángulo de la erótica escritural que nos lleva al concepto de “renga” en Octavio Paz, a través del ejercicio en el *cuadrilátero parisino* de la traducción con Charles Tomlinson, Jacques Roubaud y Edoardo Sanguinetti (Paz y Ríos 145).
- 4 Me refiero a la versión estadounidense de Paul Bowles, *For Bread Alone*, publicada en 1973, siete años antes de la traducción francesa y nueve años antes que la “original árabe” del propio Mohamed Chukri.
- 5 Me refiero a la versión francesa *Le pain un*, de 1980, traducida por Tahar Ben Jelloun, ganador del Premio Goncourt y uno de los máximos exponentes de la literatura de expresión francesa. También se puede mencionar *Le Temps des erreurs* de Mohamed El Ghoulabzouri (en la prestigiosa editorial du Seuil), traducción realizada de la lengua árabe; *Jean Genet et Tennessee Williams à Tanger* (París, Quai de Voltaire, 1992), *Le Fou*

que escribe alrededor de 1973 —*Jean Genet en Tánger* y *Tennessee Williams en Tánger*—, después de más de una década de silencio, Chukri aparece con la segunda parte de su autobiografía, *Tiempo de errores* y, tres años más tarde, con *Rostros, amores, maldiciones*, escrito con el cual cierra su trilogía autobiográfica.⁶ También, cabe destacar un tercer diario: *Paul Bowles, el recluso de Tánger*, con el cual se completa el ciclo autobiográfico y, a su vez, emerge una literatura claramente intimista y volcada hacia la escritura del yo. Chukri es un autor de referencia no sólo en el género autobiográfico del último tercio del siglo pasado, sino también un novelista reconocido en la literatura mediterránea, debido a que su obra ha sido traducida a varias lenguas, lo cual lo ha situado en la crítica literaria internacional.

Mohamed Chukri procede a observar el fenómeno autobiográfico con el diario, pues en este el pasado cede su lugar al presente que está viviendo el autor, reflejando a la vez un testimonio de su tiempo y de una ciudad peculiar. En el mismo año en que aparece su primera novela autobiográfica en lengua inglesa (*For Bread Alone*), el autor inicia la escritura de *Jean Genet en Tánger* y, luego, continúa con *Tennessee Williams en Tánger*, una obra más breve, pero bastante minuciosa, la cual transcurre en el verano del 16 de julio al 9 de agosto de 1973. Este escrito recuerda al relato diarístico *Le Horla* de Guy de Maupassant, fechada del 8 de mayo al 10 de septiembre de 1887.

La obra de Chukri se puede abordar desde las regiones insólitas de los estudios histórico-literarios y culturales como la autobiografía, la historia de las representaciones, los estudios audiovisuales, la vida cotidiana, la historia cultural, las literaturas comparadas, las geografías invisibles, los estudios

des roses (París, La Découverte, 1992), *Paul Bowles. Le Reclus de Tanger* (París, Quai de Voltaire, 1997) y *Zoco Chico* (Bruselas, Didier Devillez, 1996).

6 La obra de Chukri fue traducida por primera vez al español a través de la editorial barcelonesa Montesinos con *El pan desnudo* de Abdellah Djbilou en 1989. Después, aparecieron la segunda parte *Tiempo de errores* en 1995 y la tercera parte *Rostros, amores y maldiciones* en 2002 —obras que constituyen su trilogía autobiográfica—. Estas fueron traducidas por la editorial barcelonesa Debate con la intermediación de Juan Goytisolo. Toda la obra de Mohamed Chukri ha sido traducida y re-traducida por la editorial barcelonesa Cabaret Voltaire gracias a la labor de figuras clave como Karima Hajjaj (*Zoco Chico*, 2016 y *Tiempo de errores*, 2013), Malika Embarek (*Zoco Chico*, 2016; *Rostros, amores, maldiciones*, 2014 y *Tiempo de errores*, 2013), Rajae Boumediane El Metni (*La jaima*, 2018; *Tennessee Williams en Tánger*, 2017; *El loco de las rosas*, 2015; *Jean Genet en Tánger*, 2013 y *El pan a secas*, 2012) y Houssein Bouzalmate (*Rostros, amores, maldiciones*, 2014). Los títulos que se repiten no se refieren a otras traducciones, sino a una labor dual, de compañerismo en dicha labor re-escritural.

subalternos y de lo *queer*, entre otros saberes subversivos. Este trabajo se adentra en esos resquicios de luz alterada, estableciendo un diálogo entre dos autores con la participación repentina e inconsciente de ambos y uniendo dos literaturas cercadas por una inmensa “llanura líquida”,⁷ para fundir en un abrazo discursivo a dos países. En este ejercicio, Mohamed Chukri y Tennessee Williams son los personajes de una trama que apenas inicia, dos compañeros de ruta (*On the Road*), lo cual evoca aquel pasaje borgiano: “Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger; creo que no nos dijimos adiós” (*Narraciones* 46), o aquel otro, más desgarrador, de Pierre Loti: “Sólo nos falta decirnos adiós” (139), porque “cada átomo le pertenece a ambos” (Whitman 11).

Chukri, entre la *nocturbanidad* y lo decadente

Cuando uno va a Tánger dice “bajar” o “descender” a Tánger, como si se tratara de un inframundo al que uno desciende, donde se asientan los horrores del tiempo. A este movimiento de “descenso” a Tánger le llamamos “*flânerie* chukriana” o, más preciso, “barriada nocturna” (en árabe: *al-hawmiyât*), que alude a la resaca urbana, a la *nocturbanidad*. A diferencia del *flâneur*, que visitaba con la mirada ataráxica los lugares predilectos de París —nodos e hitos— (como narra, por ejemplo, Rubén Darío, en sus crónicas parisinas) a la luz del día, pleno de entusiasmo, ligero de equipajes y temores, el sujeto de la “barriada nocturna”, en cambio, lo realiza con toda su existencia, su desintegrada integridad es víctima del ocaso de la modernidad, signo de indigencia y vagabundeo. En plena noche se dirige alterado, en medio del agotamiento y el asco, hacia lugares que despiertan y rebozan vida cuando la ciudad duerme. La “barriada nocturna”, a diferencia de la *flânerie* moderna, es una operación *suburbial* que se despliega a distancia, como una búsqueda sin fin, “sin esperanza”, sin temor, “sin amor”, sin consuelo⁸ (Borges, *Siete Noches* 158) en medio de esta metáfora indigesta, de este radical interrogante.

7 Recordemos a Alexander Von Humboldt, quien describía de esta manera el Atlántico. Sin embargo, concibo esta región atlántica de la forma en que Fernand Braudel veía el Mediterráneo, en que Pierre Chaunu contemplaba el Pacífico y en que, sobre todo, Lucien Febvre observaba el Rin; es decir, reivindicando en este el paso del tiempo (Schötter en Febvre 35), demostrando con ello que no es un “río eterno con características inmutables”, sino atravesado por una condición insólitamente histórica (52).

8 Este pasaje le pertenece a Fray Luis de León y a Borges de vez en cuando le gustaba recordarlo.

Entonces, entendamos “la barriada nocturna” como un callejeo peculiar desde la espesura discursiva, donde el relato turístico no alcanza a hallar hospitalidad. Chukri inventa una nueva dimensión de la *flânerie*, suburbial y callejera, una “mirada desde el asfalto” (Cuvardic García 28), a ras de suelo, “a nivel de la calle” (22), como si se tratara de un gusano o una cucaracha que se arrastra decadentemente, atraído por la obscuridad hacia el reino del alcantarillado. La “barriada nocturna” o *nocturbanidad* es una condición extrema donde somos testigos de un estoicismo lúgubre. Por esta razón, Chukri puede ser considerado la última voz de *la conciencia beat*, entre cuyos representantes están Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Truman Capote, Gore Vidal o el propio Tennessee Williams, sin olvidar a Juan Goytisolo.⁹ Chukri es esta voz, no sólo por el hecho de que haya sido el más joven entre ellos, sino porque no cayó en el exotismo literario.

Desde esta manufactura discursiva de la “barriada nocturna”, Tánger se erige como metáfora de un aullido que resuena desde las membranas de una cueva, grito ensordecedor que un texto puede proyectar, grieta que lanza un proyectil simbólico hacia los lejanos confines de la recepción. De esta forma, Tánger se traza, se delinea y se curte, en el ámbito de la literatura, entre dos actores: el autor y el lector. Tánger, como ciudad literaria, se arma en esta labor doble, incesante e inconclusa. Dicha labor efectuada en el texto coincide con el deambular. La lectura es una reescritura en la medida en que el lector le toma la mano al autor y ambos *flanean* irreconociblemente en aras de conquistar una ciudad. Chukri está obsesionado con un Tánger que sabe que no existe y que, no obstante, siente desde la ausencia aunque sin nostalgia.

El sujeto *nocturbano* ocupa el lugar de aquel *flâneur* que, de acuerdo con Walter Benjamin, había desaparecido debido a “la crisis de la experiencia urbana” (Cairlo 133); es decir, “la decadencia del aura” (137), la ciudad como novedad y espacio de lo nuevo. Somos testigos de “la partida de los dioses”

9 Algunas de estas figuras han participado en la confección infinita de la obra de Chukri. Paul Bowles escribe la introducción de *For Bread Alone*; William Burroughs hace lo mismo con la introducción a la versión inglesa de Paul Bowles y a la versión francesa de *Jean Genet en Tánger* (la edición española de Cabaret Voltaire no contiene dicha introducción); Juan Goytisolo colabora con la introducción de *El Pan desnudo* en la segunda traducción de Círculo de Lectores al español en 1992 y con el prólogo en *Paul Bowles, el recluso de Tánger*. Tennessee Williams se incorpora a esta lista con su epílogo a *Tennessee Williams en Tánger*. Nos situamos ante un microcosmos literario en torno a la figura, el imaginario y la obra de Mohamed Chukri.

(Heidegger 147), en palabras de Hölderlin, que señala dos síntomas: por un lado, el auge del capitalismo debido al envilecimiento de la burguesía y, por otro, el oscurecimiento de la tecnología a raíz del predominio de la máquina. Ante este panorama, nos preguntamos: ¿dónde reposa el alma, el espíritu, la vida de una ciudad? Chukri nos indica que Tänger murió en el momento en que había ingresado a la industria cultural. En señal de rebeldía, el autor traza un curioso itinerario de esa peculiar topografía literaria atravesada por el cansancio y la podredumbre. Chukri participa en la reconfiguración literaria de un espacio secuestrado por las representaciones orientalistas, contraculturales y capitalistas. Desde la escritura de Chukri no se logra vislumbrar la ciudad que pretende describirnos, porque esta yace en el fondo espeso de su memoria —la cual es concebida como “pérdida de esta insoslayable ‘morada atávica’” (Cassigoli 22)— que pretende deconstruir desde los distintos mecanismos de una historia conjetural, pues replantea ciertos episodios de la historia oficial, hurga en los lugares herméticos de nuestra “morada domiciliaria” (80-84) e incorpora relatos inéditos que renuevan la gran trama.

Chukri no es el “*dandy* ocioso” de Domingo Sarmiento, el “peregrino urbano” de Rubén Darío, el “errante a bordo de un carruaje” de Manuel Gutiérrez Nájera y, tampoco, el “ciudadano colectivo” de Enrique Gómez Carrillo (Cuvaradic García 24-30). El autor de *El pan a secas* se arrastra desde una embriaguez agotadora y repite *incansablemente* el acto de deambular todos los días. De noche, son los lugares de perdición de siempre los que terminan arrastrándole y deciden por él hasta que la hora de cierre de los locales lo expulsa como perro a la calle o la luz del alba le golpea, repentinamente, en la frente. Con justa razón, los *beat* guardan una cercanía sintomática con los decadentistas,¹⁰ en la medida en que han asumido la derrota como condición vital. Aunque Chukri también frecuenta los cafés famosos, los salones de té, los bazares del Boulevard Pasteur y los mercados al aire libre, su presencia allí guarda cierta distancia, pues su lugar en dichos espacios no es similar al de Tennessee Williams o Keith Baxter. Se podría plantear que nos enfrentamos a una lógica de negación, en la cual el autor

10 Octavio Paz, en diálogo con Julián Ríos sobre el “carácter vanguardista y rupturista” de la literatura *beat*, negaba la novedad discursiva de Kerouac, Ginsberg y Burroughs y los ligaba a la literatura de Baudelaire, Rimbaud y Verlaine, y cuya “escritura espontánea no [es] más que una variante de la escritura automática de los surrealistas” (Paz y Ríos 55).

ni siquiera toma en consideración dichos lugares, sino que su presencia radica en la mirada que busca al escritor estadounidense, el espacio donde habita su imaginario, sus ideas, sus creencias, sus usos y sus costumbres. En estos momentos, Williams es el sello que tiene la ciudad de Tánger y sólo ahí radica la trama de Chukri.

La *nocturbanidad* es el síntoma de una despreocupación por la orientación en el espacio. Desde el punto de vista de Cairol, a diferencia de Benjamin, que estaba obsesionado por el espacio como signo del ascenso del capitalismo y la industrialización, Chukri no busca restablecer “el espacio perdido” (134), porque no está atraído por el aura de la salvación o de la redención. Chukri es personaje de su propia obra donde habita y se alimenta de su hambre y su ira. Nos enfrentamos a lo que Guillermo Fadanelli define como “elogio de la vagancia”, concebida como “un medio de conocimiento” que deja entrever “la angustia, la ebriedad y la ausencia de entendimiento entre los seres humanos” (Fadanelli s. p.) como contraluz de un mundo en descomposición. En ese lugar abandonado por el *flâneur* de la pequeña burguesía se levanta “un nuevo sujeto social, el desocupado, el ciudadano del olvido” (Contreras Soto s. p.), el vago, el desinteresado por los temas de actualidad. Es justo allí donde emerge la escritura de Chukri.

En tanto el *flâneur* ofrece el testimonio de su época, marcado por “el movimiento, el cambio, la vida pública, los espacios de sociabilidad, el lujo de los espacios comerciales, el progreso” (Cuvardic García 29), Chukri nos muestra el cansancio de la cultura, simbolizado por la repetición iterativa¹¹ de la rueda que gira fuera del circuito novedoso de la civilización. Chukri es la gran metáfora de un cuerpo y un estado de ánimo en plena decadencia. Mientras Tánger se abre camino hacia la modernización acelerada, su latido interior es una lenta y solitaria barriada hacia la muerte y la decrepitud. Consciente de ello, Chukri elige encapsular ciertos espacios tangerinos en un tiempo consagrado a la memoria. Esta contienda arqueológico-espacial de nuestra modernidad nos lleva a la reflexión que realiza Randa Jebrouni, cuando se pregunta sobre la nostalgia y su vínculo con Tánger: “¿Seguirá incrustada en los imaginarios urbanos o dejará paso a una nueva forma de percepción relativa a la nueva morfología de la ciudad? ¿Actuará la topofilia literaria en correlación a la futura identidad espacial?” (Jebrouni s. p.). Chukri, inscrito

11 Con “iterativa” aludo al concepto derrideano de la “iteración”, el cual consiste en el valor de la *différance*; es decir, la repetición que deja entrever la diferencia en medio del bucle.

en una narrativa actual, parece resistirse al advenimiento de esta “nueva modalidad espacial” que pretende alejar el tiempo del espacio, extirparlo de su condición circular. A los ojos y los latidos de su autor, Tánger es una creación literaria que desafía su propio estatus cronotópico y asume la característica de un mito. Chukri lucha en varios frentes: por un lado, se niega a entregar la ciudad al discurso orientalista y neo-orientalista de los *beat* y el género policiaco *noir* y, por otro, le teme a la modernización. Por esta razón, Chukri es un romántico, a la manera de los primeros románticos como Hugo, Chateaubriand, Lamartine y, especialmente, Nerval.

Después de este recorrido reflexivo sobre la operación discursiva de la *nocturbanidad*, queda bastante claro que Tánger no es “un espectáculo” (Cuvardic García 31) como lo hubiera sido para los *flâneurs*, porque la *flânerie* es un acto que se realiza desde el exterior por un extranjero que pretende dejar patentes sus “impresiones peregrinas”, pues la modernidad —ya lo había advertido Baudelaire— se medía por la aguja del instante. A causa del consumo descarado de la literatura, concebida como un bien manufacturable ante el ascenso del capitalismo, juzga Benjamin, las mismas ciudades fueron perdiendo su aura, su poder de novedad, convirtiéndose en una mercancía más de la industria cultural. Debido a este contexto de “crisis de la experiencia urbana” y la obsolescencia de la propia *flânerie*,¹² llega la “barriada nocturna” o *nocturbanidad*, a partir de la cual la ciudad no sólo deja de ser un espectáculo, sino que se vuelve un argumento más en la trama literaria: la ciudad asume un papel más activo en la reconfiguración discursiva.

La ciudad como espacio discursivo

Mientras los emperadores conquistan ciudades y se apoderan de ellas, los poetas las inventan, rebautizan y dan sentido. En la historia material de las civilizaciones, las ciudades se forjan por los testigos y los historiadores, emisarios de conquistadores, fieles plumas al servicio de la eternidad. Sin embargo, las ciudades nunca se mantienen intactas ante el torbellino del tiempo. Al respecto, cabe destacar el siguiente pasaje:

12 Recordemos las distintas andanzas del protagonista de Woody Allen en *Midnight in Paris* en compañía de otras figuras transepoales.

El Indostán atribuye sus grandes libros a la labor de comunidades, a personajes de los mismos libros, a dioses, a héroes o, simplemente al Tiempo [...]. Nadie puede compilar una antología que sea mucho más que un museo de sus “simpatías y diferencias”, pero el Tiempo acaba por editar antologías admirables. Lo que un hombre no puede hacer, las generaciones lo hacen. (Borges, *Nueva antología personal* 7)

Con “generaciones” y “tiempo”, Borges se refiere a ese espíritu colectivo de los poetas que han hecho perdurar el genio de los pueblos, esa obra colectiva a la que nos invitaba Lautréamont. A este ingenio poético le podemos llamar “literatura”, el “murmullo sin fin de la literatura” (Foucault, *La grande étrangere* 88).

Existen tres formas para explorar la ciudad como espacio. En primer lugar, como uno de los dos elementos del cronotopo bajtiniano. En segundo lugar, como lugar de inspiración literaria. Y, en tercer lugar, como creación literaria. Para analizar dicho espacio como creación literaria, es necesario recurrir a los presupuestos de Paul Ricoeur, quien segmenta lo discursivo en dos instancias. La primera tiene que ver con el mundo de los signos o la vida misma y la segunda da cuenta del mundo semántico y los significados de las palabras, las oraciones, los párrafos y los textos. Tomando en cuenta el espacio, el mundo sígnico se refiere al contenido pre-verbal y semiótico, es decir, al almacén donde se concentra la vivencia individual del espacio en cuestión. Por su parte, el mundo semántico alude al contenido expresado textualmente en su plenitud, es la experiencia vivida transferida en un contenido enunciativo. Ricoeur establece una dialéctica entre el mundo de los signos y la semántica. Por esta razón, la vivencia extra-textual y la experiencia poética de la ciudad no son indisociables, sino que asumen un binomio irreductible, pues en ambas regiones yace una lógica de correspondencia que apunta al nivel estético de la experiencia, es decir, el reino de la metáfora. George Steiner sugiere que la metáfora traduce aquello que queda en la oscuridad del lenguaje. En ese sentido, si todo interlocutor que habla parte de un listado de referencias, la ciudad se une a estas referencias. Por lo tanto, no es la ciudad real, física, arquitectónica, sino parte del horizonte discursivo y psico-mental del interlocutor. Con justa razón, Italo Calvino asegurará en “Nota preliminar” de *Las ciudades invisibles* sobre la insistencia en la búsqueda de estas ciudades pese a la imposibilidad de su hallazgo (16).

Este trabajo sólo se centra en la ciudad como obra literaria, protagonista de una trama, co-relato que acompaña la narración, paisaje que se rebela ante el ruido exterior e irrumpe en el silencio interior del texto. Una ciudad hecha de palabras, figuras retóricas, expresiones locales, mutismos discursivos, aullidos de una literatura ancestral. Una ciudad que se desborda de la geometría tradicional de los usos y costumbres a la luz del día y se interna en las galerías nocturnas de lo tabú y lo prohibido. Una ciudad que todavía ensaya sus formas en medio del furor contemporáneo de lo contestatario, las rebeliones del '68, el hartazgo y el agotamiento de la cultura. ¿Qué ciudad emerge mientras otras están incendiándose? La literatura, como este crepitar colectivo y transepocal, avanza en la híbrida confección manufacturera de este ser indeleble, criatura tan reciente como la literatura misma.

Octavio Paz sostiene que “la ciudad es el teatro donde se despliega [...] el antiguo misterio de la libertad” (470). Con razón, el propio Paz admitía: “La literatura moderna nace con la ciudad moderna” (469). Existen ciudades que no han pasado desapercibidas en el discurso literario. París, Londres, Nueva York, Barcelona, Estambul, han perdurado en los últimos tiempos. Tánger pertenece a este conjunto de ciudades literarias sobre las cuales han escrito una infinidad de autores. Nadie ha quedado al margen del hechizo que produce una ciudad tan peculiar como lo es Tánger por haber sido objeto de búsquedas desesperadas, como es el caso de Henri Matisse que, tras largas jornadas de lluvia, pudo por fin disfrutar de la luz tangerina a través de su ventana en el Hotel de France. Es comprensible que, en medio de una condición decadente de finales del siglo XIX, los artistas franceses se lanzaran a la conquista de este “sol”¹³ al que se refería Rimbaud; sin embargo, no es la claridad o la blancura lo que buscaban, sino lo liminar que permite distinguir lo claro de lo oscuro, lo ligero de lo espeso, lo áureo de lo decadente. Tánger es ejemplo de un “borde” que constituye la frontera

13 Nerval hablaba en repetidas ocasiones de *soleil noir*, por lo que Rubén Darío, en palabras de Xavier Villaurrutia, lo definía como “la luz negra”. El propio Villaurrutia afirma: “Acertó quien supo llamarle ‘hermano de Novalis’ para quien ‘la luz y la sombra al fundirse, forman una claridad nueva’” (citado en Nerval 22). Edmond Jabès recurre al “negro mate” como una obscuridad incrustada en la blancura (66).

entre dos lugares,¹⁴ dos espacios anímicos, dos civilizaciones que dialogan¹⁵ en ese momento.

En *Tennessee Williams en Tánger* aparecen varios espacios de la ciudad. A continuación, se presentan algunos de dichos espacios que son importantes a lo largo del relato. Así, el Café de París puede ser considerado el punto de partida de todas las conversaciones y los paseos por la ciudad. En contraste, el Zoco Chico, lugar donde Chukri vio por primera vez a Jean Genet, es un espacio ausente del cual poco se habla, pues, al ser frecuentado por bandoleros y ladrones es peligroso. La Avenida Mohamed V es un espacio de encuentros furtivos y no planeados. La Oficina de Correos es un lugar clave porque allí hubo un incidente con revistas de Playboy de Tennessee Williams, a quien además le confiscaron temporalmente los bienes que recibió de su amigo en el extranjero. El Hotel Minzah es el espacio donde terminan las “barriadas nocturnas” del escritor estadounidense y el sitio donde se despide de Chukri. El Bar Parade, si bien apenas se menciona en la obra, aparece en dos fotografías (Chukri, *Tennessee Williams* 82-83) que pertenecieron a Chukri, en las cuales este se encuentra junto a Tennessee y a dos turistas estadounidenses. El Salón de Té Madame Porte es uno de los lugares favoritos del escritor, pues le fascina a Jane Bowles, su adorada e inseparable amiga. El pintor Yacoubi lo consideraba “el mejor salón de té de Tánger” (44).

Ahora bien, el más relevante de los espacios mencionados es el Café de París. Este lugar, que aparece en varios apartados del diario, está ligado a toda la trama y a las conversaciones de los personajes. Además, está vinculado con el Consulado francés, puesto que al atardecer, el sol se oculta tras este edificio, y es cuando Yacoubi propone partir para iniciar con las *flâneries* suburbanas. El Café es un espacio protagónico, porque está conectado a otros lugares, por ejemplo, el Boulevard Pasteur, considerado por Tennessee la “principal arteria del barrio moderno de Tánger” (13), y, también, es el lugar al que siempre regresan los actores para tomarse un respiro, conversar y

14 Rocío Rojas-Marcos Albert define Tánger como “ciudad mediterránea que mira al Atlántico” (Rojas-Marcos 29) que goza de “una estructura política y social insólita” (51).

15 Con este diálogo me refiero al orientalismo francés tanto desde la pintura como desde los estudios literarios donde “el Oriente entra plenamente en la conciencia de Europa” (Borges, *Siete Noches* 61), es descrito y representado discursivamente y es objeto de consumo de la audiencia del momento. Se pueden citar a Eugène Delacroix, Henri Matisse, Mariano Fortuny, Mariano Bertuchi, Josep Tapiró, Antonio Fabrès, entre otros, quienes han inmortalizado a Tánger y al norte de Marruecos.

emprender de nuevo la travesía sin fin de la exploración *nocturbana*. Todos estos lugares son públicos, a diferencia del Salón de Té Madame Porte, el cual junto a la casa de los Bowles y la Casa de Madame Meuron construyen una atmósfera más íntima, desconocida y privilegiada de la ciudad.

Es preciso que comprendamos la *nocturbanidad* como una estación prolongada de la naturaleza citadina. Incluso, sería más prudente emplear “lo nocturbano” como estallido de la nocturbanidad, asociado este a una entidad paisajística que juega el papel de atracción sin inscripción histórica ni museográfica. Orhan Pamuk recuerda a John Ruskin cuando se refería a “la belleza pintoresca” (294-305), la cual consistía en el paisaje olvidado de la hiedra, la hierba y las plantas que surgen a pesar de la industrialización, del hedor de las paredes y de la podredumbre de un lugar. Para Chukri, son los lugares insólitos a los que se dirigía en compañía de los escritores de su tiempo o donde pasaba la noche, según nos cuenta el propio autor, como el cementerio. Preguntémonos, ¿qué le sucede a la ciudad?, ¿qué nos sucede frente a la ciudad, a sus espaldas y en su ausencia? El espanto y la ironía son los dos signos de la proximidad y la distancia que la ciudad resguarda y que la trama nos augura. Somos nuestras metáforas, porque hemos caído en las redes de nuestra propia configuración simbólica de la ciudad.

En *Tennessee Williams en Tánger*, Mohamed Chukri recorre una ciudad que ya no es la suya, que no existe. Como un auténtico escritor, el autor concibe dicho artefacto desde una dimensión arqueo-literaria¹⁶ que tiene lugar en el discurso. Tánger no sólo es una ciudad, sino todo aquello, “todo lo demás” (diría Verlaine), que se ha pensado, se ha dicho, se ha escrito y se ha producido en torno a ella.¹⁷ Tánger existe en la medida en que se dispone de un material discursivo capaz de retratarla y perpetuarla. Esta abundancia enunciativa señala “la fecundidad metafórica” a la cual se refiere Paul Ricoeur, es decir, la metáfora ya no como una figura retórica, sino como un espacio de lubricación afectivo-estilístico¹⁸ que provoca la aparición de contenidos

16 Parto de la dimensión de la arqueología de Foucault y no aquella “disciplina de los monumentos mudos, de los rastros inertes, de los objetos sin contexto y de las cosas dejadas por el pasado” (Foucault, *La arqueología del saber* 17).

17 En *La arqueología del saber*, Foucault alude a esta dimensión textual e intertextual con el concepto de “archivo”.

18 Recordemos que tanto el creacionismo, el ultraísmo y algunos integrantes de la mal llamada Generación del ‘27 (Lorca, Guillén, Jiménez y Cernuda) van a estar obsesionados con la metáfora. Esta postura estética ha sido abordada por Stéphane Mallarmé, Paul Valéry y Luis de Góngora a través de Rubén Darío y, después, la retoma Carlos Barral.

sobre un tópico de actualidad y, en torno al cual, convoca la hibridez de los campos de experiencia. De esta forma, Tánger es una gran metáfora que estimula la producción de una inmensa galería museo-discursiva.

Orhan Pamuk admitía que la visión de una ciudad se formaba mediante el testimonio de los diarios de la vida cotidiana y los cuadernos de recuerdos de viajeros (Pamuk 279), lo cual nos lleva a admitir la dimensión extranjera, exótica y orientalista en la estratigrafía espacial de la ciudad. En este punto, cabe recordar el epígrafe de Karl Marx que sentencia: “No pueden representarse a sí mismos, deben ser representados” (Said 17). Es decir, es imposible que una nación, un pueblo o una ciudad dé cuenta de sí misma en la desnudez plena. Por lo tanto, nos enfrentamos a la recuperación de la voz del subalterno que todavía no era audible (Spivak s. p.) y nos sumergimos en una compleja reconfiguración del relato sobre una ciudad que ha sido representada hasta el cansancio. Contra este efluvio representativo se alza la voz de Chukri, su literatura reivindica una función *sui géneris*, enarbolando un compromiso social y político implícito, en el cual la identidad es un terreno colectivo pendiente por resolver.

A través de los diálogos con algunos personajes del *Diario*, Chukri redescubre una serie de lugares desconocidos de Tánger, como el Salón de Té y el Bazar cerca al Hotel Minzah. En la escritura de Chukri, *flaneamos* con él y con sus compañeros de barriada, nos asomamos a su ciudad y la hacemos nuestra, nos apropiamos de forma más específica de unos lugares más que otros, porque existe una dosis afectiva en ese proceso de interiorización espacial. De esta forma, la ciudad se vive y se percibe, en la medida en que se recorre y se lee como texto literario. Estas acciones suceden simultánea y repentinamente. La ciudad, como espacio, es una entidad constantemente abierta y en redefinición, pues está asediada por la doble operación de la escritura y la barriada nocturna. Ambas “salidas de campo” o recorridos *nocturbanos* asumen un estatus transgresor, renovador, *poiético*, a tal grado que la ciudad nunca es la misma.

Lo diarístico como escritura decadente

Después de abordar lo decadente, en el primer apartado, como síntoma del ocaso de la utopía que se asocia a la operación *nocturbana*, conviene señalar que el decadentismo es un movimiento literario, artístico y espiritual

de naturaleza finisecular que tiene lugar en el tiempo histórico de Baudelaire, Rimbaud y Verlaine. Es decir, nos enfrentamos a un “romanticismo tardío”, producto de la desilusión del siglo revolucionario y de la orfandad ante la inexistencia de un cambio real y profundo. Recordemos aquel pasaje de Rubén Darío tras la muerte de su maestro Verlaine: “Y al fin vas a descansar; y al fin has dejado de arrastrar tu pierna lamentable y anquilótica, y tu existencia extraña llena de dolor y de ensueños [...] Ya no padeces el mal de la vida” (citado en Verlaine 9). Esta condición de fatiga, melancolía y derrota atraviesa la primera parte del siglo xx con la Generación de los Contemporáneos en México (Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza), luego, alcanza a los integrantes de la Escuela de Barcelona (Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral) y, por último, llega hasta la *Beat Generation* (Kerouac, Ginsberg y Burroughs). A partir de esta alacena psico-escritural, Mohamed Chukri se dispone a abordar la cuestión diarística de su tiempo.

Por su etimología, el diario¹⁹ o *journal* es un documento que pretende informar cotidianamente lo sucedido. El uso de la palabra *quotidien*, proveniente de la lengua francesa, refiere a una práctica común, regular y de costumbre. En cambio, en la lengua española, el uso de la palabra “diario” señala una costumbre de todos los días, sin falta u omisión. Por su semántica, alude al periódico que sale todos los días, en donde se informa sobre los acontecimientos más recientes de la ciudad. En ese sentido, se entiende, por ejemplo, que Émile Zola confesara que leer todas las mañanas el periódico era estar al pendiente de las últimas novedades parisinas. Ahora, debido a esa doble ascendencia etimológica, el diario asume el estatus de un doble, un fantasma, un otro. Mientras el *journal de presse* es un *texto* público y colectivo, el *otro journal* es un *texto* privado y exclusivamente individual, íntimo, sagrado, prohibido, tocado con la fibra de la sensibilidad, la culpa y la vergüenza. Béatrice Didier afirma que se alude a ambos textos por el hecho de que “debe ser registrado enseguida, sin esa distancia que permite

19 Manuel Alberca, en *El pacto ambiguo* (2007), después de realizar una relectura de *El pacto autobiográfico* (1973) de Philippe Lejeune, divide la narración autobiográfica en: a) autoficción, b) autobiografía y c) novela autobiográfica. La modalidad de autoficción está dividida a su vez en: a) autoficción biográfica, b) autoficción fantástica y c) autobioficción. Vincent Colonna, discípulo de Gérard Genette, define esta misma “autobioficción” como “autoficción referencial o autobiográfica”. En cambio, Ángel Basanta, a través de su ensayo “Autoficción e impostura literaria” (2009), incluye el diario entre las novelas del yo.

la elaboración del recuerdo, la reconstrucción, el trabajo de síntesis, una excesiva sofisticación de estilo” (40). Por ello, el diario, como modalidad textual autobiográfica en este ánimo de singularización, ha sido expulsado del ágora periodística para internarse en los vericuetos de lo mental y lo sensible.

El diario es una modalidad autobiográfica más problemática, más huidiza e instantánea que la autobiografía²⁰ y las memorias. Su naturaleza apunta a una región íntima y hermética. El diarista escribe para sí mismo, no para alguien más. Sin embargo, es preciso distinguir, por un lado, el gesto autoral de escribir sin tener en mente a los lectores y, por otro, el hallazgo accidental del diario manuscrito que sale a la luz y da con *esos* lectores.²¹ Así, deberíamos tener en cuenta lo que podemos llamar “el cuadrilátero del texto”, constituido por la escritura, la edición, la crítica y la traducción, donde cada estadio asume el lugar de un proceso interminable y complejo. En otras palabras, habría que migrar de la dialéctica hermenéutica²² (Ricoeur 183-370) a la hora de comprender un texto y abrir la discusión en torno a la crítica y la traducción, concebidas como aquel *langage second* que pretende decir algo sobre la literatura originaria,²³ y, al mismo tiempo, reivindicar ese lugar primigenio (Foucault, *La grande étrangère* 109-110). En este trabajo, la

20 En el texto “Mohamed Chukri o la autobiografía antropofágica” se realiza una revisión teórico-conceptual de la autobiografía en relación con las memorias. Este artículo es la continuación de dicha revisión.

21 En este tenor cabría preguntarnos, ¿el diario es un texto íntimo condenado al anonimato? Si es así, ¿cómo sabemos de la existencia de estos diarios? ¿Cómo es posible la existencia de una zoología taxonómica en torno a esta producción diarística? Con ello, habría que preguntarnos también: ¿el diario es ese tipo de texto que en algún momento caerá en manos ajenas? ¿Qué sucede y qué elementos intervienen para que, “aquel texto no escrito para la imprenta” (Barral 73), cruce la espectrología de su crianza y asuma su nueva condición de bastardía en un estado de orfandad domiciliaria?

22 Me refiero con esta “dialéctica hermenéutica” a la fase documental (Ricoeur 183-236), al proceso de explicación/compreensión (237-305) y a la dimensión representadora (307-370), no sólo del discurso histórico, sino de cualquier texto o discurso.

23 Maurice Blanchot sostenía en 1949: “La literatura se conserva como el objeto de la crítica, pero la crítica no pone de manifiesto a la literatura” (7). En este ánimo problematizador, tanto Michel Foucault como Roland Barthes concebían la crítica como un segundo texto que se agregaba a la literatura como escritura límite, este *grado cero de la escritura*, esta *grande étrangère*, un elemento al que prestó atención Octavio Paz (71). La crítica, en su presunción de explicar científicamente el proceso literario, fracasó en su proyecto, se deslindó de su objeto que ni conoce —de acuerdo con la escuela posestructuralista que, incluso, pasa por Jean Paul Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?* (1948)— y terminó hablando de otra cosa. Es decir, descubrió —plantea Foucault— que la escritura literaria “no se refiere más que a sí misma” (13), porque el objeto de la literatura es ella misma.

reflexión se centra nada más en la primera instancia (la escritura) asociada al propio género diarístico.

La *flânerie* señala la experiencia europea de la modernidad, en la cual sale a la luz el proyecto cifrado en el progreso continuo; en una perspectiva paralela, se antepone otro proyecto que surge del discurso *beat* y contracultural, en el que los textos autobiográficos como el diario van a ser consagrados. Mientras la crónica de los *flâneurs* es un híbrido que fluctúa entre la literatura y el periodismo, cuyo fin es informar de manera literaria sobre algo que ha sucedido en el pasado más inmediato, el diario es una modalidad textual más tensa, que pasa desapercibida, pues se escribe a solas, sin testigos y entre fantasmas. Carlos Barral llegó a definir el diario como “un texto no escrito para la imprenta” (73). Entonces, la *flânerie* es el testimonio de la burguesía sobre la experiencia urbana y la “barriada nocturna” es la rebelión de los sin título ni techo, de quienes vomitan sus leprosas narraciones al mundo. Esta escritura fragmentaria alude a “una retórica suburbial” de la *flânerie*. Si la crónica es el termómetro del acontecimiento urbano (Quirarte, *México* 14:52 mins), pues registra la vida pública de los demás, aunque “sentado[s] en una terraza de café” (Cuvaridic García 30), el diario documenta desde su abismo las vicisitudes y las luchas internas de quien vive y padece la “barriada nocturna”, porque la *flânerie* se mueve del lado del placer y el ocio, mientras la *nocturbanidad* lo hace desde el duelo.

Antes de continuar, quisiera reflexionar en torno a dos diarios que nos pueden servir de *modelo diarístico* y evidenciar la problemática de su manufactura,²⁴ es decir, sobre la vida o la historia del mismo diario. No se trata de establecer un origen y, por tanto, una escatología fúnebre, sino de sacar a flote algunos aspectos que subrayen esta “extranjería escritural”. El primero es *Le Horla*²⁵ de Guy de Maupassant, escrito entre el 8 de mayo y el 10 de septiembre de 1887, y el segundo es *Il mestiere di vivere* de Cesare Pavese, fechado del 6 de octubre de 1935 al 18 de agosto de 1950. Ambos textos nos permiten pensar el diario como un género narrativo que sirve de puente para reincorporarnos al diario de Chukri. Estos diarios —el primero es menos extenso— aluden a “una escritura

24 Aquí me refiero a algo que va más allá de la simple escritura. La manufactura no sólo es el gesto de escribir, sino también de confeccionar, guardar, ornamentar, disponer de un lugar preciso donde se va a escribir, entre otros gestos *archi*-escriturales.

25 Me refiero a la segunda versión bajo modalidad diarista publicada en *Ollendorf* el 17 de mayo de 1887, siete meses después de la primera versión aparecida en *Gil Blas* el 26 de octubre de 1886.

destinada a extinguirse” (Marty 148), cuyo contenido señala “el principio de su ruina” (Blanchot, *El espacio literario* 204), además de profetizar su propia muerte.

Tanto Maupassant como Pavese se refirieron explícitamente al suicidio. El cuentista intentó suicidarse varias veces, hasta que la última vez (1892) fue internado en una clínica. Por su parte, Pavese sí logró su cometido. En su diario se observa que, desde un inicio, venía considerando el suicidio, tal como lo afirma el 10 de abril de 1936: “[...] sé que estoy condenado para siempre al suicidio ante todo obstáculo y dolor. Es esto lo que me aterra: mi principio es el suicidio, nunca consumado, que no consumaré nunca pero que me halaga la sensibilidad” (Pavese 42). Dos semanas después, vuelve a escribir: “gente como nosotros, enamorada de la vida, de lo imprevisto, del placer de ‘contarla’, no puede llegar al suicidio más que por imprudencia” (46). En la misma página, agrega: “Hay que observar bien esto: en nuestros tiempos, el suicidio es un modo de desaparecer, se comete tímidamente, silenciosamente, anonadadamente. No es un hacer, es un padecer” (46). Como se puede observar, el suicidio y el diario son dos operaciones que se ensayan, entrecruzada y lentamente, en una extraña y muda correspondencia, se alimentan entre ellas. Así, encontramos que para Pavese: “Todo esto da asco. No palabras. Un gesto. No escribiré más” (415). Finalmente, el fino y delgado hilo se rompe.

Alain Girard ubica el origen del diario íntimo entre algunos enciclopedistas como Rousseau y el nacimiento del romanticismo, cuya tentativa era “comprender las operaciones del espíritu, captar las relaciones de lo físico y lo moral, y conocer mejor al hombre” (33). Béatrice Didier agrega que dicho diario surge en el momento en que los géneros literarios pierden su jerarquía (45). En plena secularización del espacio político durante la Revolución de 1830, el diario íntimo aparece como síntoma de un cambio de época puesto que, en el caso de Maupassant y Pavese, “expresa la interrogación del individuo frente a su nueva posición en el mundo”: para el francés, el orden de lo mental y lo inconsciente y, para el italiano, el estatus del hombre liberado de la prisión. Tal como Maupassant —al igual que Girard— advertía sobre los límites de nuestros sentidos:

los hombres que llevan un diario [...] se dan cuenta poco a poco de que su lucidez no sirve sino para hacer retroceder los límites del conocimiento, y de que la razón, lejos de ser todopoderosa, está acechada por todos lados por fuerzas oscuras capaces de hacerlas vacilar en cualquier momento. (35)

Roland Barthes había planteado la división de los textos literarios bajo dos categorías normativo-estéticas de la recepción: aquellos cercanos al placer y que podrían ser abordados por la crítica y aquellos orientados al goce, los cuales serían inasimilables e inaprensibles (36). No obstante, emerge la pregunta ¿qué hacemos con los textos que mantienen un vínculo con lo autobiográfico? Me refiero a escritos como *Dits et écrits, Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980) y, finalmente, *Journal de deuil*, escrito del 26 de octubre de 1977 al otoño de 1979 y publicado en 2009 por Seuil. ¿Dónde situaríamos los diarios que no podrían ser leídos desde el placer ni desde el goce? Ante esta insuficiencia sintomática, se podría incorporar una tercera categoría: el duelo. En ella entrarían los textos asociados a dicha práctica, ya que la operación escritural guarda una cercanía absoluta con la pérdida, la orfandad, el estallido de la existencia o de la falta fundante, la diáspora y el asedio de la muerte. El duelo es la fractura del cordón umbilical de la patria o la tierra, alude a la ruptura con el cielo y se abre un subsuelo —que no es de la tierra ni del cielo—, el cual se resiste a ser visible, audible o legible. Me refiero a un subsuelo mítico que gobierna la geometría *transdiscursiva*²⁶ (33) de los textos. En esta odisea sin fin inicia el diario o, más bien, *lo diarístico*, como una condición decadente de la escritura siempre “desde abajo, a ras de suelo, al nivel de la calle” (Cuvardic García 28).

Tennessee Williams en Tánger es una combinación del diario-reportaje con el diario puramente introspectivo, pues no sólo es una crónica que informa sobre el regreso del escritor estadounidense a Tánger después de una década, sino que se incluye en esa serie de “encuentros fortuitos” (Lambert en Chukri, *Tennessee Williams* 11), *flaneos* y conversaciones en distintos espacios de la urbe internacional. A un mismo tiempo, este diario es un cuaderno de notas, un repertorio de citas y una compilación de textos leídos y traducidos mientras “observaba de cerca al célebre visitante” (11). En este diario, de manera obsesiva, Chukri “busca la discusión literaria” y “a lo que

26 Con *transdiscursividad*, Foucault, en *¿Qué es un autor?*, señala el tejido intertextual que liga los textos, las escrituras y las literaturas; es decir, Nietzsche no es un autor, ni tampoco una firma definida bajo el entendimiento de que define y enclaustra una serie de textos, sino una comunidad intertextual que alude al imaginario discursivo, desde *las reminiscencias* (por poner un ejemplo, Zaratustra, Dionisio, Schopenhauer), *los diálogos atmosféricos* (Rimbaud, Gibrán), las complicidades o *correspondencias mudas* (Sade, Breton, Bataille) hasta los *ecos epigónicos* (Foucault, Torres Rojo). El tejido que liga a toda esta *bibliothèque imaginaire* (Marx) es lo que podríamos llamar “la geometría *transdiscursiva*”.

Tennessee presta poca atención” (12), sin olvidar que es un retrato insólito del escritor. En este ánimo retratista, el autor describe la risa de Tennessee:

no dejaba de reírse. [...] Yacoubi y yo nos reímos también. En mi vida he conocido a un escritor tan divertido como él. Sin embargo, es el mismo hombre que escribió *Verano y humo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. (42-43)

En *¿Qué es un autor?*, a juicio de Foucault, esto demuestra la pertinencia de distinguir entre el hombre de carne y hueso que padece y el autor como firma tras la cual escribe. La vida y la obra son dos instancias comunicantes e intransferibles. El diario íntimo se asume como entidad limítrofe entre la vida y la obra, como una aguja que sostiene y permite que persista este vínculo entre ambas.

Con un desenfadado ánimo por tejer una constelación de afinidades inadvertidas o superfluas, Chukri confiesa que Williams había nacido un 26 de marzo y él un día antes. Ambos eran escritores y habían practicado —al igual que Jean Genet, retratado en el diario anterior— el robo como una forma de subsistencia en tiempos de precariedad (24-25). Nos enfrentamos a dos figuras, aunque inscritas en el imaginario *beat*, que se han mantenido al margen de esta poética contracultural, asumiendo un estilo distinto que refleja, a su vez, una visión singular de *su* grupo. Al final de este diario, leemos en el “Epílogo” que, también, Tennessee “observaba de cerca” (11) a Chukri. Esto demuestra, por un lado, que estamos frente a dos individuos marcados por la soledad (14) y, por otro, subraya la difusa imagen del *voyeur*²⁷ en las décadas de 1960 y 1970. Además de ser solitarios, Chukri y Tennessee estaban enclaustrados en el azar²⁸ y la incertidumbre,²⁹ dos principios que gobiernan la filosofía vital de la conciencia *beat*.

27 Asistimos a la emergencia del mirón y el fisgón que Juan Goytisolo rescata, homenajea y perpetúa en *Paisajes después de la batalla*, considerada la primera novela posmoderna en España. Habría que considerar el *voyeur* como un individuo sin vida propia que interfiere en la intimidad de la vida de los demás, su forma de observar tiene connotaciones eróticas o sexuales que parte desde el ojo oscuro de un sentimiento exacerbado de descontrol, manía y desenfreno.

28 Gavin Lambert sostiene que “[l]a mayor parte de sus encuentros los dispuso el azar” (citado en Chukri, *Tennessee Williams en Tánger* 15).

29 Además del azar, el otro principio que opera en este diario —en cuanto a documento o texto— y en el encuentro entre ambos escritores es propiamente la incertidumbre. Dicha vacilación se puede observar cuando Tennessee Williams, al despedirse de Chukri, exclama: “¿Quién sabe? Tal vez nos volvamos a ver un día de estos” (15).

En Chukri detectamos dos regiones del duelo: la una está asociada a la trifulca y la autodestrucción, la otra señala el gesto incesante de la renuncia. Dichas regiones dan cuenta de un auténtico decadentista. Rimbaud aparece en un diálogo entre Chukri y Williams en la *Librairie des Colonnes* (85), señalando un guiño intertextual a la filosofía *nocturbana* del joven de Charleville (115). Lo que vive y escribe Chukri no alude a la melancolía ni a la aflicción, sino que apunta al duelo. La segunda mitad del siglo xx apunta al tiempo en que el duelo se vuelve verbo y se hace carne. Existe una epistemología poética del duelo con una arquitectura semántica —una carnadura retórica—, que liga a Emmanuel Lévinas (1906-1995), Edmond Jabès (1912-1991), Paul Ricoeur (1913-2005), Roland Barthes (1915-1980), Paul de Man (1919-1983), Paul Celan (1920-1970), Michel de Certeau (1925-1986), Michel Foucault (1926-1984), José Agustín Goytisolo (1928-1999), Jacques Derrida (1930-2004), Mahmud Darwish (1941-2008), Orhan Pamuk (1952), Fabio Morábito (1955), entre otros, en una filosofía de la finitud,³⁰ en un mundo de crueldad y sin compasión que reivindica una sensibilidad escritural después de los exterminios³¹ y los despojos.

Con este paisaje escritural sensible erigido desde las ruinas, Chukri nos devuelve la imagen de un lugar dividido, dislocado, devastado, en torno al cual la idea de retorno que se busca se vuelve utópica. Cada tentativa de regreso es una nueva separación (Cassigoli 52), explorando en esa herida originaria que enfatiza la condición de viudez y orfandad. En su comentario del *Journal de Deuil*, Éric Marty³² afirma que “el duelo desplaza y desfigura la aflicción de Proust” (162) y se adentra en la melancolía y el tedio de Rimbaud y Verlaine. En Chukri, un duelo inconmensurable, insondable e indescifrable emerge, persiste y se proyecta. Emerge en la medida en que el “aliento de la agonía” se deja y se abandona a su destino. Esta derrota o renuncia resuena escrituralmente como trama discursiva de la vida y como

30 Aludo a la conferencia de Joan-Carles Mèlich Sàngra (de la Universidad Autónoma de Barcelona), titulada “Finitud, compasión, crueldad” en el marco del Seminario Permanente en Teoría de la Historia e Historiografía de la Universidad Iberoamericana el miércoles 3 de marzo de 2021.

31 Va mucho más allá de la sentencia de Theodor Adorno acerca de la imposibilidad de escribir algo digno de ser recordado después de lo ocurrido en los campos de exterminio y de concentración nazi, aunque tal escritura está atravesada por dicho signo sintomático.

32 Se trata de la conferencia del 9 de febrero de 2010 en el Collège de France por invitación de Antoine Compagnon en su Seminario *Écrire la Vie*, en el marco del homenaje por el trigésimo aniversario luctuoso de Roland Barthes.

protesta. Con justa razón, Chukri advierte que *El pan a secas* lo escribió con las entrañas (21). Persiste, pues el duelo es un gesto —un gueto— que se multiplica, se auto-lubrica³³ y se afianza hasta convertirse en una gran metáfora que acaba absorbiendo las otras metáforas. Y se proyecta en el momento en que el lector se vuelve partícipe, confidente y cómplice de este duelo, de este homicidio involuntario, *graficidio* colectivo que hunde al autor y *enaltece*³⁴ a la obra. Así, uno está condenado a las alturas y el otro al abismo, a pesar de que uno de estos nació de la ceniza y de las letras ilegibles de un analfabetismo³⁵ atroz que se resiste a escribir la vida.

A diferencia de la novela, el cuento y los textos del yo, como la autobiografía, la biografía y las memorias, el diario apunta a una práctica escritural menos constante y más interrumpida. Su condición fragmentaria e intermitente nos hace dudar de su existencia, su continuidad y su mantenimiento en el tiempo narrado. Entre el escribir a solas y sin testigos y la intervención del diarista, el diario asume un estatus “apologético restringido a la clandestinidad” (151), el cual está alimentado por un “deseo diarista [que] desencadena la escritura” (Genette 3). Al respecto, Jaime Sabines afirma:

*¡Si uno pudiera encontrar lo que hay que decir, cuando todas las palabras se han levantado del campo como palomas asustadas! ¡Si uno pudiera decir algo, con solo lo que encuentra, una piedra, un cigarro, una varita seca, un zapato! ¡Y si este decir algo fuera una confirmación de lo que sucede; por ejemplo: agarro una silla: estoy dando un durazno! ¡Si con solo decir “madera”, entendieras tú que florezco; si con decir calle, o con tocar la pata de la cama, supieras que me muero! (21)*³⁶

33 Nos recuerda el gesto escritural del Marqués de Sade bajo el entendimiento de que la escritura es una región erógena que se lubrica a sí misma (Foucault 165), se multiplica y alcanza así el principio del “murmure continu de la littérature” (Foucault 88). No obstante, este ánimo con que escribe Chukri no es de *jouissance répétée* y *re-jouissance* a la que se refiere Foucault, sino a la condición que tiene la herida de lamerse a sí misma, en este duelo infinito, que no cesa y que, por lo mismo, y al mismo tiempo, se vuelve fallido. Transitamos de *l'hédonisme de l'écriture* a “una escritura de duelo”.

34 No habría que entender este “enaltecimiento” como una altura o una musculatura que apunta al cielo, sino una disposición peculiar, un *performance acrobático* que aletea sin cesar, se tambalea como la figura decadente que es el propio Chukri.

35 Recordemos que Chukri fue analfabeta casi hasta los 20 años (Lambert en Chukri, *Tennessee Williams* 11-12). Aprende a leer durante su estancia en la cárcel.

36 Énfasis mío.

Este “texto casi imposible” devela su carácter de espejo, lo especular, el diario que se especula a sí mismo, divaga entre los pasajes escriturales, hasta apropiarse de otra característica ajena que le es propia: el simulacro; es decir, el diario como puesta en escena, como escenario de un diario gobernado por la *photologie*³⁷ (Derrida 45). Béatrice Didier asocia el diario íntimo a la correspondencia,³⁸ debido a su vínculo con la ausencia de límites, la fragmentación y el día-a-día. Además, ambos escritos no están pensados para ser publicados. En este sentido, el diario íntimo se vuelve “un depósito de escritura” (Didier 44), una alacena a la cual siempre recurre el autor como una forma de confeccionar, editar y mejorar su obra. Este diario como almacén, a juicio de Didier, sirve de mantenimiento, equilibrio y estímulo en los procesos de escritura y de sequedad creativa, pues se erige como “matriz de una obra en gestación”. Se comprende, entonces, la conclusión de Didier: “el diario es un texto que genera otros textos, una génesis permanente” (46). Por lo tanto, sería preferible emplear el concepto de “lo diarístico” en lugar del concepto genérico “diario”, ya que “lo diarístico” no es el diario en sí mismo, sino su desembocadura, su desbordamiento, su erupción y “su estallido”.³⁹ Por tanto, asistimos a una arquitectura disruptiva y desconcertante.

37 Alude al concepto de Derrida que se refiere explícitamente al proceso metafórico en que la propia metáfora va mudando de ser, en una suerte de metamorfosis fenoménica constante o *licantropía* metafórico-conceptual. Debido a este “avistamiento” o “erupción” hablamos de la forma en que un fenómeno se debate entre la aparición y el ocultamiento. En este sentido, hay que entender, en este texto, esta *photologie* como condición de aparición del diario que se debate entre el erotismo y la antropofagia, oscila entre la vida y la muerte, se columpia entre la luz y la sombra. Por ello, cabe hablar de una *mis-en-scène photologique* que deja entrever el dilema de este simulacro, sus distintos e infinitos *performances*, su evolución constante que desafía la unidad y estimula el dominio de la singularidad en su faceta de lo peculiar.

38 Recordemos la *Carta al padre* de Kafka a la que recurre para vencer el miedo por el sólo hecho de pensar en su padre. Gracias a Max Brod, amigo de Kafka, por no haber quemado la carta (tal como era el deseo de Kafka), podemos leer y explorar el abismo en que vivía el escritor bajo el techo llamado “Padre”. Hay otros textos que bien podrían figurar en esta etiqueta de “correspondencia” y son los discursos inaugurales de El Colegio Nacional. Por mencionar algunos, destaco *El laurel invisible* de Vicente Quirarte (leído el 3 de marzo de 2016), *Yo soy un hombre de letras* de Fernando Del Paso (leído el 12 de febrero de 1996) y *Los sueños compartidos* de Vicente Rojo (leído el 16 de noviembre de 1994), entre otros. El tono confidencial, íntimo, cercano, cálido, lleno de diálogos, confesiones y recuerdos, acapara la superficie y la carnadura estilísticas de este tipo de texto aparente e inicialmente académico y de rigor.

39 Hago una analogía con Roland Barthes cuando admite que lo novelesco no es la novela, sino su imposibilidad, su estallido (Gerardo Fernández s. p.).

Ahora bien, siguiendo con la idea de Didier según la cual el diario es “un texto que teje otros textos”, *Tennessee Williams en Tánger* es un halo que nos permite observar el proceso de gestación de la primera parte de su autobiografía, *El pan a secas*,⁴⁰ en el séptimo número de la revista neoyorquina *Antaeus*⁴¹ (Chukri, *Tennessee Williams* 27, 60) —cuyo cofundador y editor eran Paul Bowles y Daniel Halpern, respectivamente—, y la traducción árabe de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, versión de Mohamed Samir Abdelhamid (57) que desconocía el propio Williams. Más adelante, Chukri confiesa que no ha recibido regalías por esta y otras publicaciones; además, alude a la publicación de *Jean Genet en Tánger* por la cual recibió tan sólo 300 dólares (51). El diario se asume también como un espacio íntimo para una conversación sobre otros escritores de los cuales no se sabe nada,⁴² como Mohamed Mrabet, y Jean Genet quien, según el propio Chukri, basándose en su diario, dejó de escribir porque “considera [...] que literariamente ya no tiene nada que decir. [...] Ya no tiene ilusión por la literatura” (28). Este síntoma refleja el cansancio del poeta (Pavese 54).

Por otra parte, el diario se acerca a un cuaderno de anotaciones e impresiones sobre ciertos aspectos, lo cual implica hacer crítica; no obstante, este no tiene cabida en los ensayos o tratados:

Debe de gustarle todo lo caliente y dulce —pensé. Quizá por eso se inclina por poner a sus libros esos títulos tan calientes, dulces y transparentes: Verano y humo, Dulce pájaro de juventud, De repente el último verano, El zoo de cristal, etc. (Chukri, *Tennessee Williams* 43-44)

40 Chukri también reconoce que está a punto de iniciar la segunda parte de su autobiografía —que titularía más tarde *Tiempo de errores*— en cuanto terminara con la colección de cuentos *La jaima*. Ambos textos, como toda su obra, han sido traducidos por la editorial barcelonesa Cabaret Voltaire.

41 Además del número 7 de esta revista, Chukri le obsequió a Tennessee el número donde “está publicada la primera parte de mi diario sobre Jean Genet” (Chukri, *Tennessee Williams* 90). Hasta la página 106, podemos saber que se trata del número 10.

42 Con el pintor Ahmed Yacoubi conversa sobre Timothy Leary en torno a dos cartas que escribió desde la cárcel debido a su labor como ferviente activista a favor del uso terapéutico de las drogas psicodélicas. Es uno de los miembros más desconocidos de la *Beat Generation* de Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs. En ambas “[d]escribía su vida en la cárcel y su deseo de recobrar la libertad” (Chukri, *Tennessee Williams* 39).

En este diario podemos conocer el valioso homenaje que Tennessee dedicó a Jane Bowles en el *New York Times* cuando ella falleció en el hospital psiquiátrico de Málaga.⁴³ Allí declara: “No soy el único que cree que Jane Bowles es la mejor escritora en prosa de este siglo” (Chukri, *Tennessee Williams* 69). Siguiendo a Didier, el diario no sólo es “gestación de otros textos”, sino germinación del diario mismo que ensaya su forma y busca salir a la luz: “Por la tarde, me encontré con Édouard Roditi en el Café de Paris. Yo estaba inmerso en la escritura de este diario sobre Tennessee. Le dije que tenía pensado convertirlo en un libro” (81). Después, presenta a Bowles en su casa “el comentario” de Tennessee que aparece en el “Epílogo” de dicho diario.

La imposibilidad del diario como género textual, como una unidad genérica delimitable y en perfecta y aislada autonomía, desemboca en una reflexión mayor. Por un lado, une a Chukri con Barthes en un abrazo —como dos románticos tardíos— y, por otro, alude a la emergencia de la hibridación genérica que gobierna las textualidades literarias de nuestro tiempo. Nos enfrentamos, por tanto, al diario como una nueva cárcel, en la medida en que el autor cava su propia tumba y renuncia a su elegía. El diario se vuelve el oscuro pasadizo autoral donde transcurre la otra trama de la literatura, una literatura más volcánica, disruptiva y sísmica que recuerda los ecos de aquel “carácter inagotable del murmullo” (Blanchot, *El espacio literario* 163-165).

Conclusiones preliminares

Al principio de este artículo, afirmaba que la obra de Chukri se podía abordar desde distintas regiones de estudio. Es un enorme desafío continuar con el mismo guión teórico-analítico-práxico cuando se trata de Mohamed Chukri, su mundo, su obra y su legado. En medio de este contrasentido, cada escrito que pretende abordar la escritura de Chukri es un texto más que se incorpora, una escritura-apéndice que se instala en esta concavidad sin rastro, “este ruido sin forma” (Kent Gutiérrez 120) ni rostro.

La literatura de Chukri es un testimonio de su tiempo. Lo es también de un Tánger que ha transitado de un estatus internacional hacia una condición más modernizadora. Al mismo tiempo, cada testimonio literario es un testamento de sus contemporáneos. Toda literatura pretende ser una efigie

43 Falleció el 4 de mayo de 1973, exactamente dos meses y doce días antes de que regresara Tennessee Williams a Tánger.

de su espacio. Chukri ha logrado con su intuición poética entregarnos una ciudad que, en su intimidad, ha estado curtiendo, cobijando y pervirtiendo. Ojalá su valentía nos incite a incurrir en más homicidios y, por fin, podamos irrumpir en las arterias de Tánger y sus fantasmas.

Una ciudad es madre guardiana de otras ciudades, porque habla de ellas, se liga a ellas y se comunica con ellas. La literatura, como mundo autónomo, crea una red de intertextualidad e intradiscursividad, pues las ciudades “se ubican” en los textos y entre ellos. Las ciudades existen en la medida en que un texto prevalece. Esta circularidad inter-urbana alude a un mágico concierto de autores, personajes, lugares, escenas, decorados, pasajes y lectores. La escritura mantiene su poder de evocar, invocar y convocar la trama de una literatura mundial en la cual nadie sea expulsado de su *polis*, porque, desde que nacimos, hemos entendido que tenemos derecho a una. Con su literatura, Chukri nos ha entregado “una geografía literaria de las ciudades” que amó, aborreció, soñó y asedió.

Este diario ha sido el puente a través del cual hemos transitado para arribar al puerto de Tánger, a la orilla de esta literatura que se llama Mohamed Chukri. Sin embargo, también, hemos encontrado otra orilla del Atlántico, poco avistada por la crítica mediterránea de lengua española, pero no por ello menos provocadora. En esta escritura, familiar y extranjera, Chukri considera que la escritura está asediada constantemente por principios de familiaridad y extranjería. Entonces, ¿es posible dar con algo o con alguien en este u otro diario o, más bien, debemos resignarnos a ese adiós impronunciable, a ese retorno siempre tan prometido? Espero que este ensayo desemboque en una oleada de interesados en su búsqueda, su intervención, su invención y su perdición.

Obras citadas

- Barra, Carlos. *Diario de “Metropolitano”*. Editado por Luis García Montero. Madrid, Cátedra/Letras Hispánicas, 1997.
- Basanta, Ángel. “Autoficción e impostura literaria”. *Revista de Libros*, núm. 147, marzo de 2009, s. p. Web. 7 de marzo de 2021.
- Benítez Ariza, José Manuel. “Los diarios se escriben solos”. *Letras Libres*, 12 de agosto de 2019, s. p. Web. 3 de marzo de 2021.
- Blanchot, Maurice. *Lautréamont y Sade*. México, FCE, 2014.

- . *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional, 2002.
- Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. México, FCE, 2009.
- . *Nueva antología personal*. Barcelona, Bruguera, 1980.
- . *Narraciones*. Pamplona, Salvat, 1970.
- Cairol, Eduard. “Aprender a perderse: desorientación, flânerie, azar objetivo. Benjamin, el surrealismo y el espacio urbano”. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, núm. 84, 2017, págs. 133-144. Web. 20 de abril de 2021.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Barcelona, Siruela, 2018.
- Cassigoli, Rossana. *El exilio como síntoma. Literatura y Fuentes*. México/Santiago de Chile, UNAM/Metales pesados, 2016.
- Chukri, Mohamed. *Tennessee Williams en Tángier*. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2017.
- . *El pan a secas*. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2014.
- . *Rostros, amores, maldiciones*. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2014.
- . *Tiempo de errores*. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2013.
- . *Jean Genet en Tángier Años 1968-1969/1974 y Epílogo*. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2013.
- . *Al-Jobz al-hâfi*. Casablanca, Al-Fanak, 2007.
- . *For Bread Alone*. New York, Telegram Books, 2006.
- . *Le pain nu*. Paris, Librairie François Maspero (La Découverte), 1980.
- Contreras Soto, Ricardo. “Elogio de la vagancia de Roberto Arlt”, 27 de mayo de 2015. Web. 6 de abril de 2021.
- Cuvardic García, Dorde. “La reflexión sobre el flâneur y la flanerie en los escritores modernistas latinoamericanos”. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, vol. 1, núm. xxxiii, 2009, págs. 21-35. Web. 8 de abril de 2021.
- Darío, Rubén. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. México, FCE, 2015.
- Del Paso, Fernando. *Yo soy un hombre de letras*, Discurso de ingreso, 12 de febrero de 1996. México, El Colegio Nacional, 2016.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967.
- Didier, Beatrice. “El diario ¿forma abierta?”. *Revista de Occidente*, núm. 182, 1996, págs. 39-46.
- Fadanelli, Guillermo. *Elogio de la vagancia. Extractos*. México, Penguin Random House, 2009, s. p. Web. 8 de marzo de 2021.
- Febvre, Lucien. (2004), *El Rin. Historia, mitos y realidades*. México, FCE, 2004.
- Fernández, Gerardo. (2020). “Roland Barthes, cuarenta años después”, *Letras Libres*, 26 de marzo de 2020, s. p. Web. 8 de abril de 2021.
- Foucault, Michael. *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 2010.

- . *La grande étrangère. À propos de la littérature*. Paris, École Haute des Études de Sciences Sociales, 2013.
- . ¿Qué es un autor? Apostillas a ¿Qué es un autor? México, El cuenco de Plata, 2015.
- Genette, Gérard. “Le journal, l’antijournal”. *Poétique*, núm. 47, págs. 315-322. Paris, Seuil, 1981.
- Girard, Alain. “El diario como género literario”. *Revista de Occidente*, núm. 182, 1996, págs. 31-38.
- Goytisolo, Juan. *Paisajes después de la batalla*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1982.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Anthropos. Boletín de información y documentación*, vol. 9, núm. 125, 1991, págs. 9-18. Web. 8 de abril de 2021.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía* (traducción y prólogo de Samuel Ramos, 10ª reimp.), México: FCE, 2001.
- Jabès, Edmond. *Un regard*. Paris, Fata Morgana, 2003.
- Jebrouni, Randa. “La letra y la ciudad: Tánger en las literaturas española y marroquí actuales”. Entrevista. *Boletín primavera 2020*, 2 de mayo de 2020, s. p. Web. 22 de febrero de 2021.
- Kafka, Franz. *Carta al padre*. México, Colofón, 2014.
- Kent Gutiérrez, Dánivir. “*Badía*: La huella del desierto como ‘fuerza de vida’ en el pensamiento poético de Edmond Jabès”. *Palabras nómadas en camino a una justicia del otro*. Editado por Silvana Rabinovich. México, UNAM, 2020.
- Lejeune, Philippe. “Le pacte autobiographique”. *Poétique. Seuil*, núm. 14, 1993, págs. 137-162.
- Loti, Pierre. *Fantasmas de Oriente*. México, Novaro-México, 1958.
- Marty, Éric. “Roland Barthes, la literatura y el derecho a la muerte” *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 20, 2020, págs. 141-165. Universidad Nacional de Rosario. Web. 13 de abril de 2021.
- Marx, Willams. “Vivre dans la bibliothèque du monde”. *YouTube*, publicado por Collège de France, 27 de enero de 2020. Web. 30 de noviembre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=K13oU31p1Oc>
- Maupassant, Guy. *Le Horla*. Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- Mesmoudi, Mehdi. “Mohamed Chukri o la autobiografía antropofágica”. *Temario sobre la representación histórica y literaria de lo inmaterial. Nueve aproximaciones a la diversidad cultural*. Editado por Edith González Cruz y Francisco Altable. México, UABCS, págs. 157-170.

- Nerval, Gérard. *Aurelia*. México, Fontamara, 2022.
- Pavese, Cesare. *El oficio de vivir*. Barcelona, Planeta, 1998.
- Paz, Octavio. *Obras completas, vol. II. Excursiones e incursiones. Dominio Extranjero. Fundación y disidencia. Dominio Hispánico*. México, FCE, 2014.
- Paz, Octavio y Julián Ríos. *Solo a dos voces*. México, FCE, 2000.
- Quirarte, Vicente. *México, ciudad que es un país. Capítulo 1*. El Colegio Nacional, 18 de octubre de 2017, 27:27 min. <https://www.youtube.com/watch?v=uSsRd6nll2g>
- . *Amor de ciudad grande*. México, FCE, 2016.
- . *El laurel invisible*. Discurso de ingreso, 3 de marzo de 2016. México, El Colegio Nacional, 2016.
- Ricci, Cristián H. *Literatura periférica en castellano y catalán: el caso marroquí*. Madrid, Orto y Universidad de Minnesota, 2010.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México, FCE, 2010.
- Rodríguez, Francisco. “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial”. *Filología y Lingüística*, vol. 2, núm. XXVI, págs. 9-24. Web. 22 de mayo de 2021.
- Rojas-Marcos, Rocío. *Tánger, segunda patria. Una ciudad imprescindible en la historia y la literatura española*. Madrid, Almuzara, 2018.
- Sabines, Jaime. *Diario semanario y poemas en prosa*. Veracruz, Universidad Veracruzana, 2017.
- Said, Edward. *Orientalismo*. México, Random House Mondadori, 2009.
- Sartre, Jean. Paul. *Qu'est ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948.
- Silva Carreras, Alejandra. (2016), “Literatura del yo: reflexiones teóricas perspectivas de autor en el género autobiográfico”. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, vol. 2, núm. XL, 2016, págs. 149-158. Web. 2 de febrero de 2021.
- Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Orbis Tertius*, vol. 6, núm. III, 1998, s. p. Web. 26 de enero de 2022.
- Verlaine, Paul. *Poemas*. México, Letras Vivas, 2000.
- Whitman, Walt. *Canto a mí mismo*. México, Tomo, 2002.

Sobre el autor

Mehdi Mesmoudi (Tánger-Marruecos, 1987) es licenciado en Estudios Hispánicos (2009) por la Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán, Marruecos. Licenciado en Lengua y Literatura (2012) por la Universidad Autónoma de Baja California Sur (UABCS). Maestro en Ciencias Sociales, con orientación en Globalización (2015) por la UABCS. Doctor en Ciencias Sociales, con orientación en Globalización e Interculturalidad (2019) por la UABCS. En 2018 realizó una estancia doctoral en el Centro de Estudios Latinoamericanos (CELA) de la facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPYS) de la UNAM en el marco del Proyecto “Praxis cotidiana y emancipación en la lengua” (PAPIIT-UNAM) a cargo de la Dra. Rossana Cassigoli Salamon.