

Nocturnidad. Los olvidados del tiempo y sus aullidos en la obra de Mohamed Chukri

Nocturnity. The forgotten of time and their howls
in the work of Mohamed Chukri

Mehdi Mesmoudi

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR (MÉXICO)

Resumen

Mohamed Chukri es uno de los escritores fundamentales del último tercio del siglo pasado en la literatura universal. Debido a que ha sido un autor traducido en lengua inglesa, francesa y española, puede ser considerado un escritor transfronterizo; es decir, entre literaturas, lo que lo convierte en un patrimonio común y huella del tiempo. Su escritura explora los aspectos profundamente autobiográficos que hablan, al mismo tiempo, de *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel que descansan en el realismo social de los 60 y 70 allende las fronteras nacionales. Chukri traza un itinerario crítico que da hospitalidad a los apuestos de la historia, gangrena de la sociedad, cáncer nuestro de cada día. Este itinerario se detiene en varias estaciones de la obra de Chukri. Por un lado, los diálogos que estableció con Paul Bowles, Tahar Ben Jelloun, Juan Goytisolo, Jean Genet, Tennessee Williams, entre otros; por otro, escudriñar en dicha obra la metáfora de “los olvidados” a la luz del concepto de la *nocturnidad* introducido desde los planteamientos de Carlo Ginzburg, atravesados por una perspectiva decadentista, finisecular.

Palabras clave: *Nocturnidad*, Mohamed Chukri, los olvidados del tiempo, Carlo Ginzburg, realismo social.

Abstract

Mohamed Chukri is one of the fundamental writers of the last third of the last century in universal literature. Because he has been an author translated into English, French, and Spanish, we can be considered a cross-border writer, between literatures, which makes it a common heritage and a trace of time. His writing explores the deeply autobiographical aspects that speak, at the same time, of *Los olvidados* by Luis Buñuel who rest in the social realism of the 60's and 70's beyond national borders. Chukri traces a critical itinerary that gives hospitality to the forgotten oh history. This article stops at various stations of the Chukri work. On the one hand, the dialogues he established with Paul Bowles, Tahar Ben Jelloun, Juan Goytisolo, Jean Genet, Tennessee Williams; on the other hand, examine in this work the metaphor of the forgotten in light of the concept of *nocturnity* introduced from the approaches of Carlo Ginzburg, traversed by a decadent perspective.

Keywords: *Nocturnity*, Mohamed Chukri, the forgotten of time, Carlo Ginzburg, social realism.

A modo de introducción

Regresar a Chukri es renovar un pacto secreto que subsiste en esta autobiografía colectiva en que ambos creemos decirnos adiós (Borges, 1970, p. 46); pero henos aquí de nuevo, en esta reiterada operación de la escritura, este forjarnos, de nuevo, un mundo distinto, donde al menos la trama se nos haga disímil, nada transparente. Henos aquí con dos máscaras distintas con las cuales nos internamos en la alacena signica de nuestra escritura. Chukri es un autor de una obscuridad sin precedentes, hunde su mirada en un campo semántico de una gran amplitud y complejidad. Recordemos que “la crítica no pone de manifiesto a la literatura” (Blanchot, 2014 [1949], p. 7), por ello abordarlo

no es clarificar sus significados, sino atravesarlo en su espesura, proyectar esa negrura al límite y conectarla con otros centros de gravitación decadente.

Este texto forma parte de un trabajo mayor con diversas áreas de interés que pretende abordar geoméricamente –trazando un triángulo asombrosamente inquietante– la figura, la vida y la obra de Mohamed Chukri, sin menoscabar la recepción que también ha tenido entre España y América Latina; es decir, transformar al autor –de lengua árabe y francesa– en una figura con coordenadas hispánicas que nos interroge desde nuestra propia geografía de lengua española, y abordando las problemáticas de nuestros tiempos actuales. Más allá de lo anterior, el presente artículo tan solo trata de indagar en algunos problemas sociales y culturales que asediaron, en su momento, al escritor y que, hoy en día, siguen ocupando nuestra agenda contemporánea.

La *nocturnidad* o “la odisea trágica”

*Vi las mejores mentes de mi generación
destruidas por la locura.
(Allen Ginsberg en *Aullidos*)*

Somos conscientes de que tenemos una experiencia fecunda con los elementos del día, pero disponemos de una rica y amplia producción en torno a la noche y sus reminiscencias, sus vicisitudes y los usos, hábitos, mitos y ritos, relatos y representaciones que hemos establecido históricamente, desde distintas latitudes del globo literario. No existe nación, pueblo o tribu que no haya nombrado la noche o la haya referido en el corpus doctrinal de sus tradiciones y costumbres. La noche nos habita debido a su enorme carga semántica, espiritual, filosófica y cultural. La conocemos porque la humanidad, antes del versículo iluminador, vivía inmersa en la oscuridad. El mito de la caverna es testimonio de esa trashumancia sin luz, sin olvidar la ignorancia como penumbra esgrimida desde las tres religiones monoteístas.¹ Sin

¹ En el Islam, por ejemplo, se conoce a la *Yâhilia* como la edad preislámica, de ignorancia tribal, oscuridad absoluta, anarquía, caos social, degradación de la condición humana, envilecimiento de las relaciones sociales y culturales.

embargo, la noche ha adquirido una presencia sintomática a raíz de la modernidad plena; es decir, entre los últimos embates del Siglo de las Luces o la Ilustración y el proceso revolucionario entre Europa y el continente americano. En este péndulo histórico-político, la noche deja de ser un mero estadio del día para adquirir su propia nomenclatura existencial puesto que no solo es la noche, sino, también, lo *nocturno* como un derivado aunque con más atributos y una anarquía signica. Michel Foucault afirma que “la noche designa no el fin de este día, sino el lapso de oscuridad que separa todas las puestas de sol de todas las auroras” (2012 [1966], p. 133).

Uno de los primeros en vivir en carne propia las embestidas de una noche sin precedentes en su tiempo es, sin duda, Gérard de Nerval (1808-1855), poeta y viajero, apasionado creyente que, al mismo tiempo, aspiraba a la modernidad aunque nunca la llegó a conocer. Nos enfrentamos a un aventurero “por las lindes del abismo”, poseído por una “locura deliciosa”. Albert Béguin señala una “inteligencia singular de una mirada que llega de lejos, el sufrimiento que denuncia las dos mitades” porque revelan un “rostro atormentado” por la soledad, una melancolía sin edad que apenas asoma su ser y “marcado por la miseria” (2014 [1945], p. 7). Nerval se erige como “un explorador de la noche” (p. 8) como alguien que creía en los otros mundos (p. 9) no como una enfermedad que se combatía como locura –o el rostro oculto de los mitos de brujería y posesión que el propio Nerval, según la definición médica de su tiempo, denomina “demonomanía”–, sino como una región ampliada de la poesía, la imaginación como “un medio de conocimiento”. Aquí es donde el poeta se cuestiona, ¿sabrán los médicos más de lo que él mismo ha visto y vivido en *carne propia*? ¿Qué es este tiempo y qué luces proyecta mientras nuestro mundo interrumpe la suya? ¿Son los testimonios de Nerval “la aberración del espíritu” (p. 10) o el espíritu aberrante de un tiempo todavía enclaustrado en la ilusión de la modernidad y el progreso? Béguin nos asegura que Nerval es síntoma de una frontera incierta entre la razón y la locura. Lo interesante es cómo la experiencia del delirio puede incorporar, de acuerdo con Nerval, nuevos relatos que respondan a las inquietudes y el enigma de la vida.

En el mismo título de Nerval, *Aurélie*, no se alude, supuestamente, a una mujer de la que estaba enamorado y que, de acuerdo con Orhan Pamuk, por la separación (2016 [2003], p. 257), decide viajar a Estambul para curarse de la enfermedad de su estado de ánimo (alma) y del tiempo. En *Aurelia* –volviendo con Béguin– se concentra una serie mítica de figuras femeninas familiares e inventadas. Béguin va más lejos de esta última aseveración y sugiere que en el vocablo *Aurelia* vislumbramos “la formación de una figura mítica” ensombrecida, tal vez, por el romanticismo y las ansias de libertad, el frenesí amoroso, aunque orientada hacia una “[v]ía de la salvación personal, que concluye con la aurora de la Redención” (p. 23). *Aurélie* es una voz compuesta de dos raíces que proceden de una tradición judeocristiana: “aura” de naturaleza latina que alude a un viento o soplo y “el” de origen hebreo que vendría a designar la divinidad. Esta figura nervaliana rastrea el “soplo divino”, las huellas de unas deidades sin edad, donde el sol irradiaba en toda su violenta nitidez.

Nerval, en pleno inicio de la segunda mitad del siglo antepasado, es síntoma de una civilización que se está desembarazando del cristianismo como fundamento sociocultural y asume la ciencia, la razón y la inteligencia como elementos clave de una nueva constitución humana de lo político. El proceso revolucionario ha sido arduo y largo, espinoso y curvilíneo, que da cuenta de una serie de resistencias y la naturaleza indomable del pasado. El testimonio de Nerval nos devela, justamente, esta intransigente lucha contra el mal presente concebido como una luz extraviada, un falso amanecer, un “*soleil noir*” que adviene del ciclo de la tempestad. El Siglo de las Luces y la revolución solo nos han dejado cuerpos amontonados en la intemperie y una humanidad vencida en su estupor. Nerval, con seguridad, leyó *El genio del cristianismo* de Chateaubriand quien, además, reivindica las virtudes cristianas que complementan de una forma poético-dramática la arquitectura heredada de los monasterios, los cementerios, las ruinas de los monumentos religiosos (Chateaubriand, 1982 [1802], p. 250) de los cuales Nerval se sentía cercano y hacia los cuales expresaba la máxima devoción.

Veinticinco años antes, Victor Hugo, horrorizado por los crímenes de Robespierre durante la revolución, nos describe esta nueva

arquitectura: “El Ayuntamiento es un edificio *siniestro*. Ahí está, al lado de la Grève. Con su tejado puntiagudo y empinado, su extraño campanario, [...] sus mil y una ventanas, sus escaleras gastadas por el uso, [...] *sombrio, lúgubre*, con su faz carcomida por la vejez y *tan negro* que incluso cuando le da el sol es *negro*” (2004 [1829], p. 175. Las cursivas son mías). Nerval hereda esta monstruosa conversión de Francia a la modernidad, extirpada de la salvación, enclaustrada en sus claroscuros, prisionera de miedos y otros fantasmas. Nos enfrentamos a una concepción de la luz desde la penumbra, los testimonios del abismo, en un momento donde Francia y Europa estaban abrazando el reino moderno en un péndulo que se columpia entre el Siglo de las Luces de los enciclopedistas y la Ilustración. Nerval nos introduce con *Aurélie* en un nuevo orden del tiempo y el espacio donde ya no nos será posible distinguir entre la realidad y la imaginación.

Medio siglo antes de Freud, Nerval explora el mundo de los sueños que considera “una segunda vida” (2011 [1954], p. 25) porque “transforma la vida, revela su valor más profundo” (Béguin, 2014 [1945]: 49) a tal grado que la vida cambia constantemente desde el horizonte onírico porque hunde su búsqueda en una región genealógica inextricable, tejida con un hilo delgado, envuelta en una argamasa discursiva compleja. Nerval es la confirmación de que Cervantes y Calderón de la Barca no estaban equivocados en su tiempo, sino que abre su época a la experimentación, aunque sin éxito. La poesía abre esos caminos, los devela, los nombra de cierta manera, mas no se trata de una operación racional de dar con el misterio. La literatura de Nerval desoculta el rostro con el que estaba envuelto el mundo del sueño y le asigna el estatus de un enigma, al que solo estaremos a cierta distancia, granjeando una serie de sinuosos caminos que se bifurcan, aunque todos apunten a él. Para Nerval, no habría una línea divisoria entre el sueño y la vida, sino que “[s]e establece una continuidad entre los dos mundos, inquietante e inexplicable” (p. 51) en el sentido de que los elementos reales y sobrenaturales guardan una secreta correspondencia en una misma secuencia de la narración onírica (p. 53).

Nerval no sólo reivindica la trascendencia del mundo de los sueños, sino que confirma las cuitas de sus predecesores del romanticismo

europeo, especialmente alemán, con Novalis cuando se refiere al descenso a nosotros como una proyección verdadera hacia el mundo exterior (p. 57) para observar esa secreta alianza. Lamartine, unos años antes de *Aurélie*, había dado con este misterio: “Los lugares y las cosas se unen con un lazo íntimo porque la Naturaleza es una en el corazón del hombre, como en sus ojos. Somos hijos de la tierra. La vida que corre en su savia y en nuestra sangre es la misma” (1950 [1849], p. 17). Si el orientalismo extrae la idea de viajar como una forma de conocer las culturas y los pueblos más exóticos; el romanticismo, en cambio, replantea el auténtico viaje desplegado en las zonas interiores y hondas del individuo, explorando las cuestiones sobrenaturales que lo habitan desde el sueño y cómo actúan en la vigilia. Ambas corrientes de liberación humana (el orientalismo y el romanticismo) descansan en la sabiduría oriental, como el sufismo en Persia y el tantrismo en el Indostán.² Nerval, mucho antes que Nietzsche, nos traza un itinerario luminoso en medio del delirio y la penumbra, “el sendero de los solitarios” (Paz, 2014b [1994], p. 32) con su luz parpadeante, que está en proceso de extinción, asediada por la razón.

La muerte de Nerval, el suicidio de Nerval, el sacrificio de Nerval, pone sobre la mesa el ideal del delirio como una intensa lucha en la que no hay vencedores, puesto que la muerte se alimenta de los cuerpos históricos, y los convoca al banquete de la carne, donde el espíritu vaga, todavía, por una patria mítica. No es el sueño o la tragedia de sabernos mortales, sino la melancolía, esta “fatiga espiritual” (Lamartine, 1950 [1849], p. 45), como la imposibilidad de recuperar esa vieja gloria. Con justa razón, Rimbaud se refiere al “gran camino borrado” (2009 [1886], p. 79). El tiempo de Rimbaud ya no está configurado solamente por la melancolía como “enfermedad del tiempo”, sino que adviene la angustia como un miedo al porvenir, lo que está por venir, lo que nos acecha en tanto que orfandad irreductible. Rimbaud cuestiona: “¿Es posible que Ella me haga perdonar las ambiciones continuamente

² No olvidemos que Von Schlegel admitirá que la India representaba el ideal supremo del romanticismo y es allí donde moraba el auténtico oriente. Tampoco es arbitrario el camino de retiro que emprende el Zaratustra de Nietzsche como una forma de explorar las fuerzas vitales que gobiernan el universo.

trituras –que un final feliz repare los años de indigencia–, que un día de triunfo nos adormezca sobre la vergüenza de nuestra ineptitud fatal?” (p. 85). La angustia en su vocablo francés, *angoisse*, es un ángel caído que rememora la partida de los dioses, de acuerdo con Hölderlin (Heidegger, 2001, p. 147), la caída del mundo en la desgracia, el desastre (falta de astros) en tanto que expresión del fatalismo humano. La angustia es un miedo familiar por algo extranjero, que nos viene de lejos y no logramos vislumbrar.

Mientras la *nocturbanidad* está atravesada por una condición fundamentalmente espacial (Mesmoudi, 2023, pp. 196 y 198), la *nocturnidad*, en cambio, asume un estado psíquico, anímico y social caído en desgracia, adicto a la desorientación, amenazado por la decadencia, señalando con sus aullidos a los vagabundos, los proxenetes, los ladrones, las prostitutas, los cocainómanos adictos a la noche y la soledad, formando con ello una comunidad marginal que habita la noche y el inframundo urbano. ¿Cuál es la función, entonces, que juega la escritura frente a este abismo monumental repleto de abandono, podredumbre, violencia, ira, hambre e interrogación? Nos sumergimos en una monstruosa zoología literaria acorde a una conciencia de su tiempo, compartiendo un síntoma cultural; es decir, el ocaso, la decrepitud, el oscurecimiento y la huida como signo de una generación. Tanto Kerouac, Ginsberg como Burroughs develaron una estirpe humana “destruida por la locura” (Ginsberg en *Aullidos*), poseída por los delirios de su tiempo.

En *Historia nocturna*, Carlo Ginzburg estudia la creencia en la brujería en la Europa de los siglos XVI y XVII descrita como una serie de “extravagancias y supersticiones” que da cuenta de la “credulidad campesina” (1991 [1986], p. 22), síntoma de “extrañeza” y “rarezas” que tratan de hallar “eslabones intermediarios” (p. 26) que escapan a la lógica narrativa. Ginzburg alude, en esta narración histórica, a unos seres de la noche que abundan en el imaginario mítico que sostiene “estructuras mentales invisibles” y apuntala “sistemas de pensamiento rudimentarios” (p. 16). El concepto de *nocturnidad* nos permite desplazar la perspectiva historiográfica inicial de Ginzburg hacia una serie de abordajes interdisciplinarios que nos sirven de plataforma

observacional del fenómeno *beat* y los escritores contraculturales como una especie sociocultural al margen de la civilización europea y occidental marcada por las desviaciones, la fascinación por el oriente budista y, al mismo tiempo, por unas culturas del inframundo, el frenesí y el exotismo, entre otros principios de transgresión política y raigambre periférica. Ambos fenómenos –el descrito por Ginzburg y el trasfondo mítico-espiritual que nos viene desde Nerval– dan cuenta de un umbral civilizatorio en decadencia, el anhelo o búsqueda de espiritualidades fragmentarias y disruptivas, además de la emergencia de un orden nuevo.

La *nocturnidad* es un concepto histórico y cultural fecundo que nos hace pensar en un “culto agrario” (p. 20) que proclama “la fertilidad de los campos”, apunta a la licantrópía como “exacerbación del límite que fluctúa entre lo bestial y lo humano” (p. 16), por ello que nos estemos moviendo en una dimensión anárquica y de caos donde se subvierte el orden social de la existencia y emerge otro de tradición mítica. Por otro lado, al situarse la *nocturnidad* en un suelo liminar, se alude a la patria mística del sueño, el delirio, la locura, la extravagancia y los testimonios oníricos como en las escenas de Lamartine y Nerval. No olvidemos que este concepto tiene una fuerte resonancia que descansa en la teoría del color; es decir, una penumbra que proyecta con otra luz la otra cara de la cultura “como exaltación de la luz” o “el sol negro de la melancolía” en Nerval (Pamuk, 2016 [2003], p. 258). La *nocturnidad* no sólo se enmarca en una iconografía cultural de su tiempo –una *iconoclastia contracultural*–, sino que presupone una mitología narrativa y literaria sin precedentes.

Esta *Historia nocturna* de Ginzburg –que se nutre de “una mitología de la brujería” como “el vuelo nocturno, la oscuridad, la metamorfosis en animales” (*Ítem*)– nos permite explorar a los escritores *beat* como seres nocturnos –en un ámbito de “creencias y mitos” que conforman una cosmogonía y una cosmovisión contra-hegemónica– al frecuentar la noche como espacio temporal de intensificación de vida, resistencia y escritura; también, por proyectarse como metáfora crepuscular de una civilización –concebida como “modelo cultural hostil” (p. 21)– en profunda crisis; es decir, vivimos una segunda oleada

que había iniciado con Nerval y encuentra su alcance en Rimbaud y Maupassant; y al mismo tiempo, al concebir dicho acto de la escritura como un aullido que despliega una licantropía discursiva renovadora aunque momentánea, alcanzando escritores de un siglo posterior y en una geografía diferente. La escritura –desde esta atalaya *nocturna*– no puede ser una instancia liberadora, sino, más bien, el lugar donde se condensa la literatura como acto fallido, como gesto fatídico, como una resignación a la derrota. Por ende, estos tres estadios marcan una pauta vital, histórica, cultural y literaria que dan cuenta y expresan el fenómeno sintomático de la *nocturnidad*.

Los olvidados del tiempo: precariedad y bohemia

Hablar de Mohamed Chukri³ es partir de una autobiografía colectiva donde aparecen, en una escena conjunta, otros de su alcurnia. *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel siguen ambientándose en otros géneros y otras partículas del tiempo. Octavio Paz había presagiado que esta obra

³ Su obra ha sido traducida al inglés, al francés y al español lo que ha hecho posible una amplia recepción por la crítica literaria internacional. Debido a la labor de prominentes traductores y traductoras en la editorial barcelonesa Cabaret Voltaire, Chukri se ha infiltrado en el ámbito de la literatura de lengua española. Todos sus títulos han sido traducidos. Entre los traductores se encuentran Abdellah Djbilou, Karima Hajjaj, Malika Embarek, Rajae Boumediane El Metni y Houssein Bouzalmate que han llevado a cabo una labor encomiable desde 1989 hasta nuestros días. Aunado a lo anterior, Chukri tradujo a la lengua árabe poemas de Bécquer, los hermanos Machado y García Lorca sin olvidar su pasión por la música española, especialmente andaluza, lo que muestra su predilección por la “patria espiritual”. Además, en “Nota de traducción” de *Tiempo de errores*, tanto Karima Hajjaj como Malika Embarek López (las traductoras de la segunda parte de la trilogía autobiográfica) destacan esta familiaridad con la cultura española que hubiera contribuido a que Chukri –que dominaba la lengua española– se convirtiera en un gran escritor de lengua española (en Chukri 2013 [1992], p. 22). Además, *El pan desnudo* ha sido llevado al cine por Mohamed Rachid Benhadj en una producción italo-franco-argelina de 2004 con el mismo nombre. Juan José Ponce, por otro lado, ha realizado un documental que dura media hora sobre la atmósfera social de la novela de Chukri titulado *Maldita calle* en 2003. Este documental español ganó, entre otros premios, la Bial de Jóvenes Creadores de Europa y del Mediterráneo en Atenas y el Premio Andalucía sobre Migraciones, ambos reconocimientos en el mismo año de 2003. Por estas circunstancias –y otras ajenas a este sub-espacio limitado del texto– es que considero a Chukri valioso en este diálogo atlántico-mediterráneo de lengua española junto con García Lorca y Octavio Paz.

de Buñuel se convertiría en la metáfora de su tiempo, símbolo misterioso de nuestro porvenir, maldición nuestra de cada día, en el sentido de que la miseria y el abandono no tienen una nacionalidad precisa, sus personajes son contemporáneos nuestros, y la realidad es insoportablemente asfixiante (Paz, 2012, pp. 36-39) que acaba desbordando el marco mismo de la obra para irrumpir en nuestro mundo. Es difícil delimitar “el mundo del texto” (Ricoeur, 2012 [2010], pp. 30-35) y que permanezca aislado y ajeno al mundo de la vida. Desde esta fatalidad histórica de Buñuel rodeada por “su mitología, su rebeldía pasiva, su lealtad suicida, su dulzura que relampaguea, su ternura llena de ferocidades exquisitas, su desgarrada afirmación de sí mismos en y para la muerte, su búsqueda sin fin de la comunión” (Paz, 2012, p. 39), pretendo articular una atalaya socio-discursiva para observar la disposición de Chukri en relación con sus interlocutores en el sentido de formular un espacio de raigambre estética, cultural y política. En otras palabras, Chukri es síntoma de una literatura epocal.

Es preciso recordar que tras los pasos de los primeros románticos (Hölderlin, Novalis, Lamartine, Chateaubriand y Nerval), Europa se erige como una patria desposeída de los mitos que la habían constituido anteriormente. Víctor Hugo había denunciado los crímenes de la revolución como una mancha oscura en la historia (1829), como una maldición en que había caído Francia. Los *flâneurs* del último tercio del siglo antepasado viven en una constante sensación de orfandad, vencimiento y zozobra. Ser errabundos era asumir el destino de una Europa sin imágenes pasadas ni un destino, sino resignarse con la dignidad trágica de su tiempo. Derrota que se siente con mayor radicalidad cuando descubrimos que no nos era posible cambiar el mundo artísticamente, en los albores de los treinta, en el contexto de crisis de las vanguardias, víctimas de la Primera Guerra Mundial, y al acecho de otras que convirtieron Europa en un cruel escenario de violencia, decrepitud y decadencia. Con justicia, Henri Matisse afirmaba que el aura había abandonado París en 1935 (Matisse, 2010 [1972], p. 143) rumbo a otros epicentros culturales como Nueva York. La peregrinación de Rimbaud por el África, Gauguin por Tahití y el propio Matisse

por Marruecos son la señal de que sobre Francia se levantaba “el negro sol de la melancolía” (Nerval, 2011, p. 22).

En este mismo período histórico, Europa dominaba el Norte de África y gran parte del Oriente Medio. Marruecos formaba parte de un doble Protectorado, español en el norte y en la parte sahariana, francés en la parte administrativa, con la supervisión de los Estados Unidos, con la excepción de Tánger que tras el Estatuto Internacional en 1923 pasa a una administración plurinacional. En la misma fecha que París deja de ser aureola de la modernidad (1935), Chukri llega al mundo, en la región del Rif, cercada por una impresionante cordillera que, además de sueños y utopías, produce una cantidad increíble de droga, principal producto de la región. Nos enfrentamos a un territorio hostil, marginado y olvidado históricamente. La realidad actual no ha cambiado tanto más que en las máscaras y los actores históricos. La familia de Chukri tiene que migrar debido a la época de hambruna y sequía hacia las ciudades de Chauen, Tetuán y se establece en Tánger, concebido, en ese entonces, como paraíso en la tierra. En esta ciudad, cosmopolita por excelencia aunque también acogedora de espías, embajadores, escritores y artistas, proxenetas y criminales, deambula Chukri, creciendo al unísono de la modernización, el progreso y el bienestar social como promesa: “—Vendrán los malos tiempos —me dice Benítez en Arcila. —Pero ¿acaso llegaron alguna vez los buenos?—le contesto” (Chukri, 2013 [1992], p. 184).

Chukri hereda el escenario decadente de la civilización europea moderna, debatiéndose entre un progreso prometido que no llega, el sueño europeo a escasos kilómetros (14 kms) de la costa marroquí, la miseria rondando por todos lados y un analfabetismo social que devora más que el hambre: “À Tanger les gens mangent à leur faim” (Choukri, 1980, p. 11). No es usual que lo que separa al hombre del hambre es simplemente la modulación de una vocal. Un solo gesto con la boca, una simple mueca, nos acerca o nos aleja de la miseria y la condena del tiempo. No solo somos “los olvidados”, sino “los condenados de la tierra” (Fanon, 2002 [1961]), de un tiempo atroz que no perdona ni muestra misericordia. Tanto Lamartine como Nerval se resistían a despedirse del reino de la piedad, el amor y la fraternidad.

Una década después, Baudelaire nos advertía: “El tiempo ha reaparecido. El tiempo reina soberano ahora y el horrible viejo ha vuelto con su cortejo demoniaco de Recuerdos, Añoranzas, Temores, Angustias, Pesadillas, Cóleras y Neurosis” (2018 [1864], p. 25). Casi dos décadas después, Rimbaud vuelve a atornillar la cruz: “Él no se irá, no descenderá de un cielo otra vez” (2009 [1886], p. 122) porque lo que vivimos “[t]odo se ha vuelto sombra”, “sombras nocturnas” (p. 111).

Chukri no solo es autor de una abigarrada literatura, sino un atípico protagonista de su vida a tal grado de que es imposible distinguir la obra del autor, la escritura del entorno en que vivió. Es de los pocos escritores donde vida y obra tensan una invisible cuerda, estableciendo una red que liga, nuevamente, el mundo social y la inmaterialidad onírica, supersticiosa y latente. Este entramado discursivo da cuenta de una alianza de siglos que sigue presente, aunque con otro trasfondo mítico. Chukri pertenece a un grupo de escritores denominados Los Contestatarios que asumen la literatura como una forma de protesta social, hurgando en las buenas formas y sacando a la luz los tabúes de una colectividad. Por esta razón, la trilogía autobiográfica de Chukri escandalizó a la sociedad de su tiempo, y su primera obra *El pan a secas* fue censurada por el Consejo de Ulemas en Marruecos y en el resto de los países árabes. Sin embargo, hay que recordar que este texto apareció primero en lengua inglesa *For Bread Alone* (1973) en colaboración con Paul Bowles (Mesmoudi, 2022c, pp. 163-164), luego en lengua francesa *Le pain nu* (1980) con la traducción de Tahar Ben Jelloun y cuando todavía no existía el manuscrito árabe (p. 165), y no fue sino hasta 1982 que apareció la versión árabe *Al-jobz al-hâfi*. Durante la censura, los marroquíes tanto del interior como de la diáspora van a leer la traducción de Ben Jelloun, al considerarse que la lengua francesa no muestra un Marruecos “al desnudo” y que en la década de los ochenta, los lectores francófonos no pertenecían a las comunidades todavía arraigadas a las costumbres musulmanas y, supuestamente, deshonradas y aludidas en la obra.

Hablar de Los Contestatarios es referirnos a un período histórico oscuro de Marruecos, conocido como los años del plomo circunscrito en un contexto regional adverso marcado por la Guerra de los Seis

Días en el marco de la filosofía de la liberación y la lucha poscolonial. Es una generación literaria e intelectual disidente que hurga en las cuestiones de intimidad social como la sexualidad, el alcohol, las drogas y otros tabúes declarados herméticos por la sociedad tradicional marroquí. Los Contestatarios reivindican el uso de una lengua que ya no está asociada a la tradición coránico-profética, sino aquella infiltrada en el subsuelo mítico de la sociedad marroquí poscolonial, recordándonos aquella metáfora goytisoleana “pájaro que ensucia su propio nido” (2003, p. 13). Nos enfrentamos a un grupo social que reivindica, mediante una literatura testimonial y comprometida, una democratización real que transite hacia una monarquía parlamentaria, la participación de la sociedad civil en la vida institucional y romper con el despotismo, la persecución política y la igualdad de los derechos.

Chukri leía a los autores de la misma generación, denigrada por la sociedad y otros escritores todavía enclaustrados en aquella literatura de las formas sagradas y pulcras. Uno de los admirados es Mohamed Berrada, uno de sus amigos más cercanos cuya muerte lo afectó profundamente y que les une una fecunda producción epistolar. El propio Berrada, en el prólogo de *Tiempo de errores* que titula “Esos errores tuyos que a ti te gustan”, le interpela:

Nuestro querido Chukri:

¡Cómo agradecerte este regalo que tanto deseábamos y que tú has aplazado tanto: *Tiempo de errores*! Llevo esperándolo desde principios de los años ochenta, cuando publicaste algunos capítulos aunque luego renunciaste a la escritura, en búsqueda de la vida y de sus quimeras, de los momentos lúcidos, entre el tintineo de las copas y las carcajadas de los borrachos, abrazando, al término de la noche, las cenizas de las palabras, de las sonrisas y las confesiones de los fracasados. Sabía que las páginas de *Tiempo de errores* se gestarían ocultamente dentro de tu *yo*, el otro, el escondido, el que sólo despierta mediante la escritura y espera que el ave que ha migrado de la página en blanco regrese, se asome y te convenza de que la escritura es tu salvación. ¡Ya has huido bastante de ella! (Chukri, 2013 [1992], p. 11. Las cursivas son del autor)

Otro de los poetas leídos y frecuentado por Chukri es Mohamed Zafzaf que describe en el diario de Chukri a Tennessee Williams:

“—Parece que no se fía de los extraños [...] Sólo se muestra afectuoso con los conocidos. Iba bien vestido, impecable, con un bonito traje. Nada que ver con esos escritores que no cuidan su aspecto. Su amigo llevaba una buena cámara de fotos. Tennessee parecía contento. Se reía de todo lo que decía o hacía Yacoubi” (Chukri, 2017, p. 21). Es el mismo Zafzaf quien le había recomendado escribir el diario sobre Williams: “—Intenta hacerte amigo de Tennessee Williams [...] Así podrás escribir un libro sobre él, como hiciste con Jean Genet” (p. 23).

Otro de los escritores de los que nadie habla y que tenía una amistad con Chukri es Abdelkader Chaui, considerado por el propio Chukri el mejor crítico de su obra. Es uno de los escritores más representativos de la narrativa de lengua árabe de las últimas tres décadas en Marruecos (Mesmoudi, 2022a, pp. 67-71). Es el reflejo de una vida militante debido a que fue detenido a mediados de los 70 en el Movimiento 23 de marzo de corte marxista leninista y encarcelado durante más de dos décadas además de desarrollar su fascinación por la literatura carcelaria, indagando en los pormenores de la autobiografía de la cual es uno de los primeros estudiosos en Marruecos y de los representantes del género. De hecho, escribió su tesis de licenciatura estando preso titulada *El sujeto y la biografía* y, después de recobrar su libertad, elabora su tesis doctoral en la Universidad Mohamed V de Rabat, *La autobiografía en Marruecos*,⁴ primera tesis con esta problemática en el país. En este mismo período, su discurso radical e incendiario en su compromiso político migra hacia el terreno de la literatura y de las ideas. Con justa razón, “Chaui y Chukri tampoco se dijeron adiós en aquel puerto de Tánger” (Mesmoudi, 2020, s/p).

La otra figura muy asociada a Chukri es, sin duda, Tahar Ben Jelloun que vive, al igual que Chaui, una experiencia traumática al ser llevado a un campo de disciplinamiento militar por participar en las manifestaciones estudiantiles de 1966. Junto con Chukri y Chaui, ocupa el pedestal de las dos literaturas más importantes en el país, la de

⁴ Este título de la tesis doctoral es una clara analogía al título *L'Autobiographie en France* de Philippe Lejeune aparecida en 1971 quien visitó a Chaui cuando estaba en la cárcel. Entre ambos surge una serie de diálogos e intercambios que va a ser fundamental en el planteamiento teórico-metodológico del crítico marroquí para la autobiografía en Marruecos.

expresión árabe y la de expresión francesa (Mesmoudi, 2022a, p. 65). Fue artífice de traducir la primera autobiografía de Chukri *Le pain nu* (1980)⁵ cuando todavía no existía el manuscrito árabe puesto que solo disponíamos de la versión inglesa que Chukri le había dictado a Paul Bowles *For Bread Alone* (1973). Fue acreedor del Premio Goncourt en 1987 por su novela *La nuit sacrée* y dos décadas después se incorpora a *La société littéraire des Goncourt* por su trayectoria, su peso literario, su influencia en la opinión pública y los diálogos entre Marruecos y Francia, entre África y Europa, entre el Islam y Occidente.

Al tratarse de una trilogía autobiográfica –*El pan a secas*, *Tiempo de errores* y *Rostros, amores, maldiciones*– Chukri, no solo nos narra sus malandanzas vitales, sino que representa una sociedad en la que creció, exhibe en su plena crudeza los males de su tiempo. Es preciso subrayar algo: el realismo social y crítico del período de 1959-1973 no es un género propagandístico o menor, sino que incorpora unos moldes formales, estéticos y recursivos de una calidad literaria indiscutible. Es cierto que sus antecedentes se pueden rastrear en Víctor Hugo, Charles Dickens, Honoré de Balzac y Nikolai Gogol. También hay que considerar a Naguib Mahfúz y Mohamed Berrada, por un lado; y por otro, a Agustín Yáñez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Donoso y Juan Marsé. No hay que entender esta asociación como una suerte positivista de influencias, ecos y deudas, sino un incierto diálogo silencioso entre Chukri y estos autores, un escenario de “correspondencias mudas” que se despliega a la hora en que una literatura pronuncia su grafía. El elemento que se incorpora en la escritura de Chukri, además de este realismo social y crudo, es su condición autobiográfica.

Además de la literatura romántica de carácter decadente y el realismo social y crítico, Chukri es contemporáneo de la *Beat Generation*, conoce de cerca sus impulsos existenciales además de su apuesta artística por la literatura como un medio de romper con las estructuras socioculturales, políticas y económicas dominantes. Los movimientos de 1968 es la ligazón que une a estos autores con la visión del mundo, distante de la modernidad en que vivieron, por ejemplo, los

⁵ Es la traducción que catapultó a Chukri en el escenario editorial mediterráneo y despertó el interés posterior de Juan Goytisolo.

simbolistas. Pese a la novedad que constituyó este movimiento literario e intelectual inicialmente estadounidense, Octavio Paz admite que no nos enfrentamos a un movimiento de ruptura, sino la continuación de una tradición vanguardista, especialmente el surrealismo en relación con la escritura automática (2000 [1973], p. 55) y exploran las filosofías orientales como en el romanticismo alemán (p. 53) de Goethe, Von Schlegel, Hesse, Schopenhauer, Nietzsche, entre otros.

En el contexto de la búsqueda de este oriente, aparece Marruecos de un modo accidental. El orientalismo y el africanismo maquilaron una serie de representaciones sociales y culturales de Marruecos, proyectando un discurso mediático que tenía una audiencia determinada (Mesmoudi, 2022b, pp. 139-141). Marruecos ha demostrado ser históricamente una marca convincente de ese orientalismo añejo y, a la vez, actualizado de imágenes arquetípicas de exotismo, fascinación, nostalgia, barbarie y violencia que sigue retribuyendo a la audiencia, hoy en día, un sinfín de cuadros representativos y marcos de observación. Al ocupar un lugar marginal en la geopolítica islámica, africana y magrebí, Marruecos se vuelve una zona de tránsito para los que vienen huyendo de la justicia, los que desean un rato de serenidad en tiempos de incertidumbre o los que buscan un espacio idílico de inspiración o un lugar para desplegar su mundo aventurero para vivir intensamente lo que en otros lugares está prohibido o vedado por las buenas formas. Con justa razón, William Burroughs describe Tánger como una *interzona*, en el sentido de la ciudad portuaria es un microcosmos del país. En este contexto de posguerra y el reajuste del orden mundial, que se delinea con el silencio de la comunidad internacional ante el franquismo en España (Camus, 2014, pp. 175, 215 y 220), Marruecos se convierte en el destino de los escritores *beat* y la corriente contracultural europea. Y en esta contienda geopolítica, Tánger va a adquirir paulatinamente, pese a las resistencias de José María Lizundia (2022, pp. 49-54), un estatus de *ciudad literaria*.

A Tánger arriban Paul Bowles, Jane Bowles, William Burroughs, Truman Capote, Gore Vidal, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Tennessee Williams, entre otros. Con la llegada de Jean Genet y Juan Goytisolo, también, deseosos del horizonte magrebí, siguen la estela Carlos

Fuentes, Jorge Ruiz Dueñas, Alberto Ruy Sánchez, Enriqueta Ochoa y Marianne Toussaint Ochoa. El propio Ruy Sánchez se refiere a México y Marruecos como “dos gemelos separados por los siglos” (2012), unidos por un puente de arena, subsumido en una condición transoceánica. Los viajeros norteamericanos llegan orientados por la brújula de Gertrude Stein al encontrarse con Bowles en París en 1941 y que inaugura la fiebre africanista de los *beat*. Los hispanófilos, en cambio, están influidos por el modernismo de Rubén Darío, Roberto Arlt y Amado Nervo que conocieron, de primera mano, el continente africano, además de Leopoldo Lugones que estaba fascinado por Persia y Juan José Tablada junto con Efrén Rebolledo por Japón (Paz, 2014a [1994], p. 292). Ambos espíritus de odisea beben de la tradición orientalista de viaje, convirtiendo a Marruecos en un espacio predilecto de exploración sociocultural, costumbrista y política por ser el oriente más cercano, más próximo a la civilización occidental de lo que se imaginaba en su momento.

Chukri crece en medio de la hambruna y la sequía de su origen socioeconómico, pero se alimenta espiritual e intelectualmente de su entorno. Nos enfrentamos a una urbe que compite con otras como Estambul, París, Barcelona, Nueva York y Londres. Tánger reivindica un lugar atípico en la geografía literaria internacional donde los límites nacionales o la lengua en que se expresa una obra no es un obstáculo para establecer el diálogo intertextual. A partir de la modernidad literaria, escribir pese a romper con la tradición era inscribirse, al mismo tiempo, implícitamente, en un nivel discursivo contiguo. Enrique Florescano afirma: “Todo libro es obra colectiva” (2012, p. 13). Una literatura de esta manufactura cultural desafía cualquier unidad autorral y abre su mundo de sentidos al ámbito de la recepción inconclusa que reconfigura *ad infinitum* los efectos de un texto. Aunque aprende a leer las primeras tres letras del alfabeto en la cárcel antes de los 18 años (Mesmoudi, 2022c, p. 159), Chukri decide que no ha arribado tarde al mundo de la literatura, sino al contrario. Tiene la sensación de que ha llegado justo a tiempo para incorporarse a este entramado discursivo que se despliega por una ciudad que también se descubre a sí misma, en medio de un cambio de época.

Mohamed Chukri despliega un intenso diálogo con todos estos autores. La fortuna que tiene la literatura de dar hospitalidad a otros textos que comulgan en esta deliciosa tensión. Un texto es un tejido cuya textura se contrae al contacto de otros. En esta constelación textual emerge el fenómeno de una contextura que le da una superficie discursiva enjundiosa, flexible y con un sentido ilimitado. Chukri no puede ser comprendido y, por ende, es difícil de ser leído, sino a través de aquel filtro de los románticos y los decadentistas: “Descubrí a Heinrich Heine antes que a Rimbaud, Verlaine, Nerval, Baudelaire, Shelley, Keats y Byron. Descubrí el ‘estoy enamorado, luego estoy vivo’ de Heine antes que el ‘pienso, luego existo’ de Descartes” (Chukri, 2013 [1992], p. 188). El escritor mediterráneo ha transitado por una ardua educación sentimental que se sitúa en paralelo al acto de la escritura.

En otro sentido, la bohemia a la que se adscribe Chukri no es compartida por los grupos literarios anteriormente referidos, sino que alude a una patria espiritual aun más dramática. Aunque el término tiene origen en la obra de Henri Murger “Scènes de la Vie de Bohème” (1847-1849) que se refiere a un grupo o manifestación socio-cultural de carácter romántico y burgués cuyo escenario predilecto es París. Alude, en su génesis, a aquellos gitanos que arribaron de la región de Bohemia de la Europa del Este trayendo consigo un conglomerado de hábitos y costumbres ajenos al espacio social parisino. Posteriormente, el estilo desalineado, la despreocupación por el tiempo y la disidencia frente a las normas impuestas socialmente como expresión de un dolor colectivo ante la estupidez y el egoísmo será la versión reconocida históricamente y adoptada por los decadentistas desde Baudelaire hasta Rimbaud.

No obstante, me interesa ahondar en este mismo vocablo de “bohemia” en el que descansa una verdad encriptada que tal vez no ha sido explorada. Quisiera realizar un ejercicio que combina algunos rasgos de la etimología con una semántica peculiar. ¿No se puede asociar el vocablo “bohemia” con el de “*Behemot*”? No entendamos el vocablo hebreo como “elefante” o “animales” o incluso “monstruo” que pudieran estos dos últimos significados ofrecer algo de sentido, y orientarse al concepto de *nocturnidad* que se propone desde este trabajo. Me refiero con

esta artimaña etimológico-semántica que en *Behemot* hay dos posibles realidades “beh” que es un rasgo importante de la segunda letra del alfabeto “beth” que es casa, hogar, refugio y, por otro lado, “emot” significa muerte o entró en la muerte. En otras palabras, *Behemot* señala, en esta condición no heredada, “una ausencia de casa”, un estatus de *paria*,⁶ *que está condenado a errar por los siglos de los siglos. Por otro lado, recordemos que el propio vocablo hebreo de Behemot* viene a decir animales o monstruo (Borges, 2009 [1980], p. 134).

Paul Eluard describía justamente a Arthur Rimbaud como “un místico en estado *salvaje*” (Domínguez Michael, 2021. La cursiva es mía), un animal suelto en medio de signos sin ser descifrados. Los poetas malditos y los *beat* son bestias a ojos de la sociedad disciplinada pero que, más allá, muestran, más bien, la monstruosidad del mundo y una humanidad inmersa en una enfermedad social y cultural crónica. El concepto de *bohemia*, más allá de sus dos iniciales raíces, muestra, por tanto, que no es plena ni exclusivamente francés o parisino, sino que somos testigos de una genealogía que tiene una tradición, al mismo tiempo, marcada por la bohemia, la peregrinación y su evolución trashumante. Justamente esta hibridación en los registros socio-culturales de esta expresión literaria e intelectual impulsará el carácter de Chukri y su genio creador; es decir, una bohemia que está asociada a una precariedad no disimulada ni una despreocupación trivial, sino parte neurálgica de un conglomerado filosófico que atraviesa toda su contextura escritural.

La literatura de Chukri, a diferencia de sus predecesores, se distancia de los clásicos de períodos históricos anteriores. Con razón, el escritor argentino Manuel Gálvez asocia el estilo con una manifestación interior del espíritu (1980 [1959], p. 47). Al igual que Rubén Darío, escoge a sus contemporáneos como referencia para su escritura.

⁶ Es una palabra de origen tamil que viene del *parái* porque alude al tambor que tocan los tamborileros que se denominan *paraiyán*. El vocablo *paria* significa literalmente “alguien al margen o fuera del sistema de castas”. Recordemos que este sistema milenario –todavía existente hoy en día– estaba constituido por los Brahmas (sacerdotes), Chatrias (guerreros), Vaisias (campesinos) y Sudras (siervos). Este vocablo se introduce en el galaico-portugués como *pariá* en 1607 que más tarde cambia en lengua española a *paria* y *pariah* en lengua inglesa.

José Emilio Pacheco, en palabras de Juan Villoro, afirma: “nadie puede saber verdaderamente quién es un poeta hasta que sus versos son su única voz, hasta que nos hablan no ya de la muerte, sino desde la muerte, y al cerrarse sobre sí mismos se iluminan con su auténtica luz” (2017, p. 22). El propio Villoro recuerda a Michel Foucault a la hora en que sostiene que “[e]scribir significa ocuparse de la muerte de los otros, pero sobre todo ocuparse de los otros como si ya estuvieran muertos” (p. 23). Chukri, en cambio, al igual que Paz, consideraba que sus contemporáneos “no eran ya autores a los que podíamos leer sino personas con las que conversábamos, discutíamos y reíamos. [...] eran compañeros de trabajo” (2014 [1994], p. 867). Para poder tejer su propia autobiografía, tenía que conocer la de sus amigos, tenía que explorar la vida de todos ellos y, sobre todo, tenían que estar vivos, rodeados de vida, de ganas de vivir e inmersos en las contradicciones de su tiempo.

Planteado lo anterior, es preciso inscribir a Mohamed Chukri en una condición crepuscular del discurso *beat* que, retoma de alguna forma, los presupuestos decadentes y la poética colectiva del surrealismo, sin obviar su fascinación por el oriente. No olvidemos que Chukri es más joven que Paul Bowles, Williams Burroughs, Tennessee Williams, Truman Capote y Jean Genet; su presencia en esos círculos literarios e intelectuales siempre es imprevista, marginal e instantánea lo que da cuenta de ser un intruso en un espacio hegemónico, elitista y cerrado; la forma en que dialoga con ellos, y otros más, siempre es a cierta distancia, con admiración aunque con escepticismo lo que refleja las dudas que Chukri sentía por los relatos que venían de Europa y los Estados Unidos en un marco de la filosofía de la liberación y una conciencia poscolonial del mundo; su crítica discursiva a los marcos literarios orientalista, africanista, *beat* y policiaco-*noir* se distancia de las imágenes, los usos, los clichés y los presupuestos desgastados y obsoletos, incorporando a personajes locales con sus nombres, haciéndolos hablar y contar sus propias historias en medio de la crudeza social y la decadencia histórica. El discurso literario de Chukri está marcado por una dimensión *post-beat* al combinar, con maestría y una geometría topológica, la bohemia y la precariedad.

Chukri y la literatura: los olvidados

*Todos los borrachos me han ignorado, menos los
que siguen embriagados con mi vino.*

M. Chukri en boca de M. Berrada

En la literatura de Chukri no existe la lucha constante entre el bien y el mal, no se busca ni se proyecta la justicia como un ideal sediento que arrodilla a sus esclavos, tampoco se hurga en aquellos paraísos artificiales como promesas ancestrales o clave secreta de la humanidad. Esto no quiere decir que no haya nociones en torno a lo que debe de mejorar socialmente o que exista un pleno desconocimiento de las terribles injusticias que nos ha conducido a la hecatombe. La escritura de Chukri pretende escarbar los retratos, los usos y costumbres, las representaciones que pululan en la sociedad que despierta tras la independencia y desea abrirse al porvenir cercado por los fantasmas del pasado y una modernidad que nos viene de lejos (Maalouf, 1998, pp. 55-96) y nunca termina por arribar. El discurso literario de Chukri que parte, por un lado, de una propuesta autobiográfica sumamente compleja marcada por una condición fragmentaria, azotada por los traumas y los placeres presentes, la multiplicidad de registros que proceden de una diversidad lingüística con sus respectivos estatutos míticos; por otro, surge de una crítica social sin ninguna tentativa de enmascarar o desfigurar los dramas en un contexto epocal de realismo crítico, que nos lleva a considerar que su objeto de observación es, sin duda, los olvidados de la historia que han estado al margen de todo saber en una condición que Franz Fanon denomina “los condenados de la tierra” de la cual, el narrador, el autor –como figuras discursivas– y el propio Chukri son sus actantes privilegiados.

La autobiografía de Chukri explora con incomodidad nuestra intimidad y exhibe los vicios de nuestra cultura moderna. Pese a ello, con razón Rubén Darío reconoce en relación con una autobiografía “[la] incapacidad de la obra para iluminar determinadas zonas oscuras de la vida interior del poeta” (Francisco Fuster, citado en Darío, 2015, p. 15). Fabienne Bradu coincide con Darío en el sentido de que “una biografía debería aspirar a mostrar la monstruosidad inmersa que, como

sabemos, es ocho veces más grande que la parte visible” (2018, p. 118). Chukri es la cruel metáfora de una literatura que oscurece aun más el dominio de la intersubjetividad, una escritura que no se calla nunca (Foucault, 2013 [1964], p. 88), no se cansa de golpearnos con la misma virulencia con que la vida asesta sus signos: “Hay golpes que da la vida... yo no sé” (Vallejo, 2002, p. 17). Con Chukri, la literatura se apropia de su región de símbolos desde la cual gobierna nuestras vidas. Con justa razón, se podría afirmar que Chukri “es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura” (Borges, 2014 [1952], p. 206).

Mohamed Chukri formula una perspectiva autobiográfica ajena al estatus burgués que le precedió (Mesmoudi, 2022c, pp. 160-163) y lo transforma acorde a las condiciones de la marginación, la precariedad, la miseria y la bohemia como signos de indigencia y vagabundeo, estableciendo una poética de una ciudad decadente donde la calle y el barrio, los niños abandonados, los olvidados y los condenados de la tierra cuentan sus propias historias. Entre estos testimonios prevalece el de Chukri como un contraluz que permite observar las vidas ajenas al margen de la escritura: “yo soy heredero de todos los sentimientos. Soy descendiente de una sensibilidad rota, del imperio de los sentidos” (Chukri, 2013 [1992], p. 186). Por esta labor de representar el fango de la sociedad, se convierte en un autor controversial en el círculo literario, polémico por su forma cruda de abordar una realidad igualmente inquietante. Para ello, frecuenta espacios no tradicionales como los bares, los burdeles, los cafés donde se consume droga y las casas de los escritores. Nos referimos a escenarios cerrados a la sociedad donde Chukri es “un testigo privilegiado” (Del Paso, 2011, p. 3) a través del cual accedemos –como mirones, fisgones, *voyeurs*– para asomarnos a la superficie.

A Chukri no solo le han interesado los niños de la calle, los abandonados a su suerte, sino, también, aquellos escritores que han elegido esta condición como estilo de vida y una actitud literaria frente al mundo. Uno de ellos es Jean Genet que había arribado a Tánger a mediados de noviembre de 1968, inmediatamente después de haber participado con las Panteras Rosas en los mítines y las manifestaciones de Chicago. El autor francés ya había publicado su *Diario del ladrón* donde

describía la ciudad de Tánger como “nido de traidores” (2013, p. 15) que, a diferencia de las ciudades asiáticas, aborrecía. Después de hablar de *Le rouge et le noir* de Stendhal, *L'étranger* de Camus y *La nausée* de Sartre, Genet menciona que no puede acompañar a Chukri debido a los efectos del Nembutal, un hipnótico de la época que consumían varios escritores e intelectuales en Tánger para contrarrestar el insomnio grave y el síndrome de abstinencia. Recordemos que la dificultad de conciliar el sueño es uno de los síntomas de la angustia y la ansiedad que padecían Nerval, Verlaine, Maupassant y Van Gogh.

En este diario –a diferencia de *Tennessee Williams en Tánger* que es más breve donde concentra las dos semanas que duró su segunda visita– se puede apreciar las distintas latitudes de la vida, la figura y la obra del escritor francés. El propio Genet está sorprendido por el genio literario de Chukri: “Justo llevo unos días releendo algunos de sus libros⁷ [...] No me creo que no tenga estudios. Algo tuvo que hacer para alcanzar semejante formación literaria, y se encarga de mantenerlo en secreto. Su vida es uno de los mitos literarios de este siglo” (p. 28). Justamente es su vida la que ha estimulado la producción signífica de una literatura que no se había vislumbrado antes. Me refiero a una “*formation clocharde*”⁸ que es producto de la estadía tras las líneas *nocturbanas*.⁹ En

⁷ Lo que causa cierto conflicto es que en 1968, Chukri todavía no había publicado su primer libro *El pan a secas* en su versión inglesa de Paul Bowles *For Bread Alone* (1973) lo que nos plantea una problemática: ¿A qué libros de Chukri se refiere Genet? Hay que tener en cuenta, al menos, su primer libro no había sido traducido por Tahar Ben Jelloun *Le pain nu* (1980) puesto que el propio Genet reconoce no leer en lengua inglesa y era, probablemente, la única versión que pudiera haber existido y la lengua en que se publican sus primeros textos. Posiblemente lo que Genet llama libros sean, más bien, textos iniciales que estaban predestinados a convertirse en libros plenos de éxito; es decir, probablemente Chukri hubiera estado enfrascado en varios libros al mismo tiempo. ¿Era el germen de su trilogía autobiográfica? Esta grieta en el enunciado de Genet nos impulsa a considerar una posible investigación en torno a este aspecto en concreto.

⁸ En la tradición literaria árabe existe, al mismo tiempo, esta tendencia sociocultural de algunos escritores a vivir al margen de la sociedad. Son los llamados poetas perros que viven en los basureros alimentándose del hedor de la ciudad, de la obscuridad que proyecta la noche cuando la sociedad duerme, no se preocupan por el juicio o la aprobación de la gente, sino un interés incisivo en sus cualidades, sus artes y su visión como originalidad inalienable que no se negocia.

⁹ En el texto anterior “El diario de Mohamed Chukri: nocturbanidad y duelo” establecí una construcción conceptual y teórica de la nocturbanidad y cómo ha sido

este itinerario vital se pueden inscribir a otros que dan cuenta de un síntoma *contracultural* o *subcultural* con Arthur Rimbaud (1854-1891), Charles Bukowski (1920-1994), Mohamed Mrabet (1936) y Guillermo Fadanelli (1963) que con su *Elogio de la vagancia* apunta a una filosofía y poética escritural que intensifica una estirpe espiritual de la bohemia.

La literatura de Chukri dialoga permanentemente con *Los olvidados* de Luis Buñuel, esta gesta callejera que nos ofrece un retrato de los niños abandonados, pequeños vagabundos que aprenden, en soledad, el arte *yonqui* y se robustece en comunidad. Chukri los describe como “los niños de las basuras” (2014 [2000], p. 19) que devela, por otro lado, el México de la miseria de los cuarenta. Nos enfrentamos ante un barrio universal, una cloaca de “escarabajos borrachos de anís” (p. 70) que brotan de la creciente industria inmobiliaria del espacio urbano. La literatura de Chukri se suma a “la fatalidad histórica” (Paz, 2012, p. 39) de Buñuel –cuya “lucha encarnizada con la realidad” (p. 36)– y no tiene reparos en explorar el subsuelo mítico de nuestra civilización. Chukri no solo ha vivido en medio de este agujero negro de la sociedad, sino que ha aprendido a observar esta cruel metáfora colectiva, un drama que ha azotado a sus predecesores y nos sigue amenazando atrozmente. La escritura de Chukri es la renovación de un pacto sagrado contra las injusticias y el silencio cómplice. La pluma de nuestro autor está comprometida con la dignidad, la vida y la libertad a pesar de que emerge de la crueldad, la obscuridad y el delirio.

En el capítulo 18 de *Tiempo de errores* titulado precisamente “Los olvidados” podemos dar cuenta de que Chukri estuvo internado en un hospital psiquiátrico. Todavía recuerdo, estando en la entrevista que le realicé a Tarik Slaiki,¹⁰ que era un rumor entre los lectores e

confeccionada en el discurso de la autobiografía de este escritor. Por tanto, no es necesario ahondar en esta explicación. Dicho texto ha sido discutido en la 4ª sesión del Seminario Internacional de Investigación: Marruecos y América Latina en la cartografía transhispanica en el marco del 7º Ciclo de Conferencias: Marruecos y América Latina con los generosos comentarios del Dr. Ahmed Balghzal y del Dr. Luis Arturo Torres Rojo, y la cálida moderación del Dr. Aziz Amahjour.

¹⁰ Editor de la obra de Mohamed Chukri en lengua árabe después de su primera experiencia con Paul Bowles y Tahar Ben Jelloun. La Editorial Slaiki Ijwan es artífice de darnos a conocer la obra de Chukri en su máxima expresión. Es el actual presidente de la Asociación de Editores en Marruecos.

intelectuales de que Chukri tuviera principios de locura; sin embargo, después de revisar el archivo documental facilitado por Slaiki, encuentro el sobre magullado de una correspondencia que Chukri recibe en el Hospital de Enfermedades Mentales de Tetuán el día 15 de diciembre de 1977 que corresponde al período en que escribe precisamente esta segunda parte de la trilogía autobiográfica. Lo que niega esta cuestión es simplemente porque no la han leído. Recordemos que Berrada nos comparte que llevaba desde inicios de los ochenta esperando este texto y después de haber leído algunos capítulos que aparecieron con anterioridad, lo cual anunciaba, premeditadamente, el surgimiento del texto completo. Reconocer este evento en este texto no viene con el ánimo de desatar una serie de rumores en aras de una polémica gratuita, sino cómo el propio autor, estando en esta condición de marginación social, ha podido dar cuenta de los testimonios de otros espíritus desgraciados que compartieron alcoba en esos momentos, y sacar a la luz las sombras que encubren a los lugares coercitivos y de control.

Con “Los olvidados”, Chukri alude a los pasajeros de la locura, la esquizofrenia, el delirio y la amargura como males sociales que padecen los individuos como desgaste emocional, producto, de acuerdo con Nerval, de la fatiga del tiempo: “El tiempo es la aniquilación lenta” (Chukri, 2013 [1992], p. 192), diagnóstico compartido con Baudelaire. El narrador-protagonista nos describe el hospital psiquiátrico por dentro. A diferencia de Victor Hugo, no le interesa su arquitectura o sus aledaños, sino su funcionamiento interno que da cuenta de la vida cotidiana de estos olvidados, y sus luchas internas. No es fortuito que Chukri, durante su breve estadía, invoque el espíritu de Van Gogh:¹¹ “Estoy leyendo la vida de Van Gogh. Comienza con sueños y acaba en angustia. En la locura no hay más tierra que el cielo imaginado donde aprendemos a volar con las alas cortadas. El silencio es total” (p. 191);

¹¹ Werner Conrad Strik lleva a cabo un minucioso trabajo de estudio psicopatológico de los síntomas del pintor a través de la revisión epistolar, la obra y la biografía, con el apoyo de un análisis del diagnóstico de la psicosis de angustia-felicidad referida por sí mismo. El investigador sugiere que Van Gogh habría sufrido episodios de porfiria aguda intermitente, epilepsia y esquizofrenia y, basándose en las conclusiones de Karl Leonhard, estas tres secuencias psicomentales se inscriben en un proceso mental que se puede denominar como “psicosis cicloide”.

este se vuelve un alter ego que opera como un interlocutor interdiegético, una figura que nos permite explorar, equidistantemente, en un tímido gesto autorreferencial, su realidad propia. Los testimonios compartidos por el narrador de otros pacientes reflejan una atmósfera espacial que se apodera del aire “[l]a mente del hombre lleva mucho peso y su cuerpo es una bestia de carga” (p. 192) e inyecta un entramado emocional repleto de claroscuros, un vaivén constante entre la demencia y los impulsos tanáticos, un conglomerado enunciativo rico en referencias de una mitología compleja con un registro múltiple.

En este capítulo, el narrador nos menciona los episodios de Youssef, Omar, Mansur, Abraham, Demnati, Shama, Mezmizi y Batul. Youssef es el ulema del sanatorio quien comparte sus visiones sobre Dios, la religión y los motivos que llevan a los seres humanos a la debacle, intentando formular una estructura narrativa que le dé sentido a lo que padecen diariamente, perdió la razón con tanto leer y recitar el Corán. Tras reconocer la enorme carga que supone el tiempo, Youssef describe las flores con que se visitan a los vivos, refiriéndose –me imagino– a ellos mismos: “Visitad a los vivos con las mismas flores que visitáis a los muertos. Las flores de los festejos son las mismas que las de los duelos” (p. 192). Es curioso cómo el narrador compagina en un mismo enunciado el festejo y el duelo puesto que los pacientes sienten un regocijo cuando son visitados mientras que sus familiares manifiestan una melancolía constante, además del señalamiento de la sociedad. Omar no quiere saber nada de religión ni espiritualidad puesto que no sacia el hambre ni su sed. Mansur, reflexionando sobre el estado de ánimo que los envuelve, reconoce la dificultad de volverse locos en el sentido de que “[l]o difícil es mantener el sentido común para no perder la razón” (p. 193). Abraham es, quizá, el caso más dramático dentro de esta “agonía trágica” que sufren los pacientes. Recuerda una canción que, a juicio del narrador, se ha vuelto un himno constante:

En la tierra y en el cielo, viva el amor
En la patria y en el exilio, viva el amor
En las prisiones y en los templos, viva el amor
En las cabañas y en los palacios, viva el amor
En los barrios y en los cementerios, viva el amor

En las casas y en los hospitales, viva el amor
En la paz y en la guerra, viva el amor

Abraham ha sido violado en repetidas ocasiones, lo cual él mismo tolera siempre y cuando, según el narrador, no haya violencia de por medio. Mientras todo esto sucede, le empiezan a interrogar sobre Esther, su amada de la que no sabe nada y guarda unos hermosos recuerdos que lo mantiene en una oscura esperanza. Demnati es un paciente que ha durado más de una década en el hospital psiquiátrico mientras que Shama es la más longeva con quince años, embarazada tres veces sin saber quiénes son los padres, si los mismos pacientes o los enfermeros que los cuidan. Mezmizi, que entra y sale con su voluntad, regresa con la cara desfigurada, mas lo único que le aleja de los episodios de furia y violencia es la perra del sanatorio que lava, alimenta y mimas. El narrador encuentra dificultades para comprender su mente: “Mezmizi no vive su desgracia encerrado en sí mismo, como la mayoría de los locos que aquí han construido su propio mundo en el que sufren solos. ¡Qué fuerte es la crueldad consigo mismo! Él considera que el hospital es su verdadera casa” (p. 196). Batul, por ser estéril, ha caído en una ansiedad que no la deja dormir y por las noches visita al narrador-protagonista y, emulando a las mujeres de los pósteres recortados de Play Boy, se desnuda y al son de la música baila sugerentemente hasta que el cansancio la vence; a veces, permanece recostada en su celda. En un momento, nos confiesa: “Yo estoy aquí, pero éste no es mi sitio” (p. 199), en medio de la desesperación.

Este relato –que bien pudiera adquirir su autonomía diegética en un cuento– está marcado por una crudeza cotidiana que rasguña el alma, aunque sin descuidar los elementos estéticos y poéticos que caracterizan toda la narrativa de Chukri. El autor es un poeta en el sentido absoluto del término sosteniendo la pluma de un novelista y con el espíritu de un relojero que mide el tiempo y desafía la eternidad. El tiempo como carga excesiva, el lugar como drama social y el cuerpo como bestia desbocada y sin soberanía son los tres tópicos que dominan la escena y se apoderan de la atmósfera de sus personajes. Mientras que todos los pacientes son cautivos de sus padecimientos, anhelos y

traumas; el narrador-personaje, en cambio, es peculiar dueño de sus decisiones y deseos. No solo tiene el poder y el privilegio de narrar estos episodios esquizoides, sino el único que todavía puede retornar a la barbarie social tal como nos lo refiere el doctor Montserrat: “Con tu estado de salud te hubiese bastado una semana de permanencia aquí. ¡Llevas casi cuatro meses! Ya has *descansado* bastante. Esto no es un *hotel*, tienes que volver a tu *trabajo*” (p. 200; las cursivas son mías). El narrador-protagonista nos muestra que el sanatorio juega la función de un reposo social, de confinamiento y reclusión de los males que aquejan a la humanidad, impuestos durante la modernidad.

A modo de conclusión

Desde los relatos de Chukri se observa una ciudad peculiar, que aparece justo cuando el sol se acuesta. Emerge otra ciudad de noche, ajena, enajenada, envuelta en una temporalidad candente, decadente, aunque plena, rodeada de una escena caleidoscópica, tejida por una serie de hilos interconectados que mantienen y alimentan la trama. Un relato principal que conjuga al unísono, en una figura triangular, Tánger, los *beat* y la literatura. En esta geografía conceptual puntiaguda se debate la escritura de Chukri, se intensifica un mal del tiempo que veníamos avizorando, sintiéndonos en la carne y la grafía, en un umbral histórico; es decir, los *beat* son metáforas donde coagula un síntoma epocal de cambio de siglo que todavía no llega, una promesa que se posterga y perpetúa la espera.

Este texto ha intentado construir teórica y conceptualmente la *nocturnidad* a través de una plataforma atmosférica de autores enmarcados en diferentes movimientos literarios y culturales, atendiendo contextos históricos y políticos diversos, todos reunidos en torno a “la fatiga espiritual”. Este planteamiento interdisciplinario nos ha permitido insertar la figura de Mohamed Chukri –originalmente un autor de lengua árabe, de tradición mediterránea– en una comunidad más amplia de autores y usuarios para hacer hincapié en que la literatura es “una obra colectiva” donde unos dialogan con otros, intercalando pa(i) sajes intertextuales que amplían nuestra comprensión y enriquecen la

obra que nos convoca. Ahora nadie duda de que Chukri sea un patrimonio universal porque nos habla de ese “dolor universal”. Sin duda, este ejercicio sostenido a lo largo de estas páginas puede trazar el camino de un concepto-metáfora que nos permita comprender nuestra actualidad (DGCS-UNAM, 2023).

Referencias

- BARRAL, C. (1997). *Diario de “Metropolitano”*. Edición de Luis García Montero. Cátedra: Madrid. (Letras Hispánicas).
- BASANTA, Á. (2009). Autoficción e impostura literaria. *Revista de Libros*, (147). Recuperado de <https://www.revistadelibros.com/articulos/el-pacto-ambiguo-de-manuel-alberca-entre-autobiografia-y-novela>
- BEGUIN, A. (2014) (1945). *Gerard de Nerval*. Traducción de Juan Almela). México: Fondo de Cultura Económica.
- BLANCHOT, M. (2014 [1949]). *Lautréamont y Sade*. Trad. Enrique Lombera Pallares. México: Fondo de Cultura Económica. (Breviarios).
- _____ (2002 [1955]). *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Madrid: Editora Nacional.
- BORGES, J. L. (1970). *Narraciones*. Prólogo de Fernando Morán. Madrid: Salvat.
- _____ (2009 [1980]). *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica. (Tierra firme).
- BRADU, F. (1998). La biografía literaria en el México contemporáneo. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, 100(1), 114-132.
- BURROUGHS, W. S. (2016 [1959]). *El Almuerzo desnudo*. México: Anagrama.
- CAIROL, E. (2017). Aprender a perderse: desorientación, flânerie, azar objetivo. Benjamin, el surrealismo y el espacio urbano. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 84, 133-144. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6327744>
- CAMUS, A. (2014). *Escritos libertarios (1948-1960)*. México: Tusquets.
- CASSIGOLI, R. (2016). *El exilio como síntoma. Literatura y Fuentes*. México / Santiago de Chile: UNAM / Metales pesados.
- CHATEAUBRIAND (1982). *El genio del cristianismo*. Introducción de Arturo Souto. México: Porrúa.

- CHUKRI, M. (2017). *Tennessee Williams en Tánger*. Trad. del árabe de Rajae Boumediane El Metni. Barcelona: Cabaret Voltaire.
- _____ (2014 [1982]). *El pan a secas*. Trad. del árabe de Rajae Boumediane El Metni. Barcelona: Cabaret Voltaire.
- _____ (2014 [1996]). *Rostros, amores, maldiciones*. Trad. revisada del árabe de Housein Bouzalmate y Malika Embarek López. Barcelona: Cabaret Voltaire.
- _____ (2013 [1991]). *Tiempo de errores*. Trad. revisada de Karima Hajjaj y Malika Embarek López y prólogo de Mohamed Berrada. Barcelona: Cabaret Voltaire.
- _____ (2013 [1992]). *Jean Genet en Tánger*. Trad. de Rajae Boumediane El Metni. Barcelona: Cabaret Voltaire.
- _____ (2007 [1982]). *Al-Jobz al-hâfi*. Versión en árabe. Casablanca: Al-Fanak. (Debolsillo).
- _____ (2006 [1973]). *For Bread Alone*. Translated and introduced by Paul Bowles. New York: Telegram Books.
- _____ (1980). *Le pain nu*. Traduction de l'arabe de Tahar Ben Jelloun. París: Librairie François Maspero. (La Découverte).
- CONTRERAS SOTO, R. (2015). Elogio de la vagancia de Roberto Arlt. Recuperado de: <https://www.printfriendly.com/p/g/9C3A98>
- CUVARDIC GARCÍA, D. (2009). La reflexión sobre el flâneur y la flaneríe en los escritores modernistas latinoamericanos. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, XXXIII(1), 21-35. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/442/44248784002.pdf>
- DARÍO, R. (2015). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Edición, introducción y notas de Francisco Fuster. México: Fondo de Cultura Económica.
- DEL PASO, F. (2016). *Yo soy un hombre de letras* (Discurso de ingreso 12 de febrero de 1996). México: El Colegio Nacional.
- _____ (2011). *Bajo la sombra de la historia. Ensayos sobre el Islam y el Judaísmo*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica.
- DERRIDA, J. (1967). *L'écriture et la différence*. París: Seuil.
- DGSC-UNAM (2023). Depresión, pandemia silenciosa. *UNAM Global, de la comunidad para la comunidad*, 11 de enero de 2023, s/p. Recuperado de <https://unamglobal.unam.mx/depresion-pandemia-silenciosa/>
- DIDIER, B. (1996). El diario ¿forma abierta? *Revista de Occidente*, 39-46.

- DOMÍNGUEZ MICHAEL, C. (2021, 18 de marzo). Críticos de la Nouvelle Revue Française (En el marco del Ciclo de Conferencias *Grandes críticos del siglo XX*). El Colegio Nacional. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zBQfcFAL7LY>
- EFE (2012, 30 de octubre). Ruy Sánchez dice que México y Marruecos son “gemelos sin saberlo”. *Informador*. Recuperado de <https://www.informador.mx/Cultura/Ruy-Sanchez-dice-que-Mexico-y-Marruecos-son-gemelos-sin-saberlo-20121030-0068.html>
- FADANELLI, G. (2009). *Elogio de la vagancia*. México: Penguin Random House.
- FANON, F. (2002 [1961]). *Les damnés de la terre*. Préface de Jean Paul Sartre, préface de Alice Cherki et Postface de Mohamed Harbi. Paris: La Découverte & Poche.
- FEBVRE, L. (2004). *El Rin. Historia, mitos y realidades*. Edición revisada y presentada por Peter Schötter. México: Fondo de Cultura Económica.
- FLORESCANO, E. (2012). *La función social de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (2015 [1969]). *¿Qué es un autor?* Apostillas a *¿Qué es un autor?* por Daniel Link. México: El cuenco de Plata.
- (2013 [1964]). *La grande étrangère. À propos de la littérature*. Édition établie et présentée par Philippe Artières, Jean-Francois Bert, Mathieu Potte-Bonneville et Judith Revel. Paris: École Haute des Études de Sciences Sociales.
- (2012) (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI.
- FUENTES, A. y SANZ DE SOTO, E. (2013). *Los Fuentes de Tánger*. Tánger: Khbar Bladna.
- GÁLVEZ, M. (1980 [1959]). *El novelista y las novelas*. Buenos Aires: Dictio.
- GINZBURG, C. (1991 [1986]). *Historia nocturna*. Trad. Alberto Clavería Ibáñez. Barcelona: Muchnik.
- GIRARD, A. (1996). El diario como género literario. *Revista de Occidente*, 31-38.
- GOYTISOLO, J. (2003). *Tradición y disidencia*. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- . (1982). *Paisajes después de la batalla*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- GUSDORF, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Anthropos. Boletín de información y documentación*, (29), 9-18. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=282704>
- HEIDEGGER, M. (2001). *Arte y poesía*. Trad. y prólogo de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica.
- HUGO, V. [1862] (2004). *Los miserables*, prólogo Mario Vargas Llosa. España: Punto de lectura.
- KAFKA, F. (2014). *Carta al padre*. México: Colofón.
- KALIFA, D., RÉGNIER, Ph., THÉRENTY, M.-È. y VAILLANT, A. (2015). *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. París: CNRS.
- KLEIN BOSQUET, O. (2016). El exilio español en el Magreb. En J. Sánchez Cervelló y A. Reig Tapia (coords.), *Exilios en el mundo contemporáneo: vida y destino* (pp. 201-224). Tarragona / Ciudad de México: Universidad Rovira Virgili / Universidad Autónoma de Ciudad de México.
- LABRADOR MÉNDEZ, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- LAMARTINE, A. DE (1950). Rafael. Páginas de los veinte años. Trad. Félix Lorenzo. Buenos Aires: Espasa-Calpe. (Colección Austral).
- LEJEUNE, Ph. (1993). Le pacte autobiographique. *Poétique. Seuil*, (14), 137-162.
- LIZUNDIA, J. M. (2022). *En Tánger, la literatura, una conversación pendiente*. Granada: Alhulia. (Col. Ensayos Saharianos).
- LUHMANN, N. (1990 [1984]). *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría*. Trad. Santiago López Petit y Dorothee Schmitz, introducción de Ignacio Izuzquiza. Barcelona: Paidós.
- MATISSE, H. (2010 [1972]). *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Madrid: Paidós.
- MAALOUF, A. (1998). *Les identités meurtrières*. París: Grasset & Fasquelle. (Le Livre de Poche).
- MAUPASSANT, G. (1994). *Le Horla*. París: Le Livre de Poche.
- MESMOUDI, M. (2023). El diario de Mohamed Chukri: *nocturbanidad* y duelo. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 25(1), 191-220. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/102092/85650>
- _____ (2022a). El papel de los intelectuales en Marruecos ante las revueltas populares. En M. Garduño (coord.), *Justicia social, sectarización y el papel del Orden Mundial en Norte de África y Medio Oriente a diez años de las revueltas populares de 2011* (pp. 45-77). México: CRI-UNAM. Recuperado de

- http://ciid.politicas.unam.mx/www/libros/justicia_social_sectarizacion_garduno.pdf
- _____ (2022b). ¿Existe una literatura marroquí de la diáspora en lengua española? Aproximaciones *transhispánicas*. En R. El Khamsi y J. Lacomba (coord. e introd.), *La diáspora marroquí y sus aportes a los países de recepción. Desvelando un valor oculto* (pp. 129-170). Vol. II. Rabat: Publicaciones del Instituto Universitario de Estudios Africanos, Euromediterráneos e Iberoamericanos / Universidad Mohamed V de Rabat.
- _____ (2022c). Mohamed Chukri o la autobiografía antropofágica. En E. González Cruz y F. Altable (coords.), *Temario sobre la representación histórica y literaria de lo inmaterial: nueve aproximaciones a la diversidad cultural* (pp. 156-169). México: UABCS.
- _____ (2022d). Mohamed Chukri y Tennessee Williams nunca se dijeron adiós. *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, 29(1), 193-219. Recuperado de <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/549/988>
- _____ (2020). Mehdi Mesmoudi en diálogo con Abdelkader Chaui III. *CPLATAM. Análisis Político en América Latina*. Recuperado de <http://cplatam.net/especiales-cplatam-mehdi-mesmoudi-en-dialogo-con-abdelkader-chaui-iii/>
- _____ (2018a). Mohamed Chukri o la poética muda de decirnos adiós. *CPLATAM. Análisis Político en América Latina*. Recuperado de <http://cplatam.net/mohamed-chukri-o-la-poetica-muda-de-decirnos-adios/>
- _____ (2018b). Mohamed Chukri entre La Paz y Tánger. De principios estacionarios y latitudes heterotópicas. En C. H. Ricci, *Letras Marruecas II. Nueva antología de escritores marroquíes en castellano* (pp. 98-107). Santiago de Chile: Altazor y Embajada de Marruecos en Chile.
- _____ (2018c). Mohamed Chukri entre La Paz y Tánger. De principios estacionarios y latitudes heterotópicas. *CPLATAM. Análisis Político en América Latina*. Recuperado de <http://cplatam.net/mohamed-chukri-entre-la-paz-y-tanger-de-principios-estacionarios-y-latitudes-heterotopicas/>
- _____ (2018d). Mohamed Chukri entre la ciudad de México y Tánger. Una anécdota fundadora. En C. H. Ricci, *Letras Marruecas II. Nueva antología de escritores marroquíes en castellano* (pp. 87-97). Santiago de Chile: Altazor y Embajada de Marruecos en Chile.
- _____ (2018e). Mohamed Chukri entre la ciudad de México y Tánger. Una anécdota fundadora. *CPLATAM. Análisis Político en América Latina*.

Recuperado de <http://cplatam.net/mohamed-chukri-entre-la-ciudad-de-mexico-y-tanger-una-anecdota-fundadora/>

- NERVAL, G. (2011). *Aurelia*. México: Fontamara. (Colección Cisne).
- PAMUK, O. (2016) (2003). *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Traducción de Rafael Carpintero. México: Penguin Random House.
- PAVESE, C. (1998 [1952]). *El oficio de vivir*. Traducción y prólogo de Ángel Crespo. Barcelona: Planeta. (Clásicos Contemporáneos Internacionales).
- PAZ, O. (2014* [1994]). *Obras Completas. Vol. II. Excursiones e incursiones. Dominio Extranjero. Fundación y disidencia. Dominio Hispánico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2014b [1994]). *Obras Completas. Vol. VI. Ideas y costumbres. La Letra y el Cetro. Usos y símbolos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2012 [2000]). *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*. Pról. de José de la Colina. México: Fondo de Cultura Económica. (Tezontle).
- PAZ, O. y RÍOS, J. (2000 [1973]). *Solo a dos voces*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra firme).
- QUIRARTE, V. (2016). *Amor de ciudad grande*. México: Fondo de Cultura Económica .
- _____ (2016). *El laurel invisible* (Discurso de ingreso 3 de marzo de 2016). México: El Colegio Nacional.
- _____ (2005). *El poeta en la calle*. México: CONACULTA.
- RICOEUR, P. (2012). *Escritos y conferencias 2 Hermenéutica*. Trad. Adolfo Castañón. México: Siglo XXI.
- _____ (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIMBAUD, A. (2009). *Iluminaciones*. Prólogo de Francisco Gabriel. México: Tomo.
- RODRÍGUEZ, F. (2000). El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial. *Filología y Lingüística*, XXVI(2), 9-24. Recuperado de <http://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/14169/4514-6810-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- ROJAS-MARCOS, R. (2018). *Tánger, segunda patria. Una ciudad imprescindible en la historia y la literatura española*. Madrid: Almuzara.
- SABINES, J. (2017 [1961]). *Diario semanal y poemas en prosa*. Veracruz: Universidad Veracruzana. (Ficción).

- SARTRE, J. P. (1948). *Qu'est ce que la littérature?* Préface d'Arlette Elkaïm-Sartre. París: Gallimard. (Folio Essais).
- SILVA CARRERAS, A. (2016). Literatura del yo: reflexiones teóricas perspectivas de autor en el género autobiográfico. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, XL(2), 149-158. Recuperado de <https://www.scielo.sa.cr/pdf/kan/v40n2/2215-2636-kan-40-02-00149.pdf>
- VALLEJO, C. (2002). *Los Heraldos Negros*. Antología. México: Tomo.
- VILLORO, J. (2017). *La vida que se escribe. El periodismo cultural de José Emilio Pacheco*, México: El Colegio Nacional / Opúsculos.