

“Interculturalidad y alteridad en *Diario de Djelfa*
de Max Aub”

 Dra Saliha ZERROUKI KHERBOUCHE¹

El auge de la mundialización ha puesto al orden del día el tema de la interculturalidad. Las culturas son el patrimonio de la humanidad y el encuentro de las mismas se hace beneficioso si se proyecta en la óptica de esta tendencia que tiene como objetivo prevenir el racismo y la discriminación, y así, evitar la marginalización a favor del diálogo. Este enfoque pretende que el individuo sea descentrado para interactuar con personas extranjeras, para aprender el encuentro con el otro y no con su cultura, por lo cual es menester distanciarse a fin de echar una mirada ‘otra’ sobre sí y sobre su grupo, lo que ayuda a salir del etnocentrismo.

Aunque el concepto de la interculturalidad sea reciente² muchos expertos de la comunicación de la antropología, de la sociología y del marketing han trabajado en su senda. La noción de interculturalidad se distingue del multiculturalismo y del pluralismo puesto que su intención directa es promover el diálogo y las relaciones entre diferentes culturas. Se han distinguido tres etapas de la aproximación intercultural que son la negociación (llegar a la comprensión evitando la confrontación), la penetración (meterse en la mente del otro para entender su punto de vista) y la descentración (perspectiva de reflexión).

Los estudios llevados en el tema indican que el prefijo “inter” de “intercultural” indica una puesta en relación y una toma en consideración de interacciones entre grupos, individuos, identidades. Así, si lo multi y lo pluri (cultural) se limitan al nivel de lo constado: lo intercultural es una gestión. Corresponde a una realidad objetiva. El acercamiento intercultural no tiene como objetivo identificar el prójimo encerrándolo en una red de significados o de comparaciones. Lo intercultural concede una plaza muy importante al individuo en tanto que sujeto más que a las características culturales del individuo.

Así es que ha quedado entendido que la aproximación intercultural serviría a evitar el rechazo, la exclusión y el malestar que provocan la añoranza y el fracaso; también ha permitido resolver incomprensiones de implícitos culturales, ha permitido desarrollar procesos de negociaciones y apropiaciones de reglas y prácticas comunes, y si ha llegado a proponer

1-profesora de lengua española- Universidad de Argel 2 Abou El Kacem Saadallah.
2< <http://lesdefinitions.fr/interculturalite> > [fecha de consulta 31 de enero 2015]

dispositivos de integración y ha posibilitado diálogos de resolución de conflictos es porque, como lo comenta Emmanuel Jovelin¹ “*hemos aprendido a descentrarnos para poder interrelacionarnos con personas extranjeras*”.

El individuo es en sí un ser pluricultural. El encuentro con un extranjero, es ante todo el encuentro con un sujeto de características propias. La competencia intercultural no es una competencia que permite dialogar con un extranjero (con una persona de nacionalidad, o de cultura diferentes), sino con otro (otra persona). El objetivo es entonces aprender el encuentro y no aprender la cultura de otro.

Entonces la interculturalidad simboliza la interacción entre las culturas y resulta de un doble movimiento, el de la identificación con el extranjero que presenta los rasgos que se juzgan positivos, de la seducción engendrada por la alteridad y el de la desconfianza, del conflicto que crea la separación que hay entre “*el otro esperado, anhelado y el otro reconocido*”, como lo precisa Emmanuel Jovelin², que añade que es importante tomar conciencia del “*etnocentrismo intrínseco de su propia mirada al aceptar al otro y al reconocer el extranjero como semejante y como diferente al mismo tiempo*”.

La socióloga Nouzha Bensalah³ afirma que el tema de interculturalidad se fortaleció con los hijos de inmigrantes argelinos en Francia en un primer tiempo y luego se acrecentó con el éxodo masivo de los jóvenes de países sureños.

El concepto de “interculturalidad” nació en los años 80 con el advenimiento de una categoría social “originaria de la inmigración”; se trata de los descendientes de la inmigración obrera de los años 60 (...) apareció la problemática de la doble cultura que fue llamada en su momento en términos de “estallido entre dos culturas”.

Esta actitud hacia el otro se presenta en las teorías renovadoras de Edward Said que plantea un acercamiento parecido en la lectura de las literaturas postcoloniales, al condenar la postura etnocéntrica de Europa hacia Oriente. Max Aub, el otro gran exiliado, refleja a grandes rasgos las

1- Emmanuel Jovelin, *Le travail social face à l'interculturalité*. L'Harmattan: Paris, 2006, pp. 17-30, disponible en < <http://idemm:joueb.com/news/la-culture-et-l-interculturalite> > [fecha de consulta 1 de febrero de 2015]

2 -< <http://idemm:joueb.com/news/la-culture-et-l-interculturalite> > [fecha de consulta 1 de febrero de 2015]

3 -Bensalah, Nouzha, *Interculturalité-Histoire de mots et de réalités*. Revue Traces n° 173. Disponible en Internet: <<http://www.changement-egalite.be/spip.php?article697>> [fecha de consulta 6 febrero 2014]

mismas vicisitudes que el autor palestino¹, sobre todo porque ambos presentan similitudes ya que nacieron en una lengua pero estudiaron otra; ambos fueron exiliados, lo que los forjó al permitirles vivir su alteridad haciendo posible su especificidad en la visión del mundo.

La dimensión intercultural que presenta Max Aub, en su exilio argelino, es precursora del concepto de hibridación cultural preconizado por Homi K. Bhabha², que al hablar de las cuestiones de identidad y de nacionalismos va “*más allá del lenguaje binario maestro/esclavo, colonos/oprimidos ya que la hibridación subraya las modalidades de una contaminación mutua*”.

1. Vivencias: Max Aub como persona, presenta esta sensibilidad que le hace atento al otro, su naturaleza le ha dado una especie de preparación para los sucesos que conformarían el itinerario de su vida “trashumante”, ya que desde su niñez fue destinado a los desplazamientos. Si tomamos el tiempo de evaluar cronológicamente su estancia por los países por donde pasó, encontraríamos que en sus 69 años de vida³, estuvo 11 años en Francia, 25 años en España y 30 años en Méjico; esto totaliza sólo 66 años, los tres años (eludidos) son los más importantes porque son los de su cautiverio que van a metamorfosear su trayectoria de autor comprometido.

Los tres años van a dividirse en dos años de prisión en Francia: 1939-1940 por la falsa denuncia de comunista y pudo liberarse la primera vez, gracias a sus amigos intelectuales franceses ; pero la segunda delación lo iba a llevar por las cárceles y los campos de concentración de Francia de Roland Garros, de Niza, de Marsella, de Le Vernet d’Ariège et d’Argelès sur Mer y será deportado al campo de concentración de Djelfa en Argelia en noviembre de 1941 donde permanecerá hasta el verano de 1942, cuando consiguió un salvoconducto para su traslado a Méjico⁴.

1- Bove, Paul A., *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*, Duke University Press : Cambridge, 2000, p. 44.

2- Homi K. Bhabha que cita Marie Cuillerai, “*Le Tiers-espace : une pensée de l’émancipation ?*”, Acta Fabula, *Autour de l’œuvre d’Homi K. Bhabha*, p. 74. disponible en <http://www.fabula.org/revue/document5451.php> [fecha de consulta 8 de marzo de 2015]

3- [Max Aub nació el 2 de junio de 1903 en Paris y murió en 22 julio de 1972 en Méjico].

4- [La fecha de su liberación de Argelia es bastante ambigua, si se observa la fecha del salvo conducto que le concedieron las autoridades francesas de Djelfa, la fecha es de mayo de 1942, pero sus poesías argelinas que dice haber escrito en el acto y publicadas sin retoques llevan las fechas de fines de julio de 1942].

Su cautiverio es el enigma de su vida; en una persona tan emprendedora como él, que luchó tenazmente para salvarse de la cárcel en Francia¹, es llamativa la resignación con la que se conformó, lo que le hará decir “*no hay grandes escritores sin cárcel o destierro*”²”.

La exclusión de los años de cautiverio por parte de estudiosos no se explica ya que no se pueden descartar por ser los años más prolíficos en cuanto a su producción, sobre todo si se toman en cuenta los tiempos argelinos. Fue en ellos cuando se fortaleció y se templó³, fue en ellos cuando acumuló el mayor testimonio contra la injusticia de las autoridades francesas y de una “*Francia que no sabía tan podrida*”⁴; fue en ellos cuando acumuló la mayor parte de sus apuntes que se convertirán durante su exilio mejicano en la impresionante obra que le valió el apodo de “*Más Aún*” de los editorialistas mejicanos.

Por todas estas razones, no se puede silenciar el paso de Max Aub por Argelia y aunque fueron meses contados (de noviembre de 1942 a julio de 1942), fue allí donde se impregnó de la cultura argelina y de la espiritualidad del Islam. En aquella estancia captó también lo esencial de las virtudes musulmanas al percibir el alma argelina y, sobre todo, constituyó -lo que él mismo llamaría la *Sala de Espera*-, una especie de cajón en donde ponía todos los apuntes breves que tomaba como base de sus futuras obras.

En su libro *No son cuentos*⁵, denuncia las fechorías de los franceses y manifiesta el apoyo de la población argelina sensible al drama de las víctimas de Franco. Los mayores testimonios sobre el exilio republicano español en Argelia están en su libro de memorias argelinas *Diario de Djelfa* que si de diario nada tiene, levanta acta contra la infamia de las autoridades francesas para unos refugiados, doblemente sacrificados por su sino y su destino. Su vitalidad creadora le hace aceptar su fatalidad como un camino iniciático y se aferra a apuntar todos los lugares y todas las vicisitudes por las que pasaron él y sus compañeros de infortunio.

La alianza de identidad que se da en la obra argelina *Diario de Djelfa* resalta en la poesía de contemplación y nostalgia, el libro siendo

1- Aub, Max, *Carta al presidente Vicente Auriol*, en *Hablo como hombre*. Artes Graficas: Segorbe, 2002, pp. 109-117.

2- Soldevila Durante, Ignacio, *La obra narrativa de Max Aub*, Gredos: Madrid, 1973, p. 273.

3- Aub, Max, *Diario de Djelfa*, Joaquín Mortiz: Méjico 1970, p. 108.

4- -----, *Sala de Espera*, Boletín de la Fundación *Max Aub*, *Autobiografía*, Julio de 2000, p. 1.

5- -----, *No son cuentos. Yo no invento nada*, Huerga y Fierro: Madrid, 2004, pp. 101-116.

mayoritariamente un libro de protesta, equilibrado entre las fluctuaciones del autor en sus momentos de ira que alterna con otros momentos de añoranza. Es así que nos dio la suerte de conocer aquellos poemas en donde imprime el sello del que supo fusionar con el otro, que aceptó al otro. La experiencia de la otredad es explicada por el autor mismo en sus memorias autobiográficas *Diarios 1939-1972*¹, donde declara su situación de inestabilidad, de rechazo, de diferencia. Confiesa en ellas el malestar que le ha acarreado el estar en perpetuo desplazamiento: “*¡Qué daño no me ha hecho, en nuestro mundo cerrado, el no ser de ninguna parte!*”.

Al contacto del otro, el argelino, resurgen las reminiscencias del legado andalusí: su lengua y su cultura están cargadas de huellas arábicas innegables que afloran en el ámbito en donde se encuentra. Tiene toda la libertad -dentro de su cautiverio- de observar y meditar los usos y costumbres del argelino y, cómo no corresponder en estas condiciones, con las afinidades que siente sino aprovechando de la recurrencia de términos de origen árabe en castellano, -aunque muchas veces en desuso; es así que graba, en la memoria universal, unas escenas de costumbre irrepetibles. Es su manera de reconocerse, de reivindicar y de afirmar la pertenencia a un patrimonio dual, el suyo y el del musulmán.

Esto nos proyecta en la dimensión del “*tiers espace*” o tercer espacio, específico de las teorías de los estudios postcoloniales, que acuñó Homi K. Bhabha², al explicar que “*el sentido y los símbolos culturales no tienen unidad o fijación y pueden ser reapropiados, reinterpretados (...)*”.

2. Variaciones teóricas: Adelantando más de una tendencia intercultural, Max Aub adopta los ideales del otro sometido como él en su estancia carcelaria argelina. Sus poemas, además de reflejar el acercamiento de los pueblos, son el vehículo de mensajes contestatarios y de resistencia contra los poderes coloniales franceses que rebajaron tanto a los refugiados españoles como a los habitantes argelinos.

El acercamiento al “*tercer espacio*” nos lleva a reflexionar sobre cómo restituye el escritor el espacio virtual en donde se adecua “*la reapropiación e interpretación del sentido y los símbolos culturales*” y por ende apreciar la aplicación de los mismos a una situación concreta y determinada.

1- Aub, Max, *Diarios (1939-1972)*, Alba: Barcelona, 1998, p. 128.

2- Homi, K. Bhabha, que cita Cuillerai Marie, disponible en [http:// www.fabula.org/revue/document5451.php](http://www.fabula.org/revue/document5451.php) [consulta 8 octubre 2015]

El ejercicio retórico parece innato en el autor que desde siempre se ha dado a la doble combinación lingüística como una segunda naturaleza. Los cruzamientos de vocablos que resultan de la fusión de lenguas: el español y el francés, no le sirven para producir galicismos, sino que son una posibilidad más de juego. El homenaje que le rinde su principal estudioso, Soldevila Durante Ignacio¹, que comenta el enriquecimiento que supone la hibridación léxica, es prueba del dominio y potencia del autor sobre las palabras y las lenguas: « (...) para penetrar el río del lenguaje con la intención de trastocarlo, se requiere una capacidad de asombro ante la materia, una mirada inocente, como la que puede tener quien se acerca a un idioma desde el conocimiento de otro. Y ese privilegiado mirar que nos permite jugar con las sonoridades de las palabras recién descubiertas, es el don gratuito de todo bilingüe ».

La fusión textual o hibridación de géneros la adelantó el autor en aquellos tiempos de su exilio argelino, al concebir el poema central de su *Diario de Djelfa*,

-que salió hecho de una vez en su manuscrito clandestino-, lo que confirma su carácter de precursor en las fluctuaciones estructuralistas, cuya prueba es el poema épico nº19, *Toda una historia* de una extensión de once páginas con 436 versos².

Como visionario Max Aub concibió el poema épico en la óptica de los teóricos de los años 70. Su poesía está concebida con tal permeabilidad que llega a adherirse a los moldes de la narración y a los del cine, lo que confirma las hipótesis de la desaparición de los géneros y del “*architexto*”, porque su texto poético ofrece la particularidad de la transformación y de la hibridación genérica.

Este juego analítico ha sido estudiado en tesis doctoral³ en donde se ha demostrado cómo responde el poema *Toda una historia* a las pautas de la morfología de los cuentos fantásticos al estilo de Vladimir Propp, de una parte y de otra, cómo se adecua con todos los elementos del guión cinematográfico aplicando todos los parámetros de la construcción cinematográfica⁴.

1- Soldevila Durante, Ignacio, *La obra narrativa de Max Aub*, Gredos: Madrid, 1973, pp. 353-354.

2- Aub, Max, *Diario de Djelfa*, op. cit., poema 19, pp. 44-57.

3- Zerrouki, Saliha, *Diario de Djelfa de Max Aub, una escritura entre literariedad, realidad y simbólica*, Universidad de Oran, 2005, pp. 147-149 y 149-154.

4- Hay que recordar que Max Aub es también cineasta y acababa de rodar una película en 1937, sobre la Guerra Civil Española con André Malraux que lleva el título de *Sierra de Teruel*.

Aunando estructuralismo, estudios poscoloniales e interculturalidad “*avant la lettre*”, fusionan en la escritura aubiana unas hibridaciones múltiples que enlazan idiomas y vinculan culturas en un mestizaje acertado. Hay que advertir que esta particularidad típica de *Diario de Djelfa* no se presenta con tanta recurrencia en los otros libros de la amplia y variada bibliografía de Max Aub.

Esta situación literaria no es el resultado de sus desarraigos, siempre fue muy sensible a la palabra precisa, castiza y bien hecha. Entre sus escritos que denotan del juego lingüístico esta su relato *Fábula verde* de la época anterior a la Guerra Civil Española como lo explica Soldevila Durante¹. Además, el poeta de Djelfa siempre ha señalado tener una atracción hacia lo árabe, como testimonio de la valiosa herencia arábiga en la cultura española. Mucho antes de su exilio, había captado la honda compenetración de los valores islámicos en la civilización ibérica como lo reivindica en sus *Diarios (1939-1972)*²: (...) ciertos aspectos (...) reflejos de ideas generales (entre otros, la de la influencia árabe en España) que es, en mi, muy vieja seguridad, de los años treinta, cuando quise estudiar árabe con Emilio García Gómez (...) en contra de Jean-Roy y de Lévi-Provençal, pero no he tenido nunca tiempo para (...) darla a conocer.

Su afán de rescatar del olvido los valores hispano-arábigos y de defenderlos, lo llevaron a querer estudiar la lengua árabe con el eminente arabista español, Emilio García Gómez.

Esta inclinación y la valoración de lo musulmán-bereber la declara en su novela *Campo de sangre*³, en el capítulo V, *Don Leandro y los árabes* discurrendo sobre Al Ándalus afirma, hablando de la civilización española, que hubo en ella: “*Setecientos años de paraíso y multiplicación. Cabileño todo lo de la tierra (...)*”, recalcando que: “*(...) Donde no hubo aportación bereber, lo producido carece de alcance universal*”.

3. El elemento árabe en *Diario de Djelfa*: Se caracteriza el poemario por un juego estilístico que alía las teorías postcoloniales a las teorías estructuralistas; se dará con fuerza en poemas llenos de vocablos inesperados, de términos árabes, de cruces de palabras, de invenciones y de restitución etimológica, lo que conforta la idea de hermanamiento lingüístico que exalta la compenetración cultural.

1- Soldevila Durante, Ignacio, *La obra narrativa de Max Aub* op. cit., p. 354

2- Aub, Max, *Diarios (1939-1972)*, op. cit., p. 236.

3- -----, *Laberinto mágico III. Campo de sangre*, Madrid: Santillana, 2003, p. 276 y p. 282.

El libro de Djelfa analizado bajo esta predisposición a lo árabe explica la recurrencia de la dimensión musulmana en la escritura, el análisis lingüístico de lo que representa la variedad de la terminología como lo son las palabras de origen arábigo, los extranjerismos, los neologismos y las hibridaciones idiomáticas o cruces de palabras se estudian en el capítulo *El instrumento poético* de la tesis doctoral abajo citada¹.

A título de ejemplo los poemas que siguen son una muestra de un estilo embebido de la esencia árabe que el poeta reivindica e impone.

En la poesía *¡Dios cuánto perro!*², aparece la palabra “**albarraniego**” de albarrán o albarráneo, término de origen hispanoárabe, que viene del árabe clásico “albarrani” que indica en la actualidad a un extranjero o forastero: **براني (ة)**

*¿Quién es más perro
el perro o el mandamás?
el comandante o aquel **albarraniego**?*

*todos llevan bozal,
los unos en el cuello,
los otros en el pecho.*

Lo que hay que saber en este poema es el paralelo que se hace entre los jefes del campo y sus perros; ya que los primeros obedecen a las órdenes ciegamente, como lo hace el perro que teme a su amo. En estos versos, el juego de palabras es significativo en cuanto al silencio de las autoridades ante la injusticia y el exterminio a que están sometidos los exiliados.

En el poema *Ya hiedes Julián Castillo*³ está el término “**aduar**” que indica un conjunto de cabañas, de tiendas de campaña o barracones que forman un poblado. Se aplica a beduinos, gitanos e indios americanos.

Viene del árabe, duwwar: **الدوّار**

***aduar** hecho fortaleza*

El autor habla del poblado de Djelfa en aquella época de la ocupación francesa, cuando se construyó un fuerte alrededor del cual se aglutinaron un grupo de casas.

En el poema *Dice el moro en cuclillas*⁴, utiliza el autor varias palabras de origen árabe:

1- Zerrouki, Saliha, op. cit., pp. 26-129.

2- Aub, Max, *Diario de Djelfa*, op. cit., pp. 65-67.

3- Aub, Max, *Diario de Djelfa*, op. cit., p. 26.

4 *Ibíd.*, p. 29

*mirando su **alminar**
sus joyas y **albengalas**
aceñas del Segura
sus fuertes **albacaras**...
con grandes **alharacas**...
de la misma **almenara***

“**alminar**” del árabe clásico almanara, indica una torre de mezquita, desde la que se convoca a las oraciones de los musulmanes. المنارة
“**albengalas**”, de origen portugués, se refiere las telas de Bengala, que forman los turbantes.

“**aceñas**” del árabe hispánico assanya y este del árabe clásico sâniyah, السانية molino, harinero situado en el cauce de un río cuya agua mueve el “azud”, máquina que saca agua de los ríos para regar.

“**albacaras**” البكرة plural البكرات

-en su primera acepción, del árabe hispánico y este del árabe clásico baqqàr, boyero, recinto murado en que se guardaba el ganado vacuno.

-en su segunda acepción, del árabe hispánico albakkàra y este del árabe clásico bak[a]rah, palabra en desuso, rodaja o pequeña rueda.

“**alharacas**”, árabe hispánico alharàka y este del árabe clásico harakah الحركة que significa “aspaviento” gesticulación, es decir cierta exageración en la manifestación de un sentimiento de una expresión, etc. con voces o gestos o con la actitud.

“**almenara**” المنارة en su segunda acepción: árabe hispánico Manhàr y este del árabe clásico manhar: arroyo. Tiene varias acepciones como el fuego encendido como señal en las atalayas o en otro sitio; o bien el candelero para candiles de muchas mechas y (en Aragón) la zanja por la que se conduce al río el agua sobrante de una acequia. Es éste último sentido que cabe en el texto, alude el autor a la tumba.

En este poema, se resucitan los fuertes lazos de convivencia de “moros y cristianos”, el hermanamiento está declarado abiertamente cuando atestigua que el mismo y el árabe están presos y destinados a la misma fosa.

En *Ya lo dice el refrán*¹, la palabra “**albarrada**” refiere un muro hecho de piedras superpuestas sin cemento o una terraza arrellanada en una pendiente sostenida por una paredilla hecha de esta forma.

البَرَّادَة

pedras para la albarrada

1- Aub, Max, *Diario de Djelfa*, op. cit., p. 33.

Los trabajos forzados se justifican con cualquier tarea, llevar piedras para la albarrada o cubos de agua para la cocina, lo esencial es hacerles trabajar siempre, sin descanso, aunque estén subalimentados.

En *Toda una historia*¹, usa otra vez el autor la palabra “**albengala**” que refiere una tela muy fina que usaban los moros españoles como adorno en los turbantes y en este caso el personaje argelino: **البنقالية**

*Móntala en sus **albengalas***

***arráez**, señor en silla*

***cábila**, pueblo y los años*

La palabra “**arráez**”: del árabe hispánico arràyis y este del árabe clásico ra’is **الرئيس** ، **رئيس** caudillo árabe o morisco, capitán de una embarcación árabe o morisca o capitán (o patrón) de un barco, jefe de todas las operaciones que se ejecutan en una *almadraba* (*lugar en que se lucha*) tanto en el mar como en tierra.

La palabra “**cábila**” árabe clásico qabilah, **قبيلة** ، **قبائل** que significa tribu en árabe.

El homenaje que rinde a los valores islámicos son incuestionables, él que no conocía los países árabes antes de poner el pie en Djelfa, se embebió de los valores musulmanes y captó la amplitud del alma del pueblo.

En el poema *Grita*² utiliza el autor la palabra “**garrama**” o garama, del árabe hispánico y este del árabe clásico garamah **الغرامة** ، **غرامة** un tributo pagado por las tribus, también a una indemnización colectiva que paga una tribu por todos los robos cometidos en su territorio. Por extensión pasó a significar los regalos que se hacen a una familia con motivo de la celebración de algún fausto acontecimiento:

*guerra, sangre, **garramas** y rebato*

En el poema *Mora*³ que es la visión de una joven árabe observada en la calle:

*blanca **almalafa***

*hora del **almuecín**.*

Una *morilla* -dice el autor-, una mujer árabe en su atuendo tradicional, que despierta en él tres puntos de interés: el hecho de estar envuelta en su velo blanco, el hecho de seguir dócilmente a un hombre y el hecho de mirar con un sólo ojo⁴.

1- *Ibíd.*, pp. 44-57.

2- *Ibíd.*, p. 95.

3- *Ibíd.*, p. 96.

4- Djebar, Assia, *Les enfants du nouveau monde*, Julliard: Paris, 1962, p. 225.

La palabra “**almalafa**”, **المـلحفة** árabe clásico: milhafah”, árabe hispánico Almalafa “malafa” es un traje que llevan las moras que los cubre desde los hombros hasta los pies, en nuestro caso es el gran velo blanco que llevan las mujeres argelinas, exclusivamente.

La palabra “**almuecín**”: **المؤذنين** almuédano o almuedén (del árabe clásico “(al)muedin” de “addana”, **أذن** (verbo) hacer saber, derivado de “udn” oído; lo mismo que “muecín”, llegado después del francés). Alude al musulmán que convoca a la oración desde el alminar, y es éste el sentido en nuestro texto.

El sello local en una escena de vida típica como lo es la figura femenina está plasmado para la posteridad. La silueta grácil de la joven es una nota de alegría en la pesadilla del cautiverio y un elogio a la gracia de la mujer argelina.

El poema *Domingo de Pascua*¹ es una muestra de otros descubrimientos que hace el autor al contemplar una ceremonia que debe ser la celebración de algún rito religioso. Es posible que el título del poema sea una pura coincidencia o una reacción involuntaria del subconsciente del etnocentrismo del autor -que quiere dar una explicación religiosa a partir de su propio punto de vista- a una ceremonia que vislumbra desde la lejanía de su alambrada.

El preso asiste a esta manifestación que le recuerda la época en que, en Europa, se celebran la Pascua lo que produce una asociación de épocas y de rituales. En la religión musulmana no hay “Pascuas”, lo que mira el autor es una peregrinación a un “santo” (morabo), supervivencia de un ritual pre islámico oscurantista. Llaman la atención del autor el grito reiterado que produce un hondo vocerío:

*lelilí, lelilí,
algazara sin fin*

La expresión “**Lelilí**” es la transcripción de la profesión de fe de los musulmanes cuya traducción es: “No hay más Dios que Alah”: لا إله إلا الله se completa esta oración con “Mohamed **ﷺ** su Profeta”: لا إله إلا الله و أن محمداً رسول الله

En otros autores también se asocia al grito de guerra de los musulmanes, como lo explica Bernard Sicot en su traducción del libro².

1- Aub, Max, *Diario de Djelfa*, op. cit., pp. 97-98.

2- Sicot, Bernard *Max Aub. Journal de Djelfa*, Edition bilingüe, Mare Nostrum : Perpignan, 2009, p. 271.

El término “**algazara**” del árabe hispánico, locuacidad y del árabe clásico, gazarah: الغزارة abundancia, ruido de muchas voces juntas, de guerreros, particularmente los moros, al atacar.

Este último poema es una muestra de cómo el autor fusionaba en su mente los ritos y ceremonias, enlazándolos encima por encima de las civilizaciones y de los lugares.

4. El misterio de la composición: Max Aub realizó en su reclusión carcelera un trabajo de toma de apuntes que dieron lugar a múltiples obras que editó en su estancia mejicana. A partir de 1944 hasta su muerte, no dejó de publicar sobre su cautiverio y sobre la Guerra Civil Española, dando a conocer trabajos en todos los géneros de la literatura española.

La toma de apuntes la más llamativa es la de *Diario de Djelfa* que alimentó y siguen alimentando las hipótesis sobre las condiciones de su creación.

En los archivos de la Fundación Max Aub se conserva el original de lo que va a ser el libro *Diario de Djelfa* que se presenta bajo forma de un códice enigmático ha sido resguardado –al ser fotografiado– por el propio autor en la primera publicación de su libro de 1944. Es un incuestionable documento de autenticación sobre la veracidad del testimonio y de los hechos de Djelfa.

Lo sorprendente de esta pieza de “convicción” es su tamaño diminuto y su letra microscópica, como lo explica la archivera de la Fundación Max Aub, María José Calpe¹: ... *No era nada más que un papel de tamaño reducido, unos 8,5 cm x 13,4 cm en donde constan los 27 poemas que conforman la primera edición del libro, escrito en tinta azul, sobre soporte papel muy fino, parecido al de fumar, por las dos caras, 55 líneas en el recto y 38 líneas en el verso aproximadamente unos 240/250 caracteres por línea. Estas líneas contienen trece poemas, escritos entre diciembre de 1941 y marzo de 1942.*

La única razón que pudiera ser avanzada para explicar los motivos de estos disfraces, es el hecho de haber querido proteger los escritos de los guardianes del campo de represión: «...*Están apuntados como si fueran prosa, separados los versos por guiones y los poemas por signos de igualdad. Los poemas llevan la fecha al final de cada uno de ellos. Para poder transcribir el contenido del manuscrito hay que utilizar la lupa ya que dada la miniatura de la letra no es legible a simple vista lo*

1- Calpe, María José, *El manuscrito clandestino de Djelfa*. Boletín Sala de Espera, nº 5, 2003, pp. 17-19.

que demuestra la complejidad de su creación y su condición de documento clandestino. »

Lo excepcional es el trabajo de orfebre que llevó Max Aub en el campo de Djelfa, rellenando un papel muy fino parecido al papel de fumar por las dos caras. El misterio de cómo se escribió el manuscrito en Djelfa es total. Esto alimentó muchas hipótesis de aquellos que dudaron de la existencia del mismo campo, los que se enredaron en los pastiches creados por el autor como *Jusep Torrens Campalans*¹, *Juego de Cartas*² y el relato *El cementerio de Djelfa*³. Adelantando una vez más la reacción de sus lectores, Max Aub inserta seis fotografías -una de ellas la de su manuscrito- en las páginas céntricas como autenticación póstuma, en su edición de 1970 en las editoriales Joaquín Mortiz, se colocan las fotos entre las páginas 64-65.

Unos documentos de los archivos de la Biblioteca del Colegio de Méjico Daniel Cosío Villegas, publicados por César Núñez⁴ informan de la existencia de otros poemas inéditos, entre ellos “*La enfermería*” en donde explica el poeta que su trabajo era, entre otros, “inscribir enfermos”. Pues empieza a hacerse la luz sobre las condiciones de creación: aprendemos que tenía a disposición una mesa, un tintero y una pluma y tiempo para entregarse a este trabajo de hormiga y para poder realizar la miniatura sus gafas de miope le sirvieron de lupa.

En cuanto al papel, que se califica de “parecido al papel de fumar”, no es nada más que un papel para una especie de “buyo” local, llamado en lengua coloquial argelino “*chémma*” parecido al tabaco en polvo y cuyo uso es corriente en Argelia.

La caligrafía en miniatura, por otra parte, es conocida en el mundo árabe y en el Magreb, en la escritura de los versículos del Sagrado Corán en formato reducido, y desde tiempos remotos, es tradicional la edición de libros coránicos en tamaño cada vez más diminuto, la prueba de ello es que el librito más pequeño que existe hoy se encuentra en el Líbano y

1- Aub, Max, *Jusep Torrens Campalans*, Tezontle: México, 1958.

2- -----, *Juego de Cartas*, Finisterre: México, 1964.

3- -----, *Enero sin nombre*, Alba: Barcelona, 1995.

4- Núñez, César, *Max Aub en el país del viento. Algunos poemas del denominado Ciclo de Djelfa (1941-1942)*» en *Max Aub, testigo del siglo XX*. Congreso Internacional del Centenario, 2003, pp. 362-438 [consulta 29 marzo 2008] <<http://www.uv.es/entresiglos/max/index.htm>>

data de 400 años, su tamaño es de 2,4 cm x 1,9 cm, y consta de 604 páginas¹.

Esto nos conforta en la posibilidad de que Max Aub haya visto el Santo Corán en su versión microscópica, entre los árabes que suelen llevarlo para la recitación ritual de las azoras, y se haya inspirado en la técnica de la escritura microscópica de aquellos talismanes sagrados de los árabes, sobre todo porque a primera vista el manuscrito es indescifrable y está desdibujado, por lo que recuerda a grandes rasgos la letra árabe de los versículos coránicos. Ésta es otra de las genialidades de Max Aub, que llegó a disimular incluso los caracteres de su escritura que es indescifrable a ojo desnudo, consiguiendo así una hibridación visual inédita y un despiste genial.

5. Una fusión intercultural: Max Aub no tenía la intención de escribir un libro de poesías, lo hizo en una situación de coerción como una protección de sus escritos, es lo confía a Antonio Núñez²: *«Eran unos apuntes que yo tomaba en Djelfa y lo hacía en verso porque el verso despierta, a lo sumo, una mirada de indulgencia de los guardianes. Las notas en prosa ya son más sospechosas. Pero mi «Diario» se quedó para siempre en verso»*.

Esta profusión creativa desata la admiración para un poeta que no creía en sus dotes de versificación y muy agarrado a su auto desestima no deja de repetir que: *«No quiero dejar de decirle que no tengo oído de ninguna clase: oí, años y horas música, para ver si aprehendía; ha sido el fracaso más doloroso de mi vida. No soy poeta, tal vez por eso»* como nos lo confía Ignacio Soldevila³ que reconoce una excesiva modestia y humildad para una persona que: *“jamás se permitió atribuirse el don de la poesía, a pesar de los muchos versos que fue publicando durante su larga carrera literaria... quizás porque contrastando lo suyo con lo de los grandes poetas de su convivencia y de sus lecturas clásicas»*.

1- <http://www.trtfrancais.com/fr/informations/detail/moyen-orientasieafrique/2/le-plus-petit-coran-du-monde-pourrait-etre-inscrit-au-guinness-des-records/7574>

2- Núñez, Antonio que cita Núñez, Cesar, op. cit., p. 363.

3- Soldevila Durante, Ignacio, *El compromiso de la imaginación*, Fundación Max Aub: Segorbe, 1999, p. 66.

Otro investigador, José Ángel Ascunce¹, afirma que «*Aub nos ofrece una obra lírica de mejor calidad de lo que él nos adelantaba y mucho mejor de la que se puede deducir a partir de la atención crítica que ha merecido hasta ahora*».

José María Naharro-Calderón² menciona la justificación de este metro tal como es precisado por el propio autor: «*Cuando, en el campo, intenté escribir lo más sencillamente posible lo que acontecía, en verso salió. El verso es lo más desnudo. (...) Cuando nos ponemos a contar sucesos que se nos agarran, que nos desgarran el pecho, lo hacemos en romance. Lo de adentro, lo subjetivo puede luego emperifollarse orlado por las conteras de la consonancia del tramado del endecasílabo.*

Poesía primitiva, poesía obligada, poesía a la fuerza. (...) Las cosas tal como fueron, sin alegorías, sin imágenes, para no dar motivo a interpretaciones personales, que no entre nadie por el resquicio del verso. La estética se inventó por falta de exactitud: lo que va de lo visto a lo pintado. En este captar que quiero, sobro yo, sobra cuanto soy. ».

Esto le vale el homenaje de Ignacio Soldevila³ que saluda su maestría creadora: «*La variedad de metros y estrofas utilizados por Aub en este diario es notable: pareados, tercerillas, cuartetas, quintillas, sextillas, décimas irregulares, romances, un sonetillo, cuatros sonetos, y poemas en verso libre, de lo más solemnes y conmovedores son sin duda los Salmos*».

Como conclusión hay que señalar que la meta de esta comunicación ha sido hacer constar la efectiva interculturalidad de las tendencias literarias de Max Aub, este escritor multifacético y sorprendente, que queda sin embargo poco conocido en las esferas de los estudios universitarios argelinos. Las posibilidades inagotables que ofrece este libro se han demostrado en la aplicación de las fluctuaciones de los movimientos literarios, dando un ejemplo efectivo de como consta la interculturalidad en la mirada del europeo que se hermanó con el otro, en la riqueza de arabismos de los poemas. La postura del autor ayudó a confortar la interpretación del “tercer espacio” de los estudios

1- Ascunce, José Ángel, *Diario de Djelfa, el personaje lírico en sus circunstancias históricas*, en *Enraciments et déracinements*, Actas del Coloquio de la Universidad de Paris X, Nanterre, 2003, p. 224.

2- Naharro-Calderón, José María, *Max Aub y los universos concentracionarios*, en *Max Aub: enracinements et déracinements*. Actas del Coloquio de Paris, 2003, op. cit., p. 107.

3- Soldevila Durante, Ignacio, *El compromiso de la imaginación*, op. cit., p. 81.

poscoloniales y en fin, como no aludir a las teorías estructuralistas y a la “hibridación de géneros”, que sigue suscitando divergencias entre los teóricos.

La originalidad de “*Diario de Djelfa*” no está valorada en su justa medida ni por la crítica, ni por la investigación científica y, sin embargo, la aportación de este libro es múltiple en sí, tanto a los campos de la literatura, de las teorías literarias como de la historia, ya que es un auténtico documento de memoria histórica viva.

Bibliografía

Obras:

- Aub, Max, *Jusep Torrens Campalans*, Tezontle: México, 1958.
 -----, *Juego de Cartas*, Finisterre: México, 1964.
 -----, *Diario de Djelfa*, Joaquín Mortiz: Méjico 1970.
 -----, *Campo cerrado. (El laberinto mágico I.)*, Alfaguara: Madrid, 1978.
 -----, *Enero sin nombre*, Alba: Barcelona, 1995.
 -----, *Diarios (1939-1972)*, Alba: Barcelona, 1998.
 -----, *Hablo como hombre*. Artes Graficas: Segorbe, 2002.
 -----, *Campo de sangre (Laberinto mágico III.)*, Madrid: Santillana, 2003.
 -----, *No son cuentos*. Huerga y Fierro: Madrid, 2004.

Bove, Paul, A., ed. *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*, Duke University Press: Cambridge, 2000.

- Djebar, Assia, *Les enfants du nouveau monde*, Julliard: Paris, 1962.
 Jovelín, Emmanuel, *Le travail social face à l'interculturalité*. L'Harmattan: Paris, 2006.
 Sicot, Bernard, *Max Aub. Journal de Djelfa*, Edition bilingüe, Mare Nostrum : Perpignan, 2009.
 Soldevila Durante, Ignacio, *El compromiso de la imaginación*, Fundación Max Aub: Segorbe, 1999.
 -----, *La obra narrativa de Max Aub*, Gredos: Madrid, 1973.

Colloques:

Ascunce, José Ángel, *Diario de Djelfa, el personaje lírico en sus circunstancias históricas*, en *Enraciments et déracinements*, Actas del Coloquio de la Universidad de Paris X, Nanterre, 2003.

- Naharro-Calderón, José María, *Max Aub y los universos concentracionarios*, en *Max Aub: enracinements et déracinements*. Actas del Coloquio de Paris, 2003.
 Núñez, César, *Max Aub en el país del viento. Algunos poemas del denominado Ciclo de Djelfa (1941-1942)*» en *Max Aub, testigo del siglo XX*. Congreso Internacional del Centenario, 2003, pp. 362-438 [consulta 29 marzo 2008] <<http://www.uv.es/entresiglos/max/index.htm>>

Revistas:

- Aub, Max, *Sala de Espera*, Boletín de la Fundación *Max Aub*, *Autobiografía*, Julio de 2000.
 Calpe, María José, *El manuscrito clandestino de Djelfa*. *Boletín Sala de Espera*, nº 5, 2003.

Tesis:

- Zerrouki, Saliha, *Diario de Djelfa de Max Aub, una escritura entre literariedad, realidad y simbólica*, Universidad de Oran, 2005.

Internet:

Bensalah, N., *Interculturalité-Histoire de mots et de réalités*. Revue Traces n° 173. Disponible en Internet: <<http://www.changement-egalite.be/spip.php?article697>> [fecha de consulta 6 febrero de 2014]

Cuillerai, Marie "*Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation ?*", Acta Fabula, *Autour de l'œuvre d'Homi K. Bhabha*, p. 74. disponible en <http://www.fabula.org/revue/document5451.php> [fecha de consulta 8 de marzo de 2015]

<http://www.trtfrancais.com/fr/informations/detail/moyen-orientasieafrique/2/le-plus-petit-coran-du-monde-pourrait-etre-inscrit-au-guinness-des-records/7574>

< <http://idemm:joueb.com/news/la-culture-et-l-interculturalite>> [fecha de consulta 1de febrero de 2015]

< <http://lesdefinitions.fr/interculturalite> > [fecha de consulta 31 de enero 2015]

الملخص: في السنة 1944، ماكس أوب شاعر المنفى الإسباني في الجزائر، شهد على علاقته وتفاعله مع الشعب الجزائري. وكاعتراف منه بهذا التضامن، كتب قصائد تتخللها المصطلحات العربية كرمز وتذكارات بتراتٍ مشترك، تراثٍ إسبانيا تحت حكم المسلمين؛ فبالإضافة إلى نثى رسائل تندد بالقوى الاستعمارية، قصائده تُظهر سمة الفرد الذي لدمج مع الآخر، الذي قبل الآخر: الجزائريُّ. فالشاعر قد استبق بهذه القصائد مفهوماً حديثاً للنشأة، مفهوم التفاعل الثقافي. **الكلمات المفتاحية:** التفاعل الثقافي، الآخر، المنفى، إسبانيا تحت حكم المسلمين، الجلفة، الشعر.