

UN TEATRO MENOR COMO DESTINO: LA ANTÍGONA ARGELINA DE MYRIAM BEN

Caroline E. Kelley, D. Phil.

Instituto de Simone de Beauvoir - Universidad de Concordia

caroline.e.kelley@gmail.com

Cita recomendada || KELLEY, Caroline E. (2011): "Un teatro menor como destino: la Antígona argelina de Myriam Ben" [artículo en línea], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5, 74-98, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero05/05_452f-mis-caroline-kelley-es.pdf >

Ilustración || Nadia Sanmartín

Traducción || Estefanía Prieto

Artículo || Encargado | Publicado: 07/2011

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || La obra de Myriam Ben *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* puede leerse como una reinterpretación de la *Antígona* de Sófocles. Considero que esta fusión entre el teatro argelino, la historia y la tragedia griega da nacimiento a una variedad de «teatro menor» que se propone debilitar las estructuras dramáticas ya implantadas y las narrativas históricas prevalecientes sobre la Revolución Argelina (1954-1962). Al trabajar sobre la base de una obra canónica, la dramaturga despoja de un papel central a la tragedia clásica mediante una adaptación técnica que nos lleva a la reflexión, mientras que, al mismo tiempo, rebate las narrativas que rodean los acontecimientos de la lucha por la liberación, el *Front de Libération Nationale* (FLN) y, en particular, el derrocamiento militar del presidente Ahmed Ben Bella por parte del ministro de Defensa Houari Boumediene en 1965. A pesar de la especificidad del contexto, la naturaleza alegórica de esta obra tiene un gran sentido de universalidad. Mientras que el entorno en el que se enmarca es indudablemente la Argelia posrevolucionaria, la historia que transmite podría tener lugar en cualquier país tanto del pasado como de la actualidad: las dictaduras no se han limitado al norte de África.

Palabras clave || Literatura menor | Desterritorialización | Gilles Deleuze | Literatura argelina francófona | Literatura comparada | Antígona.

Abstract || In this paper, I read Myriam Ben's *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* as a reinterpretation of Sophocles' *Antigone*. I contend that this blend of Algerian theatre, history and Greek tragedy yields a variety of 'minor theatre' that sets out to undermine established dramaturgical structures and prevailing historical narratives about the Algerian Revolution (1954-1962). Working in the outline of a canonical work, the playwright decentres the classic tragedy by way of a thought-provoking technical adaptation while, at the same time, refuting the fictions shrouding the events of the liberation struggle, the *Front de Libération Nationale* (FLN) and, especially, the military overthrow of President Ahmed Ben Bella by his Defence Minister Houari Boumediene in 1965. Despite the specificity of its context, however, the allegorical nature of the play allows for a sense of universality. While its milieu is undoubtedly post-revolution Algeria, the story it communicates might take place in any country past or present –dictatorships not being limited to North Africa.

Keywords || Minor Literature | Deterritorialization | Gilles Deleuze | Algerian Literature in French | Comparative Literature | Antigone.

0. Introducción

La cualidad universal de la obra *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* se descubre ante un público que trasciende las fronteras de Francia y Argelia, e invita a multitud de interpretaciones. No obstante, la dramaturga evita cualquier concepto universal centrado en lo masculino al constituir su obra alrededor de una heroína, Leïla. La centralidad de su personaje femenino contribuye al propósito político de la dramaturga. En efecto, la reinterpretación y puesta en escena de *Antígona* por parte de Myriam Ben se concibe y se desarrolla como un acto político que nos impulsa a replantearnos nuestras nociones inflexibles de identidad, ciudadanía, familia y sociedad, por ejemplo, como desde el punto de vista de un «personaje secundario»: un argelino *moudjahida* (muyahidín). Mi lectura pretende destacar la estrecha relación entre la acción política y la escritura como práctica. Con el fin de analizar estas controversias, trataré las teorías de «literatura menor» y «teatro menor» de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que conforman la fibra teórica de este artículo, para continuar con una descripción general del contexto histórico y teatral de Francia y Argelia en el que Ben desarrolló su obra. A continuación, se incluye una lectura minuciosa de *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue*, junto con la praxis de un teatro menor.

1. Lo menor

En Kafka: Pour une littérature mineure (1975), Gilles Deleuze y Félix Guattari definen la literatura menor como una literatura que no se constituye mediante un «lenguaje menor», sino que, más bien, es creada por una minoría mediante un «lenguaje mayor» (Deleuze, Guattari, 1975: 29). Y, lo que es más importante, en la literatura menor el lenguaje se desarrolla con un fuerte sentido de la desterritorialización (Ibid.). Una segunda característica de la literatura menor es su naturaleza política: «Tout y est politique», afirman (1975: 30). Lo individual se adhiere a lo social; el sujeto está siempre asociado con lo político:

Son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle (1975: 30).

El tercer elemento de la literatura menor es su valor enunciativo colectivo; el autor está inmediatamente conectado a una acción comunitaria y lo que dice o hace es necesariamente político. La política contamina toda enunciación (1975: 31). Y como la conciencia colectiva o nacional está «souvent inactive dans la vie extérieure, et toujours en voie de désagrégation», es la literatura

la que se encuentra definitivamente a cargo de este papel y con la función de la enunciación colectiva, e incluso revolucionaria (Ibid.). La literatura menor, de una manera significativa, abarca la posibilidad de expresar otra comunidad posible, con el fin de forjar otra conciencia y otra sensibilidad (1975: 32). Al igual que la praxis de *pensée-autre* concebida por Abdelkébir Khatibi (1983), la literatura menor establece «les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie)» (Deleuze y Guattari, 1975: 33). Además, está marcada por el lenguaje en su proceso de devenir (*devenir-mineur*); un lenguaje de intensidades y vibraciones variables. De esta manera, una literatura menor también posee elementos de polifonía y discordancia. En *Pour une littérature mineure*, Deleuze y Guattari se interesan en la manera en que Kafka desterritorializa la Praga alemana a través de su escritura mediante palimpsestos, con el objetivo de crear la posibilidad «de faire de sa propre langue» (1975: 48). Si bien la opinión de que la literatura menor es intrínsecamente política es relativamente clara, el concepto de «desterritorialización» requiere una explicación más elaborada para el propósito de la tesis de este artículo¹.

Deleuze y Guattari explican el concepto de desterritorialización en *Mille plateaux* (1980). En esta obra, los autores argumentan que el lenguaje es un mecanismo para la acción, para hacer realidad los hechos con palabras. Por ejemplo, cuando un juez lee el veredicto de una sentencia, las palabras que pronuncia transforman al acusado en una persona culpable. En este sentido, la lengua no es neutra, sino que codifica e impone un orden social concreto. Con relación a esto, cada lengua comprende estándares que determinan la enunciación aceptable o inaceptable de las palabras; una enunciación inaceptable es una desviación de la «norma» y no está aprobada de forma generalizada. Por ejemplo, los dialectos, el uso gramaticalmente incorrecto de las oraciones o la jerga se consideran desviaciones de la lengua estándar. En *Mille plateaux*, Deleuze y Guattari interpretan la aplicación de estos parámetros del lenguaje como una imposición de poder. No obstante, el lenguaje logra mantener un flujo constante a medida que los estándares se refutan y revisan. Este es el proceso de desterritorialización y reterritorialización. Cuando las normas lingüísticas se subvierten, el resultado es una desterritorialización del lenguaje. La lengua se deshace de sus códigos habituales y se extrae de la estructura lingüística que la envuelve. Por otro lado, cuando las normas lingüísticas se aplican, o se desterritorializa la lengua imperante, el resultado es la territorialización o reterritorialización de la lengua; este proceso es infinito, ya que los estándares de la lengua se desestabilizan, negocian y corrigen constantemente.

Mientras que Deleuze y Guattari limitaron originalmente su estudio de lo menor a la prosa, con el tiempo Deleuze fue expandiendo la

NOTAS

1 | Estoy muy agradecida a Ronald Bogue (2003; 2005) y a J. Macgregor Wise (2005) por sus comentarios sobre el concepto de «menor» que he descrito en mi análisis.

idea para englobar el teatro y el cine. En el ensayo *Un manifeste de moins*, propone la obra *Richard 3* del dramaturgo contemporáneo italiano Carmelo Bene como una muestra de lo menor en el teatro. La obra de este dramaturgo es un ejemplo paradigmático del teatro menor porque reestructura de forma radical las obras de Shakespeare con el propósito de cambiarles el significado. Concretamente, Bene reduce el número de personajes clave y otorga importancia a otros de menor trascendencia, o bien añade personajes que ni aparecen en el texto original (p. ej., elimina a Romeo en su adaptación de Romeo y Julieta y a todos los personajes masculinos excepto a Richard en *Richard 3*). En cada uno de estos casos, la ausencia de algunos personajes le brinda la oportunidad de desarrollar otros nuevos: es en este doble proceso donde Deleuze sitúa la quintaesencia de la crítica teatral de Bene: «Ce théâtre critique est un théâtre constituant, la Critique est une constitution» (Bene, 1979: 88). Este procedimiento estratégico le ofrece la posibilidad de transformar la dramaturgia en algo nuevo y diferente. De esta forma, la idea de un teatro menor se desarrolla a partir de la idea de la literatura menor, ya que no sólo desestabiliza el lenguaje codificado sino también las convenciones del discurso y el movimiento.

Sin embargo, sería simplificador dar una explicación de lo menor en literatura y teatro sin antes mostrar las críticas que han recibido estas teorías. Los puntos principales de desacuerdo incumben al romanticismo de la fórmula y su carencia de consideración de situaciones políticas reales. Samia Mehrez apunta:

The formula proposed by Deleuze and Guattari in *Pour une littérature mineure* stops short at the glories of deterritorialization. It leaves us with a subversive potential in 'minor' literature that does not seek to empower itself beyond the revolutionary conditions which it produces within the heart of the dominant, as if revolutions do not seek legitimacy and territory (1993: 28)².

Asimismo, Winifred Woodhull advierte sobre «[Deleuze] alternative politics, which mobilizes "wild" modes of social and cultural analysis in order to elude the politics of representation» (1993: 198). Woodhull muestra preocupación por el cambio posestructuralista de 1968, que señala una visión de la literatura como únicamente capaz de desestabilizar el significado. Como resultado, sostiene que el incipiente movimiento feminista argelino se vio eclipsado por aquellos teóricos posestructuralistas que defendían la idea de que el lenguaje por sí mismo posee el poder de subvertir los discursos dominantes (Woodhull, 1993: 198).

Apesar de estas inquietudes, las feministas y estudiosas poscoloniales, como Elizabeth Grosz y Françoise Lionnet, reexaminaron la obra de Deleuze y Guattari en busca de un respaldo teórico adecuado para desafiar «dominant philosophical paradigms, methods, and

NOTAS

2 | Renato Rosaldo (1987) y Caren Kaplan (1987) realizaron críticas similares a la literatura menor de Deleuze y Guattari en un número especial de la revista académica *Cultural Critique*.

assumptions» (Olkowski, 1999: 54). Grosz concluyó que su (re) conceptualización dinámica de los sistemas de pensamiento tiene el efecto de desestabilizar el poder y la autoridad, «sweep[ing] away metaphysical frameworks» que impiden a las mujeres y a otros grupos minoritarios «devising their own knowledge and accounts of themselves» (1999: 55). Además, Grosz observa en la obra de Deleuze y Guattari el reconocimiento de la fluidez y la multiplicidad de la identidad; un aspecto integral de ellas son el nomadismo y la desterritorialización, a través de los cuales se configura la diferencia al margen de las construcciones opuestas, haciendo tambalear las jerarquías y las estructuras binarias. Asimismo, Lionnet crea un método muy útil para acercarse a las obras de las mujeres poscoloniales, al que llama *métissage*, derivado en gran parte del trabajo de Deleuze y Guattari sobre literatura menor y desterritorialización³. Su propuesta permite al lector observar el espacio creado por las obras de las mujeres poscoloniales, marcadas por el proceso de *devenir-mineur*, según el cual la idea del «llegar a ser» es una forma de pluralidad.

Dentro de este marco teórico es donde sitúo *Leïla, un poème scénique en deux actes et un prologue*, junto al debate del teatro menor y con el fin de explorar críticamente las maneras en que las distintas intenciones políticas y literarias confluyen e interactúan⁴. Al igual que Mehrez, creo que es importante revelar el espacio reterritorializado que esta obra desarrolla para el reconocimiento de una experiencia femenina militante en la revolución argelina, organizada en torno a un complejo proceso de escrituras del yo y performatividad.

2. Contexto histórico

Myriam Ben escribió *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue*, además de otras dos obras, *Karim ou jusqu'à la fin de notre vie* y *Prométhée*, en 1967. Así, podríamos decir que su base artística es el teatro⁵. Las tres obras se centran en los acontecimientos de la revolución argelina y dos de ellas se inspiran en gran medida en la tragedia griega. La elección de la tragedia griega no es una coincidencia. Antes de que Ben estudiara la lengua e historia rusas, estudió las lenguas clásicas en Argelia después de que le hubieran denegado la posibilidad de estudiar literatura árabe. Por ello, es bastante probable que en sus exploraciones teatrales sobre la fragilidad de la democracia estuviera familiarizada con las tragedias canónicas griegas y fuera consciente de la popularidad de éstas entre sus contemporáneos europeos. Sin embargo, si la dramaturga no leyó la *Antígona* en su formato griego original, debe de haber leído su traducción, debido a que los libros clásicos tenían gran prominencia en la formación de los académicos en Francia durante esta época (Leonard, 2005).

NOTAS

3 | El enfoque teórico de Lionnet también depende en gran medida de la créolité, una praxis literaria desarrollada por un escritor martiniqueño, Edouard Glissant, que estuvo acompañada por el movimiento social epónimo (los adeptos eran conocidos como los créolistes). Véanse las obras de Edouard Glissant (1981) y Catherine Le Pelletier (1998).

4 | Al leer la obra de Myriam Ben junto con (o entrelazada con) un debate sobre la literatura menor, espero no distorsionar la idea principal del texto. Es decir, trato de no situar estas líneas en un marco teórico en el que no encaje por completo. De esta forma, adhiero al enfoque de «lo menor» que Deleuze y Guattari ofrecen, en vez de aplicar simplemente la teoría general.

5 | Véase la obra de Christiane Chaulet Achour y Zineb Ali-Benali (1991: 273). En realidad, es una de las primeras dramaturgas de Argelia. Assia Djebar publicó su obra *L'Aube rouge* en 1969. Las adaptaciones europeas más conocidas de la Antígona incluyen : Jean Anouilh, *Antigone* (Paris: La Table Ronde, 1946), Bertolt Brecht, *Antigonemodell* 1948 (Berlin: Gebr. Weiss, 1948).

El catálogo en línea de L'Harmattan resume *Leïla* como una historia de «les faits qui ont conduit au coup d'Etat de 1965 et à l'arrestation de Ben Bella» (L'Harmattan France, 2011). La obra también se encuentra en el listado del sitio web de Radio France como una lectura recomendada sobre el presidente Ben Bella, a continuación de un artículo que anuncia un documental de su vida. Anteriormente a su publicación en 1998, en junio de 1968, en el teatro *Petit Théâtre* du T.N.P., un grupo de actores argelinos exiliados leyeron a *Leïla* dirigidos por Mohamed Boudia cuando era administrador del teatro *Théâtre de l'Ouest Parisien* (TOP). La fecha de publicación de la obra, tres décadas más tarde de su creación, es digna de mención, en tanto que el interés por las obras de mujeres argelinas entre las editoriales francesas aumentó debido a la culminación de la crisis civil argelina en los años noventa (Chaulet-Achour, 2003). Es más, la actriz francesa Jocelyne Carmichael logró que se prestara especial atención a la dramaturgia de Ben a través de la adaptación e interpretación de su relato corto *Les Enfants du mendiant*, que aparece en la misma edición que *Leïla*⁶. Mientras que este clima de recepción desempeñó indudablemente un papel importante en la publicación de su obra, es primordial revisar los contextos histórico, cultural y político específicos en los que Ben compuso *Leïla*, ya que este contexto se ve reflejado en la obra.

En un trabajo revelador sobre la influencia de los clásicos en el pensamiento francés después de la Segunda Guerra Mundial, Miriam Leonard (2005) sostiene que las alusiones a los griegos antiguos eran relativamente comunes en los círculos de intelectuales y políticos: «post-war France's encounter with the Greeks gave rise to a new interrogation of the political» (Leonard, 2005: 3). Al revisar los textos de Jacques Derrida, Michel Foucault, Luce Irigaray, Jacques Lacan y Claude Lévi-Strauss entre 1959 y 1974, la autora describe así el desarrollo de la filosofía francesa durante ese período:

The heroic period of Existentialism corresponded to a moment in which social structures, in France at least, were in effective dissolution. As the German occupation and Vichy government collapsed together they left a void in which for a time there were no rules, so that existing subjects could have the experience of making their own. [...] This historical moment marked the limit of the swing toward existence at the expense of structure (Caws, 1992: 4-5, in Leonard, 2005).

La Segunda Guerra Mundial, la revolución argelina y los episodios de mayo de 1968, así como la multitud de fracasos del comunismo, produjeron un cambio radical y bien definido en el intelectualismo francés.

Sin embargo, es necesario volver a este periodo que siguió a la Segunda Guerra Mundial para comprender el renovado interés por

NOTAS

6 | *Les Enfants du mendiant* fue transformada por Jocelyne Carmichael en una obra de teatro que se interpretó en Montpellier, Francia, en 1995. Más tarde, volvió a interpretarse en el Festival de Avignon. Carmichael también adaptó la obra de Maïssa Bey *Cette fille-là*. Véase Carmichael, J. (2003).

los clásicos como fuente de inspiración:

It is problems of political involvement versus political abstinence, individual versus collective responsibility, thrown up in the wake of the German occupation, which lie at the centre of the post-war engagement with classical Athens and its own explorations of democracy and tyranny (Leonard, 2005: 5-6).

No es de extrañar que, como parte esencial de esta fascinación por los griegos surgiera un debate sobre el papel de la historia entre los teóricos franceses:

Sophocles, it would seem, brings the importance of historical distance back into the equation. It is precisely through this negotiation of the historical specificity of antiquity that some of the most interesting political debates in the intellectual history of post-war France have arisen (Leonard, 2005: 7).

No obstante, el cuestionamiento del discurso histórico y el desafío simultáneo al sujeto moderno, elementos inherentes a estas obras, eran vistos por muchos como una apuesta peligrosa en el contexto de la posguerra europea (2005: 13).

Los involucrados en los debates sobre la importancia contemporánea de la tragedia griega y la responsabilidad del individuo para enfrentarse al Estado, más allá de las eminencias intelectuales listadas previamente, incluyen a académicos griegos como Pierre Vidal-Naquet, un franco defensor de los derechos humanos y de la legislación contra la tortura⁷. Conocido por sus críticas hacia el gobierno francés durante la guerra argelina, Vidal-Naquet se unió a otros izquierdistas y comunistas que respaldaban la autonomía de Argelia, entre los que se encontraban Henri Alleg, Francis Jeanson y los defensores del FLN (*Front de libération nationale*, *Frente de Liberación Nacional*, en francés), como Jacques Vergès, con el fin de revelar y condenar las torturas a las que eran sometidos los argelinos (así como los ciudadanos franceses) por parte del ejército francés. Asimismo, fue un activo militante en los años sesenta en vísperas de las protestas estudiantiles en Francia en mayo del 68, una época en la que se revisitaron los clásicos griegos para reflexionar sobre la gran agitación social del momento. Aunque Ben no se encontraba involucrada de forma directa en los debates intelectuales más candentes sobre los griegos y la fragilidad de la democracia, sí estaba al tanto de ellos, debido a su relación con la Academia Francesa y su conexión con distintas personalidades que estaban en el centro de esos debates en París.

La historia del actor Mohamed Boudia y su *troupe* del FLN también merece nuestra atención, ya que el contexto político de la obra de Ben depende intensamente de ese esfuerzo. Boudia llegó a la escena

NOTAS

7 | Entre las obras de Vidal-Naquet sobre la Segunda Guerra Mundial, la Revolución Argelina y la tragedia griega se incluyen, por orden de publicación: Pierre Vidal-Naquet, *L'affaire Audin* (1958), *Torture: cancer of democracy, France and Algeria, 1954-62* (1963), Jacques Vergès, Michel Zavrlian, Maurice Courrégé y Pierre Vidal-Naquet, *Les disparus: le cahier vert* (1969), Pierre Vidal-Naquet y Comité Maurice Audin., *La raison d'état : textes publiés par le Comité Maurice Audin* (Minuit, 1962), 'Du bon usage de la trahison', *Flavius Josèphe: La guerre des juifs*, (1975), *Les juifs, la mémoire et le présent* (1981), *Les assassins de la mémoire* (1987), *La démocratie grecque vue d'ailleurs: essais d'historiographie ancienne et moderne* (1990), *Mémoires--La brisure et l'attente, 1930-1955* (1995), *Mémoires--Le trouble et la lumière 1955-1998* (1998), Denise Barrat y Robert Barrat, *Algérie, 1956 : livre blanc sur la répression* (2001).

teatral de Francia a mediados de los 50, cuando el FLN francés convocaba a los artistas y actores argelinos para que se unieran a su lucha por la independencia (Cheniki, 2002: 34). Se convirtió en el epicentro de este esfuerzo hasta 1959, cuando los franceses se dieron cuenta de los quehaceres didácticos del FLN francés y arrestaron a Boudia. A pesar de su encarcelación en Fresnès, continuó escribiendo e interpretando obras en prisión, entre las que se encontraba un número significativo de adaptaciones de obras canónicas francesas. Mientras Boudia cumplía condena en prisión, la *troupe artistique du FLN* persistió con Mustapha Kateb al mando. El objetivo principal de la *troupe* era informar a la gente acerca de la lucha por la liberación. De 1958 a 1962, se llevaron a cabo tres producciones principales; todas ellas intentaban ilustrar la urgencia de la lucha colectiva a través de su estructura y su animación (Cheniki, 2002: 35). Las obras del FLN se trasladaron a las ciudades industriales francesas, centros urbanos con grandes poblaciones de inmigrantes, así como a los campos de arresto, los hospitales y las zonas de los *maquis* en la frontera argelina.

Tras la liberación del país, los miembros de la *troupe artistique* revolucionaria se convirtieron en el espíritu del proyecto del teatro nacional *Le Théâtre national algérien* (TNA, Teatro Nacional Argelino, en francés), ubicado en la *Opéra d'Alger* (Ópera de Argelia). Los dos hombres que estaban al frente del teatro, ahora con patrocinio estatal, eran los veteranos del FLN Mohammed Boudia y Mustapha Kateb. Era de esperar que creyeran en el ideal de un teatro popular creado por y para los ciudadanos. Bajo su dirección, el Teatro Nacional Argelino floreció durante los primeros años de independencia con la producción de más de una decena de obras argelinas originales y aproximadamente ocho obras foráneas. Durante la guerra, la compañía adaptaba con frecuencia obras canónicas de dramaturgos como Molière y Shakespeare (Cheniki, 2002: 41). Todo esto acabó en 1965, el año en que Ben Bella fue depuesto por Boumediene. Buscado por la policía, Boudia huyó del país. Durante este tiempo, otros intelectuales también escogieron el exilio, mientras que aquellos que decidían quedarse en Argelia se arriesgaban a ser arrestados, encarcelados y torturados. Estos acontecimientos produjeron una ruptura entre las comunidades intelectuales y artísticas del país, finalizando así un período de relativa fecundidad cultural. El descontento de Boudia ante la destitución militar de Ben Bella sólo encontró alivio en la actitud crítica expresada en la dramaturgia de Ben. Se dijo que, como director de la única lectura pública de *Leïla* en el *Petit TNP*, en junio de 1968, se sintió fascinado con el personaje de *le Marchand de jasmin* (Achour y Ali-Benali, 1991: 276), aunque le resultó muy complicado de representar. No obstante, antes de que se pudiera llevar a cabo una producción completa de la obra, el Mossad israelí hizo explotar su coche por sus presuntas actividades en el *Popular Front for the Liberation of Palestine* (PFLP, Frente Popular

para la Liberación Palestina, en inglés) en 1973. A pesar de que la obra *Leïla* no procede directamente del *théâtre de l'urgence* (teatro de urgencia, en francés) del FLN, contiene elementos similares de exigencia en su diálogo y su argumento, y continúa la práctica de la adaptación de textos canónicos.

3. Una Antígona argelina: el desarrollo de un teatro menor

En el ámbito del teatro poscolonial, el personaje de Antígona es una figura popular para cualquier debate sobre el comportamiento humano, la democracia y la justicia, así como sobre los riesgos de la revolución. El significado de su nombre, «antigeneración», la sitúa como una huérfana a la vez eterna y universal (Appel, 2010). En el mismo sentido, Kevin Wetmore (2002) sostiene que la obra *Antígona* es probablemente la tragedia más «transculturizada» y «transculturizable», teniendo en cuenta «the sheer number and variety of the adaptations [...] of the play» (Wetmore, 2002: 169-170). Mientras que las cualidades universales de su heroína son responsables en parte de la popularidad de la obra, podría decirse que su aspecto más absorbente (al menos, para los dramaturgos poscoloniales) es su manera de exponer las secuelas de la guerra y la lucha simultánea del Estado para asegurar el orden. El elemento trágico se basa en la lucha personal para preservar su sistema de creencias y alianzas en un contexto tan complejo: «*Antigone* can be adapted into any situation in which a group is oppressed, or in which, in the aftermath of struggle, the forces of communal and social order come into conflict with the forces of personal liberty» (Wetmore, 2002: 170-171). Debido a sus cualidades inherentes, Antígona puede simbolizar a un grupo oprimido, o bien puede proporcionar dirección moral luego de un conflicto en el que las leyes del orden social se contrapongan a las libertades personales. Por estos motivos, es una figura especialmente popular para los dramaturgos poscoloniales. Además de ser la obra que en más lugares y con más frecuencia se ha adaptado en el África contemporánea, la *Antígona* ha sido reinterpretada por dramaturgos⁸ de Europa, el Oriente Próximo, Sudamérica, Asia Oriental y el Sureste Asiático.

Antígona es la fuerza vital que se esconde tras el personaje de Myriam Ben, Leïla, un nombre con gran trascendencia en la tradición literaria árabe. En lengua árabe, «Leïla» significa «noche» o «nacida en la noche» y constituye el título de una de las obras más célebres de la literatura popular árabe, *Alif laylah wa-laylah* o *Las mil y una noches*, una historia que da fe de la solidaridad entre dos hermanas contra un rey tirano. *Alif laylah wa-laylah* es el punto de referencia común para diversas escritoras argelinas; especialmente, para Assia Djebar,

NOTAS

8 | Algunos ejemplos notables de adaptaciones poscoloniales incluyen las de Aidan Mathews, *The Antigone* (1984), Sylvain Bamba, 'Noces posthumes de Santigone', *Le Bruit des autres* (1995), Brecht, *Antigonemodell 1948*, Athol Fugard, 'The Island', *Statements* (1986), Seamus Heaney, *The Burial at Thebes: A Version of Sophocles' Antigone* (2004), Sarah Kane, *Cleansed* (2000), Brendan Kennelly, *Sophocles' Antigone: A New Version* (1996), Conall Morrison, *Antigone* (2003), Femi Osofisan, *Tegonni, an African Antigone* (1999), Tom Paulin, *The Riot Act: A Version of Sophocles' Antigone* (1985).

que ha utilizado la obra como trasfondo en algunas de sus novelas, tales como la continuación de *L'Amour, la fantasía* (1985) y *Ombre Sultane* (1987), para describir la solidaridad entre las dos esposas del personaje masculino⁹ de la historia. Sasson Somekh observa que la leyenda no se considera una obra de literatura clásica, debido a que estaba escrita en una mezcla de *fushā*, o árabe literario, y *āmmiyya*, o árabe dialectal; si bien en Occidente despertó interés después de que se la tradujo a varios idiomas europeos en el siglo XVIII, fue sólo en las últimas décadas que adquirió cierto grado de respetabilidad según el canon de la literatura árabe (Somekh, 1991: 4). Como Ben estaba interesada en la destrucción de las jerarquías, tanto reales como literarias, su alusión a esta historia sobre la resistencia de las mujeres, escrita en un árabe menos formal o híbrido, es esencial en la desterritorialización de la *Antígona* clásica. El significado del nombre también se destaca, puesto que el Creonte de Sófocles describe continuamente a su sobrina como «de ninguna parte» y le ordena «vivir una vida sepultada» o una vida en la oscuridad que la destina a la muerte, mientras que Leïla transcurre en lo que se podría describir como un momento oscuro y sombrío en la historia de Argelia.

Al igual que *Antígona*, *Leïla* muestra a un rey débil y narcisista, *le Roi*, cuya posición como jefe de su reino es bastante endeble. Su inseguridad queda en evidencia con el anuncio de su plan para levantar una estatua en su propio honor, con fanfarria, celebración y todo. En tanto, el homólogo de este egocéntrico soberano, Leïla, nuestra heroína y *ancienne moudjahida*, es una figura valiente. De forma similar a la Antígona, la muerte distrae a la protagonista con el fallecimiento cuestionable de un hermano; se sospecha que *le Roi* ordenó su asesinato. Sin embargo, en este caso, el personaje que falleció no es hermano de sangre de la protagonista, sino su compañero de armas y marido, así como el hermano más joven de *le Roi*; la hermana metafórica de Leïla conforma el personaje de Attika, con quien participó en la guerra de la independencia¹⁰. Con la introducción de una compañera de armas, la dramaturga rompe instantáneamente con la idea figurada de Occidente de posicionar a las mujeres en una competencia antagonista y, al igual que en la obra *Alif laylah wa-laylah*, las induce a una unión de solidaridad (militante). Su alianza supone un fuerte contraste con los hombres que gobiernan el Estado y quienes, además, están en conflicto interno los unos contra los otros; un conflicto que finalmente concluirá con la muerte de *le Roi*.

A excepción de algunos (Leïla, *le Roi*, Attika y Omar), la mayoría de los personajes ofrecen un contrapunto simbólico a la línea argumental, en particular *le Marchand* de jasmin. Como vendedor de jazmines, es un ícono popular en la obra de Ben¹¹. Para ella, la flor del jazmín es símbolo de la juventud y le recuerda al señor que solía venderle

NOTAS

9 | Leïla Sebbar también hace alusión al relato en sus novelas sobre una protagonista llamada Sherazade. Véase Sebbar, L., *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982) ; Sebbar, L., *Les carnets de Shérazade* (1985).

10 | La elección del nombre Attika refuerza aun más los elementos de la tragedia griega en la obra: Attika (Ática en español) es una región de Grecia que incluye la antigua ciudad de Atenas, así como un género de tragedia comúnmente conocido como 'tragedia de Ática'. Véase Euben (ed.), *Greek tragedy and political theory* (1986).

11 | La flor del jazmín también desempeña un papel simbólico en la obra de Ben *Sabrina, ils t'ont volé ta vie* (1986) y en 'Nora', un relato breve de *Ainsi naquit un homme* (1982).

collares de jazmines a su padre: «Pour moi, cet homme était un sourcier car il transformait les odeurs horribles de la rue en parfum magique» (Achour, 1989: 71). La figura del vendedor de jazmines es un símbolo de la gente común, ya que atrae inevitablemente a los pobres y privados de derechos. Con el propósito de ilustrar este punto, Ben recuerda la época en que era una joven militante:

un paysan d'un certain âge venait de Tixeraïne pour assister aux réunions, le lundi soir. C'était un paysan pauvre; il avait avec lui un petit couffin; il me raccompagnait et sortait de son panier des fleurs de jasmin gardées fraîches entre deux feuilles de figuier, et m'offrait: ce geste était pour moi d'une qualité indicible (Achour, 1989: 71).

Le Marchand de jasmin, como símbolo cultural, resalta y encarna el espíritu populista de la obra. Boudia probablemente se sintió atraído hacia él por estos motivos pero también porque es un personaje *hakawati*, un narrador de la tradición del *hakaya* magrebí (interpretación y narración de cuentos)¹². Como tal, con frecuencia permanece solo sobre el escenario y le habla directamente al público, al estilo de un coro griego pero en el cuerpo de una figura solitaria. Asimismo, además de por sus características de *hakawati*, un público del Norte de África reconocería a *le Marchand* como Djeha o Djoha, el más célebre de los héroes populares del Magreb¹³. Tal y como explica Kamal Salhi:

Traditionally Djeha was the epitome of the carnivalesque, with an eccentric character, a unique brand of humour, and a kind of gentle madness which runs through his exploits. This playful madness is a common element of North African humour (Salhi 1999: 329).

El novelista y dramaturgo argelino Kateb Yacine es especialmente conocido por sus manipulaciones de este personaje estereotípico, y Djeha se encuentra presente en un gran número de sus obras, en particular en *Nuage de Fumée*, la personalidad central de *La Poudre d'intelligence* (1959). Esta obra, al igual que *Leïla*, emplea la ironía, el humor y la alegoría para comentar la dirección autocrática que está tomando el Estado argelino. No obstante, *le Marchand* (y Djeha, en general) es un símbolo polémico y sexista, y muestra otras características desagradables, a menudo distanciándose de otros personajes o repeliéndolos. De esta forma, se convierte en una amalgama de rasgos que evita las interpretaciones sencillas.

4. El origen: un prólogo

El prólogo funciona como telón de fondo de la acción de la obra, que tiene lugar en los actos primero y segundo. Dominado completamente por la figura delicada de *le Marchand de jasmin*, que actúa como nuestro *hakawati* o como un coro griego formado por un

NOTAS

12 | Otros términos que describen al narrador y su representación son: *gawwal*, *meddah*, *rawi*, *muqallid*, *berrah*, y *fdawi*. Véase Salhi, K. (2004: 41).

13 | Para interiorizarse en profundidad sobre el contexto histórico, literario y cultural de la figura del Djeha en Oriente Medio y el norte de África, véase Déjeux, J. (1978). Aunque aparecen distintas transcripciones fonéticas del nombre, entre las que se incluyen Djoha, Djeha, Djeh'a, Jeh'a, y Jh'a, utilizo la primera iteración del nombre por ser la forma más común en Argelia, mientras que Djeha es la iteración del nombre en Marruecos. Una manifestación contemporánea de la figura del Djoha es 'Fellag', el cómico de Kabyle (Argelia). Véase Dominique Caubet (2004).

solo hombre, descubrimos la extraña historia de su vida, que, a su vez, es la historia de Argelia. Su soliloquio solemne e introspectivo está acompañado por una serie de acciones ilustrativas, que invitan a una respuesta por parte del público; un recurso empleado comúnmente durante el círculo de narradores, o *halqa*, en África del Norte (Chakravarty Box, 2005: 45-46). A pesar de tratarse de una forma teatral convencional, el *halqa* es también dinámico y vibrante, de forma que podría considerársele tradicional y moderno al mismo tiempo, aunque no en el sentido occidental (Chakravarty Box, 1997). Dicho de otro modo, el *halqa* es un círculo formado por los espectadores donde se lleva a cabo la representación. A menudo, se espera la participación de los espectadores en la obra teatral, ya sea superficialmente, con algún tipo de aportación económica, o directamente, como parte de la obra. Al hablar y expresarse frente al público, incluso dirigiéndoles preguntas, *le Marchand de jasmin* espera la contribución de sus espectadores. Del mismo modo, al hacerles formar parte del círculo consigue involucrarlos en el final de la historia.

Después de mostrarle al público las secuelas físicas de su largo viaje, el protagonista se inclina para recoger agua con las manos y repite la misma acción en tres ocasiones para eliminar las impurezas. Mientras bebe esta agua imaginaria, de repente se detiene como si hubiera recordado algo, un recuerdo que comparte, dubitativo, en forma de poema. Durante el transcurso de su soliloquio, descubrimos que *le Marchand* una vez fue un sorcier que buscaba agua en tierra quemada:

va... ici pas même le charbon pousse, les torrents ne sont que cendres et, s'il y a des vagues, elles viennent seulement du fond, du fond de la terre, pour la faire craquer sous nos pieds... ici, c'est le grand désert desséché... passe ton chemin... ici, toutes les sources sont tarées (1989: 14).

Imbuido de propiedades divinas o mágicas, como el oráculo o profeta de la mitología griega o el *marabout* en los rituales religiosos del norte y el oeste africanos, logra encontrar agua en climas secos y desérticos. Esta búsqueda le guiará por montañas devastadas por el napalm y a través de bosques en llamas hasta encontrar el cuerpo inerte del «patriarce sans yeux» a orillas de un manantial (referencia inequívoca a Edipo, el padre de Antígona y rey de Tebas, quien, después de haberse dado cuenta de que fue el causante del suicidio de su esposa y madre, cogió un broche de su vestido y se quitó los ojos). Como patriarca, *le Marchand* da fe de la importancia del conocimiento como forma de poder «Oedipus loses throne, dignity, and eyesight, but gains wisdom and knowledge (which are everything)» (Kowsar, 1986: 28).

La policía descubre a *le Marchand* en la orilla del manantial tóxico y le acusa falsamente de haberlo envenenado, cargo por el que le encarcelan. Durante siete años, la duración aproximada de la Revolución, languidece en una cárcel remota. Cuando cumple la sentencia, vuelve a su pueblo y, de esta forma, reanuda su búsqueda de agua: «Et j'en ai trouvé et j'en ai trouvé, dix mille au moins» (1989: 14). No obstante, esta valiosa recompensa desencadena una disputa por la propiedad entre los vecinos.

El enfrentamiento alegórico por los recursos refleja la auténtica batalla por el poder que surgió directamente después de la independencia de Argelia en el verano de 1962. Tras las negociaciones satisfactorias con Francia en los acuerdos de Evian, el coronel Boumediene, con el respaldo de varios *chefs historiques*, incluidos Ben Bella, Rabah Bitat y Mohammed Khider, cruzó la frontera y se adentró en el país, arrebatándoles el control a los débiles líderes de las *wilayas*¹⁴. La guerra contra una entidad colonial se convirtió en una guerra entre facciones del Ejército de Liberación Nacional (ELN), rama militar del FLN. Este resultado se opone a la estrategia presentada en el *Congrès de la Soummam* en 1956, donde los *chefs historiques* afirmaban que serían los combatientes del interior, y no los emplazados en el extranjero, los que dirigirían la lucha por la liberación¹⁵. Sin embargo, este plan se deterioró y se derrumbó en los últimos años de la guerra debido a que los *maquis* regionales en las *wilayas* se vieron debilitados por el número excesivo de víctimas, la falta de recursos y las muertes de los líderes y defensores más fuertes de esta política¹⁶. Delante de una multitud llena de júbilo, en julio de 1962, Ben Youssef Ben Khedda, el líder del *Gouvernement Provisoire de la République Algérienne* (GPRA), advirtió a los ciudadanos que «la volonté populaire constitue le barrage le plus solide contre la dictature militariste dont rêvent certains, contre le pouvoir personnel, contre les ambitieux, les aventuriers, les demagogues et les fascistes de tous poils» (Stora, 1998: 192). Desgraciadamente, los defensores de la dictadura militar resultaron victoriosos y Ben Bella subió al poder con el apoyo del ELN y el coronel Boumediene. De manera fatídica, Boumediene destituiría posteriormente a Ben Bella y se impondría como líder legítimo de Argelia.

Este contexto histórico emerge en el transcurso de un monólogo que detalla poéticamente los enfrentamientos que han soportado *le Marchand de jasmin* y sus compatriotas. Antes de su llegada a la ciudad, vuelve por última vez a su pueblo y encuentra su propiedad confiscada por un representante del estado (1989: 15). Gracias a este descubrimiento, recoge el jazmín restante de su tierra y lo lleva en una cesta para venderlo durante las festividades que acompañan la inauguración de la estatua. Bruscamente acaba su historia y le pregunta a su público con recelo por qué han ido a la ciudad: «Pour t'amuser...? Ah oui, tu as raison... on va s'amuser aujourd'hui –Ah!

NOTAS

14 | Los *chefs historiques* o el «grupo de los nueve» fueron los líderes originarios del movimiento nacionalista armado del FLN, que comenzó oficialmente en 1954. Entre ellos se cuentan Mohamed Boudiaf, Hocine Aït Ahmed, Rabah Bitat, Didouche Mourad, Larbi Ben M'Hidi, Mostefa Ben Boulaïd, Ahmed Ben Bella, Mohamed Khider y Krim Belkacem. De estos nueve líderes principales, seis sobrevivieron a la guerra para ver la independencia y tres perecieron en el «campo del honor»: Mostefa Ben Boulaïd, Didouche Mourad y Larbi Ben M'Hidi. Las *wilayas* eran regiones deslindadas en los primeros días de la insurrección y sirvieron para facilitar la lucha armada que tuvo lugar, en gran parte, en el campo. Cada *wilaya* –había seis– estaba formada por un consejo de cuatro miembros, entre ellos el líder militar y político, que poseía el grado de coronel, y tres comandantes responsables de tres áreas fundamentales: la política, la militar, y la de información y relaciones. Esta estricta estructura fue respetada durante la guerra, a pesar de las pequeñas modificaciones que sufrió a medida que iban cambiando las estrategias.

15 | El Congreso de la Soummam (agosto y septiembre de 1956) fue la primera conferencia fundamental del ELN, rama militar del FLN, desde el inicio de la insurgencia armada, y sirvió para esbozar y documentar los objetivos de la lucha por la liberación y la política general de su estrategia militar. La «plataforma» del Congreso subrayó el compromiso de la organización para lograr la independencia y creó un brazo político llamado « Consejo Nacional de la Revolución Argelina» (CNRA), así como un consejo ejecutivo, el Comité

Pour ça oui, on va bien s’amuser.... Chez nous, ce qu’il y a de bien, c’est qu’on s’ennuie jamais» (1989: 16). Luego de estas palabras, el público se marcha con la duda de por qué está allí, presenciando o leyendo esa representación. Inmersos en la acción de la obra en esta coyuntura, podríamos considerar esta pregunta en el transcurso de los actos primero y segundo mientras se van desarrollando los eventos en el escenario (o nos imaginamos estos eventos si lo estamos leyendo). De esta forma, estamos involucrados como miembros participativos del *halqa* en la forma en que se interpretan (y se leen, y se recuerdan) la historia de la Revolución y sus consecuencias. El prólogo concluye silenciosamente con el anciano sentado en una roca, contando sus collares de jazmines. A medida que va contando, el volumen de su voz se hace cada vez más bajo y la luz cambia de un lado al otro del escenario hasta descansar en los aposentos de *le Roi*. Mientras la luz se mueve, el público también percibe el silencio del *Chiffonnière* hurgando en la basura.

En la primera escena de la obra, *le Marchand de jasmin* evoca dos símbolos recurrentes: el jazmín y el agua. Ya ha sido tratado el significado del jazmín, pero el agua es también relevante para esclarecer las referencias simbólicas de la obra. Al explicar el tema del agua, Ben comenta: «Cette quête de l’eau, c’est la quête de l’homme du désert qui cherche toujours le puits, la source... L’eau c’est la vie, l’eau c’est la justice, la source, c’est la connaissance» (Achour, 1989: 72). La búsqueda de agua de *Le Marchand*, como fuente de vida, justicia y conocimiento, presagia la búsqueda de Leïla en los actos primero y segundo de la obra. Asimismo, alude a la trayectoria conceptual del público o el lector, que (a lo largo del transcurso de la obra) va dándose cuenta de la traición de la Revolución y, con suerte, desarrolla el deseo de desafiar activamente este engaño. De este modo, Ben expresa su decepción porque la «verdad» sobre la lucha de los ciudadanos fue desvirtuada con tanta rapidez por falsas concepciones de unidad y la reafirmación del liderazgo legítimo del ELN. De manera aun más significativa, la dramaturga expone la *complaisance* o la participación activa de sus compatriotas argelinos en esta traición:

En mettant sous les yeux des lecteurs la logique implacable de la conduite des bourreaux, l’auteur leur montre que la fatalité continue dans ces conduits peut être renversée. Il espère soulever la révolte chez le lecteur et contribuer à développer le sentiment que l’homme est libre de s’engager ou non dans la lutte contre cette fatalité (Achour, 1989: 85).

En el primer acto, Leïla expresa estas decepciones a través de un parlamento con vestigios del monólogo de Antígona con el rey de Tebas.

NOTAS

de Coordinación y Ejecución (CCE). La plataforma también insistía en la primacía de lo político sobre lo militar, y la primacía de los combatientes del interior del campo sobre los del exterior. Asimismo, el Congreso deslindó formalmente las wilayas y zonas en las que se organizó la lucha armada.

16 | De hecho, los miembros de la delegación de El Cairo, Ben Bella, Boudiaf y Mahsas, menospreciaron públicamente la idea original de la plataforma en el interior en 1959 e, incluso, concibieron la formación de un congreso hostil respaldado por los presidentes Nasar y Bourguiba.

5. Acto primero: la conquista del silencio

Mientras que el prólogo le confiere estructura poética a la narración principal de la obra, el acto primero sirve de introducción al personaje principal, Leïla, su lucha contra la dictadura y su coherente relato de la guerra, reflejado en el «parlamento principal» de *Antígona*, el palimpsesto de la obra. En la primera escena de este acto, a medida que la luz se mueve lentamente desde el muro exterior hasta los aposentos reales, *le Roi* salta de la cama repentinamente, secándose la frente, la cara y el cuello y, respirando con dificultad, se acerca a la ventana. La abre con nerviosismo, apoya los codos en el alféizar y, dirigiéndose al público, se queda mirando fijamente al horizonte: «Quelle fièvre... Étranges ces visions qui vous poursuivent et vous agitent au-delà de toute raison» (Ben, 1998: 19). En esta postura de desaliento le encuentra su cuñada. Conforme se adentra en la habitación, las acotaciones de la dramaturga señalan que *le Roi* está de pie con la cabeza caída, con la barbilla tocándole el pecho, de modo que la luz que le alumbra crea la ilusión de una figura sin cabeza. Esta visión presagia los eventos venideros, concretamente su muerte al final de la obra. No obstante, las indicaciones escénicas nos ofrecen una variedad de interpretaciones. A excepción de la obvia alusión a un estado sin cabeza, la actitud de *Le Roi* puede aludir a la ejecución de los militantes argelinos durante la Revolución. Los prisioneros sentenciados a muerte eran enviados con frecuencia a la guillotina al amanecer, en el patio de las cárceles de Orán, Constantina y Argel¹⁷. Leïla lo señala evocando con nostalgia a su niñera ausente:

Lalla Fatma... où sont les contes de mon enfance? Elle m'en racontait souvent un, qui se terminait toujours ainsi: 'Et depuis ce temps-là, les rois se réveillent chaque matin avant l'aube, couverts de sueur, glacés par l'épouvante du cauchemar qui les arrache à la nuit: en eux s'est réincarnée l'âme d'un des condamnés à mort, qu'ils ont fait achever à l'aube' (Ben, 1998: 27).

En la historia de Lalla Fatma el significado no es tan claro, ya que ofrece otra alusión al rey de *Alif laylah wa-laylah*, que asesinaba a sus amantes al amanecer. Por último, las primeras palabras de Creonte a Antígona luego de su captura al amanecer son: «Y tú, tú que inclinas al suelo tu rostro, ¿confirmas o desmientes haber hecho esto?» (Sófocles, 1912). La postura culpable de *Le Roi* socava la autoridad que parece tener sobre Leïla y cambia radicalmente la dinámica de poder (entre el monarca y el súbdito) que se establece en la *Antígona* de Sófocles. Sin embargo, cuando menos, queda planteada la sospecha de que el régimen de *le Roi* continúa practicando la tortura y la ejecución inmediata, políticas injustas y habituales durante el periodo colonial francés.

NOTAS

17| Assia Djebar se refiere a estas ejecuciones al amanecer en el título de su única obra, *L'Aube rouge*. Véase Djebar, Assia, y Carn, Walid, *L'Aube rouge: pièce en 4 actes et 10 tableaux* (1969).

Leïla emerge de su silencio y habla extensamente, expresando su angustia ante las decepcionantes consecuencias de la guerra. De manera significativa, su monólogo es una respuesta a una serie de preguntas que le plantea *le Roi* (Ben, 1999: 27-28). Él se encuentra intranquilo porque no puede controlar los movimientos, pensamientos y sentimientos de Leïla, y su ansiedad se intensifica cuando descubre que, recientemente, le hizo una visita a su amiga Attika. Su intento de averiguar por qué acudió a Attika genera todo un flujo de emociones que nace de la desconfianza de Leïla hacia *le Roi* y las explicaciones dudosas sobre la muerte de su joven esposo; los medios inmorales, incluida la tortura, que el régimen utiliza para permanecer en el poder; y, al final, la afirmación de los sacrificios de las mujeres en la lucha por la liberación:

Ce que je suis allée faire chez elle? [...] Attika et moi, nous avons marché ensemble des nuits et des jours à travers la plaine et la montagne –Une fois, nous avons passé une heure, l’une contre l’autre, un seul corps qui ne respirait plus, emmurées vivantes dans une cache prévue pour un seul homme, sous la terre, avec des grilles et des feuillages au-dessus de nos têtes” (1999: 31). Buried alive, the two women became one body in the dark and “des soldats... marchaient sur nous sans le savoir (1999: 31).

Cuando sale de su refugio, se da cuenta de que «j’avais sur mes bras la marque de ses ongles et Attika porte encore sur ses bras la marque des miens» (1999: 31). Ese parlamento refleja la intimidad entre dos amigas; su vínculo supera la fuerza de los lazos de sangre y se refuerza después de la guerra:

Avant –pendant et après la prison, tout ce que nous nous sommes juré... Tout ce que nous nous sommes juré, Attika et moi... Ah! Nous n’avons pas fait comme nos grands chefs historiques, nous! En sortant de la prison, nous sommes restées des sœurs, des membres d’un même corps (1999: 32).

Al acusar a los líderes de la Revolución, la heroína señala el contraste entre su oposición y la solidaridad de las mujeres militantes. Leïla informa a *le Roi* fervientemente que se ha enterado por Attika de que el régimen utiliza la tortura con sus disidentes:

Ce sont nos frères qui torturent... Entends-tu? Oui, chez nous... alors chez nous aussi, il y a une police de tortionnaires... Voilà ce que j’ai appris. [...] Les nazis, ils étaient tous responsables de la torture ? Alors... ? Et nous ? Nous sommes aussi... Nous sommes devenus des nazis... ? Des nazis... Des nazis... (1999: 33).

Los líderes en la lucha por la liberación no sólo traicionaron sus ideales, sino que torturaron a sus camaradas, lo que podría verse como una forma de fratricidio. A los ojos de Leïla, si los revolucionarios argelinos se han rebajado al nivel de los nazis, su proyecto anticolonial ha

fracasado completamente. Con el mismo espíritu y el veneno de la condena de Antígona al rey de Tebas, Leïla acusa a *le Roi*, al mismo tiempo que restablece su compromiso con los objetivos de la lucha por la liberación y la lealtad a su compañera de armas. El cambio de devoción de un compañero a una compañera de armas rechaza la lealtad ciega a los sistemas de parentesco patriarcal establecidos en la *Antígona*. Esta expresión de amor entre hermanas también “reescrive” la tensa relación entre Antígona y su hermana Ismene en la obra de Sófocles.

En los siguientes pasajes, descubrimos que Leïla es huérfana (sus padres y hermanos murieron en la guerra) y su marido, Rachid, murió de forma misteriosa los últimos días de la Revolución. Cuando descubre que el régimen utiliza la tortura, sospecha que Rachid fue asesinado por *le Roi* y se promete descubrir todo lo posible (1999: 35). A pesar de la insistencia de *le Roi* de que ella es demasiado joven e idealista para comprenderlo, Leïla jura que descubrirá al culpable de la muerte de su marido. Esta perseverancia es resultado directo de su experiencia militante en la guerra; una experiencia que la transformó, tal y como le había asegurado su marido (1999:36). Al interrelacionar la búsqueda individual con el tema más amplio de los derechos de las mujeres, la invectiva de Leïla culmina con una revisión del destino desafortunado de las mujeres argelinas después de la lucha por la liberación. Sostiene que las mujeres están atrapadas en un espejo proverbial del que no pueden escapar. El espejo que utiliza como ejemplo es un regalo de Rachid:

Oui, c'est maintenant le même miroir que possèdent toutes les femmes de notre pays. Il m'avait dit en riant: 'Pour qu'il te surveille pendant que je ne serai pas là. Je saurai tout en le regardant quand je reviendrai. Fais attention.' 'Et toi? Qui te surveillera?' (1999: 33-34).

Una metáfora familiar en los escritos autobiográficos, el espejo puede reflejar la propia realidad o la vida sin adornos¹⁸. En este caso, el espejo es un símbolo de la desigualdad de la mujer, una desigualdad que domina sus cuerpos literalmente. Ya no aparecen en él sus reflejos, sino que se encuentran subsumidos en un espejo de una sola cara que las vigila, pero que no ejerce la misma función de vigilancia con los hombres. Su parlamento dirigido a *le Roi* es una declaración de acción política, a partir del cual reunirá los conocimientos necesarios para oponerse a sus expresos deseos; este acto de rebeldía libera su cuerpo, en sentido figurado, del espejo que le regaló su marido. El discurso de Leïla también inspira a *le Roi* a revelar cómo murió su marido, y el acto primero concluye con la dramática historia de la muerte de Rachid en una cueva. Al igual que el amante de Antígona, Haemon, Rachid muere bajo tierra, aunque, en este caso, sin su amante.

NOTAS

18 | George Gusdorf, por ejemplo, dijo que la autobiografía «es el espejo en el que la persona refleja su propia imagen» (Gusdorf, 1980: 33).

La serie de súplicas, acusaciones y revelaciones articuladas en francés le confiere otra capa de significado al intercambio. Al escribir la obra en la lengua colonizadora, Ben desterritorializa el «lenguaje mayor» que habla su heroína. De forma similar a la crítica de Shakespeare de Ben, el monólogo de Leïla «functions as a critique of the power relations represented in [the] original [play], but it also undermines the forms of conventional theatre» (Bogue, 2003: 6). El resultado es una especie de disidencia cognitiva, ya que Leïla y los otros personajes forman un *halqa* con el público, relatando sus versos en francés en lugar de en árabe coloquial, el lenguaje habitual del *halqa*. El testimonio oral de la heroína en la lengua colonial puede suponer una súplica más en favor de la pluralidad (y aceptación). Escrito en un contexto cultural marcado por el intento de *le pouvoir* de anular el uso del francés e inculcar el árabe moderno estándar como el lenguaje del habla pública, el monólogo de Leïla (y la obra en general) se podría interpretar como una llamada al plurilingüismo y un rechazo a la idea de poseer un idioma argelino propio¹⁹. Como mujer, viuda de un mártir y *ancienne moudjahida*, el personaje principal se adentra en el escenario público, literalmente, como una paradoja. Es una ciudadana de segunda clase, un símbolo venerado de la lucha por la liberación y una *hakawati* subversiva. Como tal, Leïla se encuentra en una posición exclusiva para socavar simbólicamente algunas de las estructuras sociales y lingüísticas restrictivas que caracterizan el contexto histórico de la obra. Su condición de viuda y *moudjahida* también la convierte en un agente moral, capaz de suplicar y criticar, en gran parte de la misma forma en que Antígona mantiene una posición de autoridad moral en la tragedia griega de Sófocles²⁰. Como agente de autoridad moral, Leïla hace un llamamiento a los ciudadanos para que participen a través del conocimiento del pasado, la igualdad de la mujer y el cumplimiento de las leyes no escritas, guiados por la creencia en una autoridad moral superior que condenaría los actos de tortura.

6. Acto segundo: el pueblo y su profética locura

Como símbolos de la cultura popular, los personajes en el acto segundo facilitan la progresión de los trágicos acontecimientos hacia el final: «Ce qui a été –a été comme ce devrait être» (Ben, 1998: 25). A excepción de Omar y Attika, estos personajes derivan del folclore magrebí en lugar de la mitología griega clásica, en contraste con los personajes del acto primero. La suma y la resta de personajes de diferentes culturas y épocas contribuyen a la crítica menor de la obra. En esencia, una crítica menor socava la construcción del significado inherente a la narración convencional: «D'une pensée on fait une doctrine, d'une manière de vivre on fait une culture, d'un événement on fait de l'Histoire. On prétend ainsi reconnaître et admirer, mais en fait on normalise» (Deleuze y Bene, 1979: 97).

NOTAS

19| La política de «arabización» fue implementada poco tiempo después de que Houari Boumediene alcanzara el poder en 1965; transmitida principalmente por el Ministerio de Educación, esta política tenía como objetivo sustituir el francés por el árabe en colegios, empresas, la literatura y las artes, así como en los medios de comunicación. Este cambio abrupto y enérgico supuso una carga considerable en los adultos que habían crecido (y, en algunos casos, habían recibido su educación) en el sistema francés, en el cual el árabe no se enseñaba demasiado y además era considerado un idioma extranjero. Muchos autores, intelectuales y empresarios, así como aquellos que se esperaba que cubrieran esos puestos después de que tantos *pied-noirs* (pies negros, en francés) partieran, se encontraban en un *impasse*. Algunos escritores, como Kateb Yacine, intentaban escribir en francés y traducir sus obras al árabe dialectal; mientras que Malek Haddad dejó la escritura, ya que no sabía escribir en el árabe literario; y Assia Djebar tomó un descanso de diez años desde su última novela y, en su lugar, filmó una película en árabe dialectal, *La Nouba des femmes du Mont-Chenoua* (1977), hasta que se publicaron sus colecciones de relatos breves *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980). De este modo, después de algún tiempo, escribir en francés se convirtió en una forma de protesta contra el gobierno, y en una necesidad para los escritores que no sabían escribir en árabe y serían acallados. Este fue el caso, sobre todo, durante la crisis civil (1992-2000), cuando los artistas, escritores e intelectuales fueron asesinados desmesuradamente por el Frente Islámico de Salvación (FIS) y otras organizaciones paramilitares y terroristas.

La introducción de los héroes populares del norte de África en un texto inspirado en la tragedia griega desestabiliza la linealidad de la composición. Dado que la naturaleza política del teatro se define por la analogía que comparte con la dialéctica de la mayoría y la minoría, depende de que se identifique bien la primera y se sustituya por los valores de las minorías. En su aclaración de este proceso, Deleuze explica que la mayoría no supone necesariamente el grupo más grande. Por ejemplo, en Francia, las mujeres, los niños, los ancianos y las minorías étnicas y raciales ocupan una posición marginal en comparación con los hombres blancos cristianos en los centros urbanos del país, a pesar de que este último grupo es una minoría cuantitativa. Sin embargo, el grupo minoritario puede formar una mayoría propia en relación con otras minorías, es decir, las mujeres adineradas y las mujeres de clases socio-económicas bajas. No existe una línea que divida con precisión las comunidades y permita una oposición claramente definida, sino que se entrecruzan varias líneas que redefinen constantemente la mayoría y la minoría: «Minority designates here the potential of a becoming, whereas majority designates the power or the impotence of a state, of a situation» (Kowsar, 1986: 26). En este sentido, el acto segundo también revela la tragedia de la revolución de los pueblos, en los que una élite gobernante dictatorial surgió de la lucha por los valores de las minorías.

Myriam Ben crea la correspondiente «estructura menor» de la obra a través de una fragmentación de la secuencia de la trama: la búsqueda idealista de Leïla por recuperar los ideales perdidos de la lucha por la liberación y evitar un golpe de Estado se cruza con estampas alegóricas que demuestran la ambivalencia de la ciudadanía. Al dirigirse a la gente, Leïla restablece su lazo con la lucha del proletariado, reconociendo su papel fundamental en sus esfuerzos para que los «valores menores» vuelvan a ser los mismos que en el periodo posrevolucionario. Estos personajes anónimos representan a la clase obrera, los íconos culturales identificables y sin derechos, y presagian la aproximación de la caída del régimen.

En la penúltima escena, la decimotercera, mientras le *Jeune homme à la guitare* compone canciones para Leïla, *la Mère* aparece en el escenario y, creyendo que los dos jóvenes son amantes, insulta a Leïla e implora al joven que no pierda el tren. *La Mère* está impregnada de las características de la mahboula, o “loca”, un personaje liminar pero poderoso en el folclore del norte de África. Según la autora, la parodia de la locura nacida de la lucha es una variedad de disidencia cognitiva (Achour, 1989: 88). Deleuze y Guattari teorizan que la progresión de la cordura hasta la locura es la quintaesencia del acto de «convertirse en otro», también conocido como «máquina de guerra». La «máquina de guerra» es cualquier fuerza orgánica o mecánica que destruye barreras, fronteras y fortalezas. Más allá de

NOTAS

Para comprender la historia con más profundidad y el impacto de la política de arabización en Argelia, véanse las obras de Madeleine Dobie (2003) y Gilbert Grandguillame (1985).

20] En un ensayo titulado «Antígona como agente moral», Helene Foley investiga la «complex interrelation between female moral capacity and female social roles that conditions, and is articulated in, such choice» (Foley, 1996: 49). Como una princesa virgen de Tebas, Foley (1996) alega que el público original reconocería inmediatamente su estado social como elemento significativo de sus elecciones morales.

la categorización, la máquina de guerra es cualquier fuerza o deseo que acaba con las organizaciones territoriales, las estratificaciones políticas o las diferencias morales y sexuales. La máquina de guerra es una operación sediciosa y nunca tan versátil como cuando asedia las nociones de cultura: la Palabra, Dios, la Verdad, la Razón, el Capital, la Historia, etc. (Kowsar, 1986: 27). En su explicación de la máquina de guerra, concebida como una forma de activismo creativo contra el Estado, advierten sobre su posible riesgo de autodestrucción, suicidio y locura:

Est-ce le destin d'une telle machine, lorsque l'Etat triomphe, de tomber dans l'alternative: ou bien n'être plus que l'organe militaire et discipline de l'appareil d'Etat, *ou bien se retourner contre elle-même*, et devenir une machine de suicide (Deleuze and Guattari, 1980: 440).

La locura de *la Mère* encarna esta dualidad; la máquina de guerra es, al mismo tiempo, un instrumento de transformación y una fuente de aniquilación. No obstante, el *devenir-mineur* de la locura también engendra las capacidades proféticas expuestas anteriormente por Ben. Esta insólita lucidez permite a *la Mère* presagiar los acontecimientos de la precipitada conclusión de la obra. Traslada la atención de Leïla y de *le Jeune homme à la guitare a Attika*, que sostiene a un niño pequeño en sus brazos: «Tu lui as donné la vie? Oui... nous leur donnons la vie –Tu lui as donné la mort, comme nous toutes. Tu lui as donné la mort» (Ben, 1998: 94). Estas fatídicas palabras son interrumpidas por la noticia de último momento de que *le Roi* ha sido asesinado. Las acotaciones escénicas piden que se transmita esta información dramáticamente mediante altavoces, después de lo cual una muchedumbre invade el escenario gritando: «On... a assassiné le Roi» (1998: 94). A medida que el escenario sucumbe al caos, Leïla, Attika, *le Jeune homme à la guitare*, *l'Enfant* y *le Vieillard* se quedan mirando fijamente a la Mère en silencio.

La escena final de la obra se desarrolla en los aposentos de *le Roi*, donde yace su cuerpo. Del otro lado de la pared, el público puede escuchar los ruidos apagados de los disparos y los disturbios. El regreso a la residencia real marca el verdadero final del intento de Leïla de evitar la caída del régimen (y la ligera posibilidad de entrar en democracia). Observando el caos desde la ventana, se estremece con el estruendo de las armas, mientras que, en la sala, el resto de los personajes permanece en silencio. Sólo *la Mère* rompe este silencio para recitar un poema. Al concluir el poema, el soldado Omar se acerca rápidamente a Leïla y le pregunta el motivo de su regreso a los aposentos reales. El soldado se esfuerza por persuadirla de que se marche y le advierte de los peligros de quedarse. No logra convencerla (1998: 100). Cuando uno de los comandantes ordena a Omar que salga de la habitación, Leïla se niega nuevamente a marcharse con él. Con las últimas palabras de la triste canción de *la Mère*, cae el telón:

Vois la terre de ton pays...
Chaude comme une immense pâte qui lève...
Il fut et il sera toujours aigre le levain qui soulève la pâte—
Mais elle sait attendre, la mère nourricière qui
L'a pétrie dans le grand silence des mères—
Elle sait attendre le temps qu'il faut
Pour voir lever le pain (1998: 101).

En este verso, el país se equipara con el acto de las mujeres de preparar una barra de pan; las imágenes evocan una poesía bereber sobre la pérdida²¹. La actuación no finaliza con las palabras de un coro, sino con la triste canción de una madre, lo que refleja el comienzo de la obra, que se abrió con un poema recitado por *le Marchand de jasmin*. Si bien la obra se inspira en la tragedia griega, también representa un alejamiento de ella, ya que sus personajes adquieren la capacidad de fomentar el cambio. Al describir lo que llama «nueva Antígona», Bertolt Brecht considera que este género expresa «the opinion that mankind's fate is mankind itself» (en Kuhn y Constantine, 2004: 215-216). A diferencia del teatro griego, que invoca el poder de los dioses sobre las personas, que son los peones de su juego todopoderoso, esta máxima describe nuestra capacidad de modificar un resultado. Si bien es verdad que la base de un Estado democrático requiere una preparación cuidadosa, como la de una barra de pan, también requiere la participación activa de las mujeres²². La negativa de Leïla de huir de la cámara real nos deja con la sensación de que podría ser condenada a muerte por su proximidad con el régimen anterior. No obstante, existe un ápice de esperanza de que sobreviva y, por tanto, continúe su lucha por el cambio progresista.

7. Conclusión

Cuando *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue* se publicó en 1998, tres décadas después de su composición original, Argelia se encontraba sumida en una violenta crisis civil. Como Myriam Ben deja entrever proféticamente en su obra, la historia vuelve a repetirse trágicamente. Otro autor argelino, atraído por el poder del mito, recoge este capítulo reciente de la historia nacional en su *Blanc de l'Algérie* (Djebar, 1996). Clarisse Zimra llama a esta novela «un testimonio colectivo» y observa a Assia Djebar «take up the problematic and tangled connection between writing and saying the individual self, writing and expressing the collective self (*parole versus écriture*) in a repressive state» (Zimra, 1995: 148). Asimismo, Ben devuelve a la «mujer desaparecida» al registro histórico y literario ante los peligros planteados por un régimen represivo; y no sólo la devuelve, sino que le otorga un nombre, mientras que el

NOTAS

21 | Curiosamente, Brecht, que escribió una adaptación de la obra *Antígona* (1947) después de la Segunda Guerra Mundial, escribió en su diario: «All that is left for Antigone to do is to help the foe, which is the sum total of her moral contributions; she also had eaten for too long of the bread that is baked in the dark» (Brecht, 2003: 199). Para conocer la referencia de las canciones de Kabyle, véanse las obras de Jean Amrouche y Tassadit Yacine (1988). Como cabría esperar, estos poemas a menudo se dedicaban a un ser querido y evocaban el lugar de origen del poeta.

22 | Aïcha Bouazzar, una de las fundadoras de SOS, *Femmes en détresse and an ancienne moudjahida*, expresa prácticamente lo mismo en la película documental de Parminder Vir. Véase la obra de Parminder Vir *Algeria, Women at War*, VHS, Formation Films y canal ENTV, Inglaterra y Argelia, 1992.

gobernante del país permanece en el anonimato. De esta manera, Ben se asemeja a su personaje y fuente de inspiración, Antígona, ya que ella representa la lucha del individuo (lo escrito) contra el Estado; como la propia Ben comenta, «j'étais le héros... de quelque sorte» (Achour, 1989: 81). La resistencia política del individuo es una propiedad fundamental de la literatura menor, como Deleuze y Guattari nos recuerdan:

La littérature mineure est tout à fait différente: son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle (1975: 30).

En la descripción de los límites de las categorías de género, de los espacios textuales y reales, esta representación *mu'arada* en francés

produit une solidarité active, malgré le scepticisme; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité (1975: 31-32).

En este artículo, se ponen de manifiesto las numerosas formas en que la literatura de Myriam Ben combina las intenciones políticas y dramáticas para elaborar un estilo único de teatro menor. Al unir hábilmente los fascismos del pasado y del presente, la dramaturga critica indirectamente a la Antígona de Sófocles, para cuestionar las narrativas hegemónicas y, más concretamente, para reflexionar sobre la dictadura militar en Argelia en 1965. Es en este sentido que me he esforzado por centrarme en las estrategias políticas y poéticas de la obra, su praxis de lo menor, la manera en que la dramaturga entreteje la mitología griega con la cultura popular, la política y la historia de Argelia para crear una poderosa fusión teatral. A través de su personaje Leïla, expone los riesgos de la lucha revolucionaria en el teatro y en la política, donde se socava la lucha por los valores de las minorías, y la minoría se convierte esencialmente en la mayoría opresiva. Al igual que el infinito proceso de desterritorialización, en el cual el lenguaje es, alternativamente, deconstruido y reprimido, y los parámetros se desestabilizan, negocian y corrigen, el proceso de reafirmar los valores de las minorías es interminable y siempre está en disputa. Sin ninguna intención de trazar una imagen simplista de esta lucha, la dramaturga, no obstante, sitúa a su personaje principal en el margen entre el Estado y el pueblo; comprende a los dos, pero no pertenece a ninguno. Desde esta posición intermedia, puede dirigir la máquina de guerra. Sin embargo, si seguimos el significado que pretenden reflejar Deleuze y Guattari, Leïla no es una guerrera que prepara una máquina de guerra, sino que el proceso mediante

el cual Myriam Ben reinterpreta la obra de Sófocles constituye una máquina de guerra que hace posible la aparición de Leïla, la guerrera.

Bibliografía

- ACHOUR, C. C. (1989): *Myriam Ben*, Paris: L'Harmattan.
- ACHOUR, C. C. and ALI-BENALI, Z. (1991): *Diwan d'inquiétude et d'espoir: la littérature féminine algérienne de langue française*, Alger: ENAG-éditions.
- AMROUCHE, J. and YACINE, T., eds. (1988): *Chants berbères de Kabylie*, Paris: Harmattan.
- ANOUILH, J. (1946): *Antigone*, Paris: La Table Ronde.
- APPEL, L. (2010): "Autochtonous Antigone", in Wilmer, S. and Zukauskaitė, A. (eds.), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy & Criticism*, Oxford : Oxford University Press, 229-239.
- BARRAT, D. and BARRAT, R. (2001): *Algérie, 1956: livre blanc sur la répression*, La Tour d'Aigues: Aube.
- BEAUGÉ, F. (2005): *Algérie, une guerre sans gloire: Histoire d'une enquête*, Paris: Calmann-Lévy.
- BEMBA, S. (1995): *Le Bruit des autres*, Solignac, France.
- BEN, M. (1998): *Leïla, poème scénique en deux actes et un prologue; suivi de les enfants du mendiant*, Paris: L'Harmattan.
- BOGUE, R. (2003): *Deleuze on Literature*, New York: Routledge.
- BOGUE, R. (2005): "The Minor", in Stivale, C.J. (ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts*, Chesham, England: Acumen Publishing Ltd., 110-120.
- BOX, L. C. (1997): *Interview with Fatima Chebchoub*, Meknès, Morocco.
- BOX, L. C. (2005): *Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women: A Body of Works*, New York and London: Routledge.
- BRANCHE, R. (2001): *La Torture et l'armée: pendant la guerre d'Algérie*, Paris: Gallimard.
- BRECHT, B. (1948): *Antigonemodell 1948*, Berlin: Gebr. Weiss.
- BRECHT, B. (2003): *Bertolt Brecht Collected Plays*, Kuhn, T. and Constantine, D. (eds.), London: Methuen.
- CARMICHAEL, J. (2003): *Filles du silence*, Montpellier: Chevre-feuille étoilée éditions.
- CAWS, P. (1992): "Sartrean Structuralism", in Howells, C. (ed.), *The Cambridge Companion to Sartre*, Cambridge, England: University of Cambridge Press, 293-317.
- CHAULET-ACHOUR, C. (2003): "L'Algérie en scène", *Algérie Littérature/ Action*, 75-76, 70-77.
- CHENIKI, A. (2002): *Le Théâtre en Algérie: Histoire et enjeux*, Paris: Édisud.
- DÉJEUX, J. (1978): *Djoh'a, hier et aujourd'hui*, Sherbrooke, Québec: Éditions Naaman.
- DELEUZE, G. and BENE, C. (1979): *Superpositions, Richard 3, Un Manifeste de moins*, Paris: Éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. and GUATTARI, F. (1975): *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris: Les Éditions de minuit.
- DELEUZE, G. and GUATTARI, F. (1980): *Mille plateaux*, Paris: Éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. and GUATTARI, F. (1998): *Mille plateaux*, Paris: Editions de Minuit.
- DJEBAR, A. (1987): *Ombre sultane*, Paris: J.C. Lattès.
- DJEBAR, A. (1996): *Le Blanc de l'Algérie: récit*, Paris: A. Michel.
- DJEBAR, A. and CARN, W. (1969): *L'Aube rouge: pièce en 4 actes et 10 tableaux*, Alger: SNED.
- DOBIE, M. (2003): "Francophone Studies and the Linguistic Diversity of the Maghreb", *Comparative studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 1-2, vol. XXIII, 17-25.
- EUBEN, J. P., ed. (1986): *Greek tragedy and political theory*, Berkeley: University of California Press.

- FOLEY, H. (1996): "Antigone as Moral Agent", in Silk M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic*, Oxford: Clarendon Press, 49-73.
- FUGARD, A. (1986): *Statements*, New York: Theatre Communications Group.
- GLISSANT, E. (1981): *Le Discours antillais*, Paris: Seuil.
- GRANDGUILLAME, G. (1985): "Les Conflits de l'Arabisation", *The Maghreb Review*, 2-3, vol. X, 57-61.
- GUSDORF, G. (1980): "Conditions and Limits of Autobiography", in Olney, J. (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton University Press, 28-48.
- HARLOW, B. (1985): "Sentimental Orientalism", in Takeddine-Amyuni, M. (ed.), *Tayeb Salih's "Season of Migration to the North": A Casebook*, Beirut: Lebanon.
- HEANEY, S. (2004): *The Burial at Thebes: A Version of Sophocles' Antigone*, London: Faber and Faber.
- KANE, S. (2000): *Cleansed*, London: A & C Black.
- KAPLAN, C. (1987): "Deterritorialization: The Re-writing of Home and Exile in Western Feminist Discourse", *Cultural Critique*, 6, 187-198.
- KHATIBI, A. (1983): *Le Maghreb Pluriel*, Paris: Denoël.
- KENNELLY, B. (1996): *Sophocles' Antigone: A New Version*, Newcastle-Upon-Tyne: Bloodaxe Books.
- KOWSAR, M. (1986): "Deleuze on Theatre: A Case Study of Carmelo Bene's *Richard III*", *Theatre Journal "Dramatic Narration, Theatrical Disruption"*, 1, vol. XXXVIII, 19-33.
- LEONARD, M. (2005): *Athens in Paris: Ancient Greece and the Political in Post-War French Thought*, Oxford: Oxford University Press.
- LIONNET, F. (1989): *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- MAKDISI, S. (1992): "The Empire Renarrated: Season of Migration to the North and the Reinvention of the Present", *Critical Inquiry*, 4, vol. XVIII, 804-820.
- MALTI-DOUGLAS, F. (1991): *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*, Princeton: Princeton University Press.
- MATHEWS, A. (1984): *The Antigone*, London: A.P. Watts Ltd.
- MEHREZ, S. (1993): "From Azouz Begag: Un di zafas di bidoufile or The Beur Writer: A Question of Territory", *Yale French Studies*, 82, 25-42.
- MORRISON, C. (2003): *Antigone*, Galway: Town Hall Theatre.
- OLKOWSKI, D. (1999): *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley: University of California Press.
- OSOFISAN, F. (1999): *Tegonni, an African Antigone*, Ibadan: Opon Ifa.
- PAULIN, T. (1985): *The Riot Act: A Version of Sophocles' Antigone*, London: Faber and Faber.
- PELLETIER, C. L. (1998): *Encre noire: la langue en liberté: [entretiens avec Edouard Glissant]*, Kourou: Ibis Rouge Editions.
- PRONKO, L. C. (1961): *The World of Jean Anouilh*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- ROSALDO, R. (1987): "Politics, Patriarchs and Laughter", *Cultural Critique*, 6, 65-84.
- SALHI, K. (1999): *The Politics and Aesthetics of Kateb Yacine: From Francophone literature to popular theatre in Algeria and outside*, Lampeter: E. Mellen Press.
- SALHI, K. (2004): "Morocco, Algeria and Tunisia", in Banham, M. (ed.), *A History of Theatre in Africa*, Cambridge, England: Cambridge University Press, 37-76.
- SEBBAR, L. (1982): *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris: Stock.
- SEBBAR, L. (1985): *Les carnets de Shérazade*, Paris: Stock.

- SOMEKH, S. (1991): *Genre and Language in Modern Arabic Literature*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- SOPHOCLES (1912): "Oedipus Trilogy", Loeb Library, [18/04/2011] <<http://www.gutenberg.org/files/31/31-h/31-h.htm#antigone>>.
- STORA, B. (2004): "1999-2003, guerre d'Algérie, les accélérations de la mémoire" in Stora, B. and Harbi, M. (eds.), *La Guerre d'Algérie: 1954-2004 la fin de l'amnésie*, Paris: Éditions Robert Laffont, 501-514.
- STORA, B. and HARBI, M. (eds.) (2004): *La Guerre d'Algérie: 1954-2004, la fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont.
- TAYEB, S. (1969): *Season of Migration to the North*, London: Heinemann Educational.
- VERGÈS, J., M. Zavrian, et al. (1969): *Les disparus: le cahier vert*, Lausanne: La Cité.
- VIDAL-NAQUET, P. (1958): *L'affaire Audin*, Paris: Editions de Minuit.
- VIDAL-NAQUET, P. (1963): *Torture: cancer of democracy*, France and Algeria, 1954-62, Baltimore: Penguin Books.
- VIDAL-NAQUET, P. (1975): "Du bon usage de la trahison", foreword in Pelletier, A., *Flavius Josèphe: La guerre des juifs*, Paris: Les Editions de Minuit.
- VIDAL-NAQUET, P. (1981): *Les juifs, la mémoire et le présent*, Paris: Maspero.
- VIDAL-NAQUET, P. (1987): *Les assassins de la mémoire*, Paris: La Découverte.
- VIDAL-NAQUET, P. (1990): *La démocratie grecque vue d'ailleurs: essais d'historiographie ancienne et moderne*, Paris: Flammarion.
- VIDAL-NAQUET, P. (1995): *Mémoires--La brisure et l'attente, 1930-1955*, Paris: Seuil.
- VIDAL-NAQUET, P. (1998): *Mémoires--Le trouble et la lumière 1955-1998*, Paris: Seuil.
- VIDAL-NAQUET, P. and Comité Maurice Audin (1962): *La raison d'état: textes publiés par le Comité Maurice Audin*, Paris: Editions de Minuit.
- VIR, P. (1992): *Algeria, Women at War*, England and Algeria: Formation Films and ENTV Algeria, 52 minutes.
- WETMORE, K. J. (2002): *The Athenian Sun in an African Sky*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- WISE, J. M. (2005): "Assemblage", in Stivale, C. J. (ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts*, Chesham, England: Acumen Publishing, Ltd, 77-87.
- WOODHULL, W. (1993): *Transfigurations of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literatures*, Minneapolis, MN and London, England: University of Minnesota.
- YACINE, K. (1959): *La Poudre d'intelligence*, Paris: Seuil.
- ZIMRA, C. (1995): "Disorienting the Subject in Djébar's *L'amour, la fantasia*", *Yale French Studies*, 87, 149-170.