

EL BICHO Y LA CALACA. DOS NOVELAS ANGLOCANADIENSES MIGRANTES

Graciela Martínez-Zalce*

“¿Dónde estoy? ¿Y qué estoy haciendo aquí? ¿Cómo terminé atrapado en un pellejo que tiembla constantemente, caminando en una ciudad congelada donde todo el tiempo me cae encima algodón mojado?”,¹ se pregunta el protagonista de *Cockroach* mientras recorre las calles de Montreal.² En tonos muy distintos, dos novelas escritas en inglés por autores mediorientales emigrados a Canadá responden, con estructuras similares, a esta pregunta: ¿por qué debieron dejar el país de origen para refugiarse en una tierra lejana y fría? La primera novela, *Cockroach* (2008), del escritor libanés canadiense Rawi Hage (1964), es un relato sobre la vida de las comunidades árabes de distintos orígenes asentadas en Montreal. El narrador es un ladrón que, transformado en cucaracha, puede infiltrarse en los recovecos de una ciudad oculta, subterránea, cosmopolita, pero hostil para los inmigrantes. La otra, *The Clothesline Swing* (2017),³ es el primer libro en inglés del escritor de origen sirio, refugiado en Canadá, Ahmad Danny Ramadan (1984) y cuenta la historia de una pareja homosexual que emigra de Siria a Vancouver y cómo, cuatro décadas después, mientras uno agoniza, el otro cuenta historias en un intento de mantenerlo con vida.⁴

* Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), <zalce@unam.mx>.

¹ “Where am I? And what am I doing here? How did I end up trapped in a constantly shivering carcass, walking in a frozen city with wet cotton falling on me all the time?”. Las citas textuales originales irán a pie de página; todas las traducciones de las novelas que aparecen en el cuerpo del texto son de la autora.

² Rawi Hage, *Cockroach*, edición Kindle (Toronto: Penguin, 2015 [Anansi Press, 2008]), 9. A partir de este momento, se pondrá tan sólo el número de página junto a las citas textuales de la novela.

³ Ahmad Danny Ramadan, *The Clothesline Swing*, edición Kindle (Gibsons, Columbia Británica: Nightwood, 2017). A partir de este momento, se pondrá tan sólo el número de página junto a las citas textuales de la novela.

⁴ Aunque ambas novelas fueron premiadas, la de Hage, además, ha recibido muchísima atención de la crítica académica que, aunque también ha estudiado sus libros anterior y posterior, ha analizado e interpretado sobre todo ésta.

No sólo por la complejidad de las motivaciones sociales, políticas o económicas que empujan a la migración, sino porque, además, cuando hablamos de las diásporas de Medio Oriente —región de la que proviene una de las mayores cifras de migrantes internacionales— nos referimos a un flujo con variedad de orígenes nacionales, diferencias étnicas, lingüísticas y generacionales, resulta difícil formular afirmaciones categóricas sobre cómo se experimenta y expresa el proceso de desarraigo. En este sentido, las dos novelas que este artículo analiza presentan dos versiones individuales de esta indagación. No obstante la pluralidad de identidades encontradas, lo cierto es que, según reconocen las y los mismos migrantes y, en el caso específico de este artículo, los novelistas estudiados, existen preocupaciones compartidas, como la angustia que generan las dificultades de la integración en las sociedades receptoras y, paradójicamente, la búsqueda por afirmar una identidad en crisis; una permanente tensión entre la cultura de origen y la del país de destino, entre aceptar y rechazar su herencia.⁵ La literatura que esta diáspora ha producido, ejemplificada aquí en dos textos narrativos del siglo XXI, entraña éstos y otros conflictos.

Acerca de las diásporas mediorientales, Laura López Morales, en su antología sobre literaturas francófonas,⁶ advierte que “una vez en contacto con otros esquemas, algunos escritores llevan al extremo su inestabilidad ontológica resultado del arraigo o de la confrontación de sus múltiples pertenencias, en el que desemboca muchas veces el proceso migratorio”.⁷ Estos desplazamientos demográficos son, según la autora, detonantes para la construcción de nuevas identidades en las que se entrecruzan categorías como lengua, edad, género, origen nacional o étnico, y cuyas experiencias son profundizadas y procesadas en la literatura.⁸

⁵ Cf. Haideh Moghissi, “Multiculturalism and Belonging: Muslims in Canada”, en Moha Ennaji, ed., *New Horizons of Muslim Diaspora in North America and Europe* (Nueva York: Palgrave, 2016), 97 y Rehana Ahmed, Peter Morey y Amina Yaqin, “Introduction”, en Rehana Ahmed, Peter Morey y Amina Yaqin, eds. *Culture, Diaspora, and Modernity in Muslim Writing* (Nueva York: Routledge, 2012), 5, 9.

⁶ Laura López Morales, “Hitos de la francofonía”, en Laura López Morales, comp., *Ausencias y espejismos. Francofonía literaria* (México: Fondo de Cultura Económica —FCE—, 2017), 15-29. En esta antología figuran dos escritores de la diáspora musulmana refugiados en Canadá, ambos narradores y dramaturgos originarios de Líbano: Abla Farhoud (1945) y Wajdi Mouawad (1968). Una obra de teatro de este último, *Incendies*, fue adaptada en 2010 por el director quebequense Denis Villeneuve.

⁷ López Morales, “Hitos de la francofonía”, 24.

⁸ López Morales, “Hitos de la francofonía”, 21-22.

Elizabeth Dahab añade que, en estas obras, se juega el exilio lingüístico o la desposesión de la lengua materna en favor de otra, la huésped; se trata de favorecer un idioma como medio de expresión literaria para el escritor que, así, se exila tanto de sus orígenes como de su forma de expresarse por medio de la palabra escrita.⁹ Expone además que, a partir de los setenta, pueden distinguirse tres etapas en el panorama de la literatura árabe canadiense:¹⁰ en la primera (“The country left behind: real, mythical, recalled, juxtaposed”) incluye obras escritas entre finales de los sesenta y los setenta en las que advierte que el referente principal es el recuerdo del país que se tuvo que dejar; en algunas de estas obras, el país de origen y el de llegada no se sobreponen, en lo que Dahab denomina una alteración en la continuidad: en el país que se ha elegido para vivir es donde se produce la obra. En la segunda (“Wartime, witness-bearing, double exiles”), las y los escritores se reconcilian con el trauma vivido en su patria y, en colectivo, dan testimonio de éste, entretejiéndolo en textos que desarrollan el tema de la integración en el país huésped; en muchos casos, se trata de textos que narran tanto la experiencia de la migración como aquella de la creación artística y que expresan sentimientos ambivalentes tanto sobre el país expulsor como acerca del receptor, al tiempo que relatan las condiciones precarias de sus personajes en ambos espacios. En este sentido, afirma que la idea de dislocación cultural inherente a la noción de hibridación y el constructo concomitante de diáspora, se asocian con las propiedades mismas del exilio;¹¹ en las obras que la autora clasifica en este periodo puede encontrarse una experiencia comunitaria del exilio y un intento colectivo de lamentarse y recordar. En ocasiones, no se especifica el país acerca del que se habla y se condenan las experiencias globales de la violencia a través del testimonio de los personajes. Finalmente, la tercera etapa (“Transcendence, remarginalization, politicization”) corresponde a una literatura urbana, donde la ciudad de Montreal tiene un lugar

⁹ Elizabeth Dahab, “On the Poetics of Arab-Canadian Literature in French and English”, en Cynthia Sugars, ed., *The Oxford Handbook of Canadian Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 639. “Choice of language as a means of literary expression for the writer who is exiled both from his origins and from his means of expression. The written word”. Llama la atención, entonces, que los dos escritores estudiados en este artículo hayan elegido la lengua inglesa para expresarse y he ahí una primera marca del entrecruzamiento de categorías que las dos novelas desarrollan.

¹⁰ Dahab, “On the Poetics...”, 638-653.

¹¹ Dahab, “On the Poetics...”, 648: “The idea of cultural dislocation inherent to the notion of hybridity and its related construct *diaspora* are associated with the very properties of exile”.

preponderante. Según la autora, hay un viraje de los temas relacionados con la migración y la asimilación a los de transnacionalidad, con especial énfasis en la condición humana. A pesar de que aún se denuncian los males de la guerra, se hace desde las tribulaciones de las y los protagonistas, de tal modo que la guerra se convierte en un tropo que interconecta la memoria con el exilio, por un lado, y el desplazamiento y la inclusión por el otro; entonces, concluye la autora, el sí mismo se convierte en el campo de batalla, en tanto que la locura y el exilio metafórico obsesionan a los personajes.¹² En esta etapa, las obras llevan un registro que se logra uniendo las consecuencias de la brutalidad de la guerra en los individuos y las colectividades, las exploraciones individuales en las historias nacionales y la búsqueda de redención a través de la solidaridad. A esta última fase pertenecen las dos obras aquí analizadas.¹³

Cockroach

No conocemos el nombre del protagonista de *Cockroach*, pero sabemos que es un hombre joven y que su alter ego es una cucaracha.¹⁴ En el presente de la diégesis vive en Montreal, luego de un intento fallido de suicidio, instante fundamental que le permite, por un lado, recordar los motivos que lo expulsaron de su tierra natal y, por otro, reconstruir la sociedad que lo ha recibido. Ambos espacios aparecen descritos desde una profunda hostilidad. El presente pesa más que el pasado y este último no explica por completo la situación en que el protagonista se encuentra.

Luz Aurora Pimentel señala que, cuando un texto se narra en primera persona, se pone la subjetividad en un primerísimo plano de atención:

¹² Dahab, "On the Poetics...", 649: "War becomes a trope engaging the interplay between memory and exile, and between displacement and inclusion. The self becomes the battleground, as madness and metaphorical exile haunt the protagonists".

¹³ Sin embargo, es *Cockroach* la que responde más cercanamente a las características que Dahab señala y, de hecho, la reconoce como una de las paradigmáticas de esa etapa. El análisis señalará las diferencias que *The Clothesline Swing* presenta y que la acercan a una época previa.

¹⁴ Es un intertexto no directo con *La metamorfosis* de Franz Kafka; también, en relación con el sol, hace referencias a *El extranjero*, de Albert Camus; y se ha señalado otro intertexto con *Las memorias del subsuelo* de Dostoievsky. Véase el texto de Rita Sakr, "Heterotopia and Its Discontents: Exploring Spatial, Social, and Textual Liminality in Rawi Hage's *Cockroach*", en Roxanne Rimstead y Domenico A. Beneventi, eds., *Contested Spaces, Counter-Narratives, and Culture from Below in Canada and Québec* (Toronto: University of Toronto Press, 2019), 88-99.

La ubicación de este narrador nos cuenta su propia historia u otra historia de la que él fue testigo, y eso le otorga un estatuto de personaje además de narrador, es necesario observarlo en ambas funciones: diegética y vocal. La subjetividad de su narración depende —entre otras cosas— de la memoria, del grado de involucramiento, de la parcialidad de su conocimiento y de la visión más o menos prejuiciada que tenga sobre los hechos.¹⁵

Lo que llegamos a saber y lo que ignoramos, entonces, depende de la subjetividad de uno de los personajes, el narrador. En *Cockroach*, no sólo el mismo protagonista permanece innombrado, sino también el lugar del cual partió. En su muy inteligente análisis de la novela, Rita Sakr¹⁶ insiste en afirmar que el protagonista salió de Beirut, infiriéndolo tanto de la biografía del autor como de su novela previa. Considero que esta inferencia es una sobreinterpretación, sobre todo porque se utiliza para hacer una comparación de aquel espacio, recordado en primera persona, con el que el personaje habita en su presente, Montreal, ciudad cuya cartografía sí es descrita con sumo detalle, con identificadores que pueden reconocerse; la ciudad nombrada responde a un mapa equivalente al contextual de la geografía real. No darle nombre al lugar de origen ni al protagonista es un gesto voluntario y significativo que subraya la desposesión en la que se encuentran las y los refugiados en las sociedades receptoras y ello se relaciona directamente con las características que Dahab reconoce en la literatura árabe canadiense más reciente: la transnacionalidad, el énfasis en la condición humana y la denuncia, desde una perspectiva personal, de las calamidades que provoca la guerra.

El relato, lo descubrimos progresivamente, es, en parte, el testimonio que el narrador ofrece a una psicóloga luego de su intento de suicidio. Ubicarse en un consultorio le permite vocalizar la memoria sin tener que introducir una retrospectiva que interrumpa el presente diegético: Montreal en el invierno. Le permite también definirse a sí mismo como extranjero (“mi relato de cómo crecí en otro lado”, 4)¹⁷ en una sociedad que espera de él comportamientos a los cuales es incapaz de responder porque el entorno no sólo es extraño sino detestable (“aquí, en esta tierra nortea, nadie te da ninguna excusa para que golpees, robes o dispaes; ni siquiera para que grites desde el

¹⁵ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada* (México: Facultad de Filosofía y Letras —FFYL—, UNAM/ Bonilla Artigas, 2012), 25.

¹⁶ Sakr, “Heterotopia and Its Discontents...”, 92.

¹⁷ “my tale of growing up somewhere else”.

balcón, para maldecir a las madres de tus vecinos ni para amenazar a sus hijos”, 4),¹⁸ en la que todo se revela como mera apariencia: la igualdad, la justicia social, la misma paz. El testimonio del narrador es, pues, una crítica al contexto desde el que se enuncia, es decir, a un sistema que, también sólo en apariencia, ofrece dádivas (como terapia psicoanalítica) a los recién llegados, aunque es incapaz de garantizarles condiciones materiales o trato dignos.

La marginación en la que vive el protagonista de *Cockroach* acentúa su condición de despojado: un vagabundo sin bienes, sin hogar, sin patria ni sentido alguno de pertenencia que debe sobrevivir en el clima adverso de una ciudad que no se parece a su lugar de origen. El frío, como *leitmotiv*, recorre el texto de inicio a fin como metáfora de la hostilidad, pero también como una realidad concreta e inhumana: ser pobre y vivir a temperaturas bajo cero. La remembranza del país de origen, por otra parte, no ofrece ningún consuelo. Aquel país innombrado del cual proviene se describe, insistentemente, como un lugar donde la violencia se ejerce tanto en espacios públicos como privados. Al respecto, Sakr¹⁹ apunta que esta novela dramatiza una visión simultáneamente pesimista y constructiva de la violencia en distintos niveles: la guerra civil, las historias de abuso sexual y físico, el robo, el tráfico de armas... La violencia de la que el protagonista es testigo ocurre espacial y temporalmente en el pasado, en Medio Oriente, pero también en el presente, en Montreal. La terapeuta, que lo obliga a pensar en sí mismo y su circunstancia, revive en él la respuesta a la violencia: ira, frustración. El recuerdo lo retrotrae al origen: a pesar de haber crecido en la calle, entre ladrones y criminales, no fue capaz de matar para defender a su hermana de su cuñado, quien no sólo la asesina, sino que se apropia del hijo de ambos para educarlo a su imagen y semejanza.

El protagonista —retomando a Pimentel— narra desde la parcialidad de su conocimiento y desde la visión prejuiciada que tiene sobre los hechos y sobre los demás personajes; en *Cockroach*, esta mirada parcial y personalísima del narrador protagonista sirve para trazar un retrato crudo y cargado de prejuicios de los migrantes mediorientales y sus condiciones en el Quebec contemporáneo: desprecia, por ejemplo, a los miembros de la comunidad iraní canadiense porque creen provenir de una cultura superior; se burla de

¹⁸ “here in this northern land no one gives you an excuse to hit, rob, or shoot, or even to shout from across the balcony, to curse your neighbours’ mothers and threaten their kids”.

¹⁹ Sakr, “Heterotopia and Its Discontents...”, 88-99.

los argelinos, porque, aunque se consideran mejores en su calidad de intelectuales refugiados de conciencia, viven del cheque de desempleo mientras pretenden arreglar el mundo entre café y café.²⁰ Su descripción de los quebequenses de nacimiento es igualmente prejuiciosa y cruda: blancos, ricos, ignorantes que, a pesar de sus conocimientos, alimentan ansias infantiles de aventura;²¹ ingenuos, engañables y engañados, por sus pretensiones de buena voluntad con respecto a los inmigrantes a quienes exotizan y acogen sólo cuando no les resultan amenazantes: “Aquí lo exótico debe modificarse: no ser demasiado auténtico, ni demasiado picoso ni apestoso; sólo lo suficiente como para insinuar a los otros una fantasía de algún otro lugar” (20), pero que, en el fondo, advierten como una invasión: “Los quebequenses, dada su bajísima tasa de reproducción, creen que pueden incrementar su descendencia atrayendo parisinos o, al menos, durante un tiempo equilibrar el porcentaje de sus similares contra los rebaños de morenos y prietos que llegan de todas las antiguas colonias francesas, escapando de dictadores y ciudades que se derrumban” (27).²²

Domenic A. Beneventi ha analizado cómo se configuran territorialmente las dinámicas de marginación y pobreza urbana en Montreal, una ciudad en apariencia abierta a las migraciones, pero con una larga historia de segregaciones que datan de su pasado colonial. En la novela de Rawi Hage, afirma, la ciudad se caracteriza como un espacio simbólico de memoria traumática y despojo material; una urbe subterránea habitada por individuos segregados ya por su origen, su género ya por sus diferencias étnicas; y, al mismo tiempo, un subterfugio de resistencia a las jerarquías sociales que determinan los espacios. Para Beneventi, las condiciones materiales del despojo (la suciedad, la inseguridad, la falta de privacidad, el hambre, la violencia) suelen ir acompañadas de un movimiento psicológico subterráneo de quienes las

²⁰ Al respecto de estas divisiones, dice Dahab: “The novel marks a first for Arab-Canadian literature: the transvergence of interest between members of two different ethnic minorities (Arab and Iranian) demonstrates that the boundaries separating various Canadian “third solitudes” are no longer absolute”. Dahab, “On the Poetics...”, 652.

²¹ “The exotic has to be modified here — not too authentic, not too spicy or too smelly, just enough of it to remind others of a fantasy elsewhere”.

²² “The Québécois, with their extremely low birth rate, think they can increase their own breed by attracting the Parisians, or at least for a while balance the number of their own kind against the herd of brownies and darkies coming from every old French colony, on the run from dictators and crumbling cities”.

experimentan.²³ La defensa del protagonista es separarse de ese conglomerado, observar y describir con detalle, con adjetivos y adverbios cargados de desprecio o empatía involuntaria:

los recién llegados a esta nueva tierra arrastran su ser congelado en el elevador de la clínica de este barrio pobre, donde deberán esperar en una fila, abrir sus bocas, sacar sus lenguas, llenar de aire sus pulmones bajo el estetoscopio del doctor, suspirar los nombres de tíos tuberculosos, estirar sus piernas como porristas, decir “Ahhh” con acento, exponer la parte blanca de sus ojos caídos y marcados por la malaria, corretear a sus narices que escurren, a sus esposas y a sus pollos imaginarios (66).²⁴

Así, excluirse lo lleva al extremo (recurso fantástico) de convertirse en cucaracha: el ser que sobrevivirá a cualquier hecatombe.

Para Abdel Nasser, a través de la teriantropía, el protagonista rechaza el papel de refugiado pasivamente agradecido y denuncia las condiciones de clandestinidad a las que han sido empujados los migrantes por la intolerancia de una ciudad que, paradójicamente, se asume cosmopolita y multicultural. Convertirse en cucaracha, dice, es un mecanismo de defensa terapéutica a través del cual el protagonista busca dejar atrás las secuelas que dejaron los conflictos bélicos, el exilio y la marginalización.²⁵ Sin embargo, es importante hacer notar que el protagonista, como ya se señaló, se sitúa a sí mismo en una dimensión distinta a las de los exilados que añoran la patria perdida, que son políticamente activos y que viven en un estado permanente de nostalgia. En las sesiones con la psicóloga, él mismo hace escarnio de las secuelas que la guerra ha dejado en su persona. Abdul-Jabbar también considera que la metamorfosis descrita en la novela se relaciona con una liberación terapéutica. El protagonista de *Cockroach*, en su resistencia contra una Montreal inhóspita, interioriza un sentimiento de alejamiento por medio de la introyección,

²³ Domenic A. Beneventi, “Montreal Underground”, *Revista de estudios canadienses / Revue d'études canadiennes* 46, no. 3 (otoño de 2012): 263-286.

²⁴ “[...] the newcomers to this land dragging their frozen selves into the elevator of this poor neighbourhood's clinic, where they would wait in line, open their mouths, stretch out their tongues, inflate their lungs under the doctor's stethoscope, breathe the names of uncles with tubercular chests, eject their legs like pompom girls, say 'Ahh' with an accent, expose the whites of their droopy, malarial eyes, chase their running noses, wives, and imaginary chickens”.

²⁵ Safaa Abdel Nasser, “Shape-Shifting as a Quest for Liberation, Empowerment and Justice: Metamorphosis and Therianthropy in Rawi Hage's Novels”, *European Journal of English Language and Literature Studies* 4, no. 3 (abril de 2016): 49-62.

en el sentido del psicoanálisis, y en un acto descolonizador se asimila a sí mismo como una alimaña para insubordinarse contra una ciudad indiferente con los recién llegados, en el mejor de los casos, hostil las más de las veces y hospitalaria sólo para los elegidos.²⁶

Pero ya sea que su transformación en cucaracha sucediera para confrontar a la ciudad, liberarse de sus precarias condiciones ya para distanciarse del pasado y las secuelas que dejó en él, el protagonista fracasa. En el desenlace de la novela descubrimos un contubernio entre el gobierno de Canadá y un iraní traficante de armas tirano y violador. Aquel que huyó de la violencia termina siendo un justiciero por propia mano y un asesino. El emigrante nunca encuentra las imágenes que los carteles turísticos anuncian como casi el paraíso (“A cada turista que conozca, a cada hermana que haya recibido una postal, le diré que aquí no existe nada; no hay reina, no hay focas ni osos bailarines, ni alces, cabañas, árboles altos o fogatas”, 249).²⁷ La novela, dice Abdul-Jabbar, rechaza el discurso romántico de la inmigración y desmiente que llegar a Canadá sea el final de los males de los inmigrantes; de hecho, con el arribo a este país se inicia una nueva narrativa, la del refugio final para los solicitantes de asilo, la historia sobre cómo volver a ser humano de nuevo.²⁸ El protagonista, sin embargo, descubre que es imposible pertenecer a una comunidad, a un nosotros, porque los humanos, no importa qué hemisferio habiten, son inhumanos: “Nada acerca de los humanos me escandaliza. Pero, claro, sólo soy medio humano, dije” (245).²⁹

The Clothesline Swing

A diferencia de la novela de Hage, el pasado más que el presente define a los protagonistas en *The Clothesline Swing*. El narrador en primera persona, cuyo nombre es una alegoría, pues *Hakawati*, en árabe, significa el contador

²⁶ Wisam Kh. Abdul-Jabbar, “The Internalized Vermin of Exile in Montréal: Rawi Hage’s *Cockroach*”, *The Journal of Commonwealth Literature* 52, no. 1 (2017): 168-182.

²⁷ “I will tell every tourist I encounter, every sister who has ever received a postcard, that nothing here exists; there is no queen, there are no seals, no dancing bears, moose, cabins, high trees, bonfires”.

²⁸ Abdul-Jabbar, “The Internalized Vermin...”, 175.

²⁹ “Nothing about humans shocks me. But then, I am only half human, I said”.

de historias,³⁰ reconstruye, con cada uno de sus relatos, el camino a Vancouver y, de esa manera, entretiene a la Muerte para que no se lleve a su amante. El título de la novela remite también a un recuerdo, el columpio fabricado por su padre con un tendedero en una terraza, en el que su madre se mecía mientras miraba Damasco, a lo lejos, antigua y hermosa; el único recuerdo de felicidad intensa que el narrador tiene de su familia en Siria:

En el balcón, mi padre fabricó un columpio para ella, usando un tendedero viejo y un cojín abandonado. [...] columpiándose para adelante y para atrás, disfrutando el calor del sol que llenaba Damasco de vida. Mi madre me levantaba en brazos en las horas tempranas de la tarde, me sentaba en el columpio de tendedero y me empujaba muy alto. Mis pies nunca tocaban el suelo; me imaginaba que era una paloma que abría las alas volando por encima de las colinas alrededor de Damasco, somnolienta, quieta, asoleada. En mi mente infantil, el mundo se limitaba a lo que podía ver de Damasco desde el columpio, que se elevaba por sobre las paredes de nuestro balcón (175).³¹

El narrador utiliza un plano distinto para narrar su historia y las de otros, de las cuales fue testigo; es por eso que no tiene un nombre propio común, sino uno que alegoriza su papel en la novela. Para Nusaiba Joan Imady, “Al no elegir un nombre, el narrador permanece innostrado y retiene una posición de control que se conecta con una cultura y una tradición que lo personificaba como violento”.³² El hecho de que el nombre del narrador sea simplemente el “contador de historias” nos recuerda que, más importante que identificar la individualidad de la voz que enuncia, son las historias de los sirios de la diáspora que ellos han recreado en su literatura: por un lado, como experiencia colectiva, décadas de gobierno totalitario y una guerra civil; por el otro, no menos determinante, el conflicto que para muchos entraña el cruce de categorías como género, identidad y tradición.³³ Entre lo que se dice y lo

³⁰ En este caso, el intertexto obvio es *Las mil y una noches* y, de hecho, en la novela existen referencias a Scherezada.

³¹ “On the balcony, my father built her a swing using old clotheslines and an abandoned pillow. [...] swinging back and forth, enjoying the warmth of the sun as it filled Damascus with life. She used to pick me up in her arms in the early afternoon hours, sit me on the clothesline swing and push me higher. My feet never touched the ground; I imagined myself a grey dove spreading my wings across the hills around sleepy, calm, sunny Damascus. In my child’s mind, the world was limited to what I could see of Damascus from that swing, rising higher than the walls of our balcony”.

³² Abdul-Jabbar, “The Internalized Vermin...”, 40.

³³ “In not choosing a name, the narrator goes unnamed and holds a position of control that is connected to a culture and tradition that personified him as violence”. Nusaiba Joan Imady,

que se calla, afirma Imady, subyace un miedo de la cultura siria hacia el peso de la realidad que se nombra.³⁴ Y sin embargo, aunque no aparezca nunca el nombre propio del narrador, no carece éste de identificadores para hablar de sí mismo: “Soy un fabulista, un escritor, un hakawati” (14), “soy gay” (88).³⁵

En esta novela, los tiempos y los espacios también suceden en dos planos; sin embargo, el presente de la diégesis se sitúa en un futuro en relación con el tiempo en el cual las y los lectores nos encontramos: “Estos recuerdos son mi único consuelo mientras estoy acostado en esta cama, en el segundo piso de nuestro hogar, en una esquina calmada y silenciosa del West End, un viejo de casi ochenta años, que intenta olvidar los días de terror allá en Siria, sin perder la memoria del amor que construimos juntos” (19).³⁶ Pero también en ese presente está el elemento fantástico de la presencia de la Muerte como un ente real que interviene en la vida íntima de los personajes, al mismo tiempo amenazante y cotidiana: “Tú te conviertes en mi Shahryār y yo soy tu Scheherazade. La muerte es el ejecutor en nuestra puerta; me decapitará si permito que mis adormiladas neuronas desobedezcan la orden de que te entretenga” (21).³⁷

En ese sentido, *The Clothesline Swing* contiene características tanto de la segunda como de la tercera etapa que Dahab establece. De esta última, por el aspecto transnacional: los personajes recorren Líbano, Turquía y Egipto antes de encontrar un hogar en Canadá. Desde el inicio, el narrador marca su ruta: “Nos conocimos en una Damasco destruida por la guerra y nos mudamos juntos en una Beirut sectaria antes de llegar, por fin, a Canadá” (12).³⁸ Sin embargo, lo que se narra está más cerca de la segunda etapa: “Tuvimos una vida sencilla, aquí en Canadá; casi sin sobresaltos, como si todas las

“Framing Disaster: Performativity & Desire in the Writings of Syrians in Diaspora”, *Untold Stories Gender-sensitive Readings of the Syrian Uprising* 10, no. 1 (2018): 25.

³⁴ “Within Syrian culture, naming things often resonates with a fear towards that which is named. Cancer, for instance, is often left unnamed and called *that disease*”. Imady, “Framing Disaster...”, 40.

³⁵ “I’m a fabulist, a writer, a hakawati” (14); “I’m Gay” (88).

³⁶ “These memories are my only solace as I lie here on this bed, on the second floor of our heritage home in a calm, quiet corner of Vancouver’s West End, an old man of nearly eighty, trying to forget the days of terror back in Syria without losing the memories of love we built together”.

³⁷ “You become my Shahryār, and I’m your Scheherazade. Death is the swordsman at our door; he will behead me if I allow my sleepy brain cells to disobey your orders for entertainment”.

³⁸ “We met in war-torn Damascus and moved in together in sectarian Beirut before we finally arrived in Canada”.

experiencias que vivimos se hubieran amontonado en las primeras cuatro décadas de nuestras existencias” (20).³⁹

La muerte es inminente en esta novela. Está al acecho; espera el momento preciso en que ha de separar a los amantes. En esa espera, se insertan los relatos que constituyen la reconstrucción del recuerdo. Retomando lo que Pimentel afirma sobre los narradores en primera persona, en el caso de Hakawati, él mismo se ubica en un primerísimo plano dado que su objetivo es distraer de su tarea a la muerte con cuentos y así mantener con vida a su pareja; cada relato tiene un título y se trata de ya la propia historia ya la de alguien más, ya otra, alegórica, desde la cual pueda leerse el momento actual o algún otro del pasado. Él es quien se otorga a sí mismo el estatuto de protagonista y narrador; él nos obliga a observarlo “en ambas funciones: diegética y vocal”.⁴⁰ Él es el *yo* que habla y el *tú* al que apela es, en ocasiones, su amante, y, en otras, la Muerte; pero, simultáneamente, el “contador de historias” es también quien lee/escucha la reconstrucción de los espacios y los personajes que los pueblan. Recordemos que Pimentel señala que la subjetividad de este tipo de narraciones depende de la memoria, y es, entonces, ésta la que da el sentido global a la novela, en este caso, por el involucramiento en los hechos, que son los que han constituido su vida y la de la comunidad en torno suyo, que vio derrumbado su hogar y que fue expulsada por las condiciones que Imady denomina “el desastre”: el totalitarismo y la guerra. Es a partir de este rasgo fundamental, el lugar preponderante de la memoria, que considero que, aunque en otra etapa contextual (la de la tercera), la novela responde a dicha segunda etapa en la que, según Dahab, las novelas parten de un deseo de reconciliación con la patria expulsora; en esos fragmentos que son, en sí, relatos completos, Ramadan devela el trauma de un personaje que ha crecido en un contexto de violencia y, al mismo tiempo, va completando el mosaico de la existencia del narrador y su pareja, de las y los jóvenes a su alrededor, y de una ciudad que algún día fue hermosa y, luego, destruida por la guerra. Pero, además, por la forma de “relato dentro del relato” que Ramadan ha elegido, el texto narra la experiencia de la migración unida a la de la creación artística.

A diferencia de la novela de Hage, la de Ramadan expresa sentimientos ambivalentes tanto con respecto al país expulsor como a todos aquellos por

³⁹ “We had a simple life here in Canada; almost uneventful, as if all our lived experiences gathered in the first four decades of our existence”.

⁴⁰ Pimentel, *Constelaciones I...*

los cuales el protagonista pasó, en calidad de refugiado: “Viví en tantas casas antes de encontrar aquella que finalmente llamé hogar. Viví una existencia nómada. Viajé. Me quedaba cuando me sentía bienvenido y huía cuando me sentía amenazado. Mi vida se desenvolvía alrededor de la huida y me convertí en un artista del escape. En aquellos días, cuando me cambiaba de casa, me sentía como el invasor de un espacio que no me pertenecía” (169).⁴¹ También, al contrario de lo que ocurre en *Cockroach*, los espacios que pertenecen a la memoria conforman una cartografía detallada y relacionada con el contexto. Las descripciones de la ciudad de Damasco, por ejemplo, no sólo corresponden a los recuerdos de la infancia y adolescencia del narrador protagonista, sino que también se incluyen datos y escenas históricas, de tiempos ancestrales, casi míticos. En cambio, sabemos poco de los espacios públicos de Vancouver; acaso la vaga descripción de un parque o la vegetación (“aquel dulce y hermoso día, mientras estaba sola en English Bay, sintiendo la brisa que se escurría por mi chamarra, sobre el suelo de una tierra en la que no nací, no sólo dije las palabras sino que las sentí”, 127);⁴² eso sí, por supuesto, está la constante mención de la lluvia como definitoria de esa ciudad, la cual favorece el deseo de estar en el espacio privado, uno de verdadero refugio: “Extraño el sol y me descubro con una depresión estacional. ‘Te has pasado años aquí ¿y todavía te sucede?’ me preguntas. Soy un alma frágil. La tristeza y el dolor me tocan con facilidad. Mis ojos reflejan el mundo gris a mi alrededor, llenándome de una necesidad infinita de calor, de sentarme en el sol” (154).⁴³

Ramadan utiliza un lenguaje poético para reconstruir un pasado donde, en un contexto de violencia familiar y política, el protagonista descubre una dimensión erótica vedada. Una escena que, dolorosamente comprime los sentimientos de conflicto en su memoria, es aquella donde la madre decide

⁴¹ “I lived in so many houses before I found the one that I finally called home. I lived a nomadic life. I travelled. I stayed around when I felt welcome and ran away when I felt threatened. My life revolved around escapes and I was an artist of escapology. Back then, when I moved into a new place, I felt like an invader of a space that wasn't mine”.

⁴² “that sweet beautiful day while I was alone in English Bay, feeling a breeze gliding through my jacket, on the soil of a land I wasn't born on, I didn't just say the words, I felt them”.

⁴³ “I miss the sun, and I find myself going through seasonal depression. ‘Years you spent here, and you still go through that?’ you ask me. I'm a fragile soul. I'm easily touched by sadness and sorrow. My eyes reflect the grey world around me, filling me with an endless need for warmth, for sitting in the sun”.

quemar todas las fotos del hijo, borrando no sólo los recuerdos sino una parte de su identidad: “El fuego se come las orillas de la foto, quema la reata, destruye los rasgos del otro niño, alcanza mi cuerpo, quema mis brazos, mis orejas, mi pelo, mi frente y mis ojos y alcanza, finalmente, mi boca que ríe, callando un grito doloroso” (38),⁴⁴ como una forma de purificación, pero también de negación. Ésta es una respuesta simbólica a la homosexualidad del hijo. Para Nusaiba Imady, sin embargo, hay paralelismos entre el protagonista y su madre, pues sus trayectorias muestran los efectos del totalitarismo en sus historias individuales: Hakawati, un hombre homosexual, huye del país, mientras que su madre se hunde en la locura.⁴⁵ Reescribe una historia épica, mitológica, de la tradición, para reformularla.

Pero hay más. Según Imady, con el exilio de su personaje, Ramadan rechaza las narrativas en las que la homosexualidad está irremediamente marcada por la violencia y construye una visión en la cual el amor y el deseo aparecen como inseparables, aunque para ello tenga que terminar su historia en otro país y en otro idioma. El autor usa un intertexto de la tradición, la historia de Sherezada, y reformula una historia común en tono épico. Al acogerlo a ella, “y en esa resurrección después del desastre, no sólo explora nuevas formas de identidad genérica y sexual, sino que confirma la importancia de dicha resurrección, llevada a cabo por los escritores, al encontrar nuevas formas de contar historias y compartir narrativas”.⁴⁶ Reclama, de esta forma, la posibilidad de un futuro.

Nuevamente el pasado, esta vez a través la autoridad de la tradición, es clave para la narrativa. La novela de Ramadan recupera el lenguaje poético y mítico de una historia y la usa como motor de la transformación, como puente entre la violencia y el amor; el exilio es sólo uno más de los caminos y tanto el lugar del destino como el idioma en que se relata, son instrumentos para completar este tránsito.

⁴⁴ “The fire is eating the sides of the photo, burning the rope, destroying the features of the other boy, reaching my body, burning off my arms, my ears, my hair, my forehead and my eyes, and finally reaching my laughing mouth, hushing a painful scream”.

⁴⁵ Imady, “Framing Disaster...”, 40.

⁴⁶ “By calling him a Hakawati and attributing him to Shahrazad, and in that resurrection in the aftermath of the surpassing disaster, he not only explores new ways of gendered and sexual identity, but also assures the importance of continuous resurrection by writers finding new ways to tell stories and share narratives”. Imady, “Framing Disaster...”, 43. Véase también el desarrollo de la interpretación en las páginas 41-42.

Conclusiones

En las dos novelas, los narradores —innombrados, aunque por motivos distintos— nos cuentan su propia historia y la de un colectivo, el de los migrantes mediorientales avecindados en dos ciudades canadienses. Pero tanto el recuerdo como la vinculación con el hogar se dan de manera distinta y responden, precisamente, a la diferencia de tono existente entre las dos novelas, a la cual me refería en el inicio del texto. Ambas novelas articulan sus relatos a partir de poner en primerísimo plano una voz que reconfigura, a partir de fragmentos de memorias individuales y compartidas, el propio ser y el de las comunidades de refugiados. Los dos narradores han huido de la violencia, pero, mientras el protagonista de *Cockroach* la reencuentra en el nuevo espacio que habita, junto a los migrantes pobres, marginados, despreciados, el contador de historias la revive en cada una de ellas, mientras las enuncia, en un ejercicio de memoria obligada, para contener a la Muerte. El protagonista de *Rage* nunca tuvo un hogar verdadero; el de *Ramadan* lo encuentra en su nueva tierra, aunque vive rodeado de los nostálgicos que conservaron las llaves de las casas a las que nunca podrán volver. Ambos han experimentado la crueldad de la sociedad que los ha expulsado, pero mientras uno la ejerce como respuesta vengativa a la también cruel sociedad que lo recibe, el otro se remite a la tradición para reclamar la posibilidad de un futuro distinto.

Acercas de la importancia del pasado, la memoria y la violencia en las obras de los escritores árabes canadienses, Dahab concluye:

La guerra se convierte en un tropo que pone en juego la memoria y el exilio, y el desplazamiento y la inclusión. El ser se convierte en el campo de batalla, mientras que la locura y el exilio metafórico acechan a los protagonistas. Los estragos de la guerra tanto en los individuos como en los colectivos (la marca de lo político), el injerto de la búsqueda individual en las historias nacionales (el valor colectivo del habla) y la búsqueda de la redención a través del amor y la solidaridad.⁴⁷

⁴⁷ “War becomes a trope engaging the interplay between memory and exile, and between displacement and inclusion. The self becomes the battleground, as madness and metaphorical exile haunt the protagonists. The ravages of war on individuals and collectivities alike (the mark of the political), the grafting of individual quest onto national histories (the collective value of utterances), and the search for redemption through love and solidarity”. Dahab, “On the Poetics ...”, 649.

De Medio Oriente a Canadá, la trashumancia internacional caracteriza a estas narrativas migrantes que habitan el inglés como nuevo idioma. *Cockroach* y *The Clothesline Swing* son apenas dos ejemplos de publicaciones que van ocupando un lugar más visible en el contexto editorial canadiense no sólo por su notable calidad literaria, sino, también, porque proveen visiones, compartidas en unos casos y discordantes en otras, de las historias de los canadienses que llegarán de otros países para enriquecer el mosaico multicultural que es aquel país.

Fuentes

ABDUL-JABBAR, WISAM KH.

2017 “The Internalized Vermin of Exile in Montréal: Rawi Hage’s *Cockroach*”, *The Journal of Commonwealth Literature* 52, no. 1: 168-182.

AHMED, REHANA, PETER MOREY y AMINA YAQIN

2012 “Introduction”, en Rehana Ahmed, Peter Morey y Amina Yaqin, eds. *Culture, Diaspora, and Modernity in Muslim Writing*. Nueva York: Routledge, 1-17.

BENEVENTI, DOMENIC A.

2012 “Montreal Underground”, *Revista de estudios canadienses / Revue d'études canadiennes* 46, no. 3 (otoño): 263-286.

BRIGHT, GILLIAN

2018 “On Being the ‘Same Type’: Albert Camus and the Paradox of Immigrant Shame in Rawi Hage’s *Cockroach*”, *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 5, no.1 (enero): 69-89.

DAHAB, ELIZABETH

2016 “On the Poetics of Arab-Canadian Literature in French and English”, en Cynthia Sugars, ed., *The Oxford Handbook of Canadian Literature*. Oxford: Oxford University Press.

FERNÁNDEZ CARBAJAL, ALBERTO

2019 *Queer Muslim Diasporas in Contemporary Literature and Film*. Manchester: Manchester University Press.

GAMBONE, PHILIP

2018 “Scheherazade in Canada”, *The Gay & Lesbian Review Worldwide*, no. 25 (marzo): 35-36, en <<https://search.proquest.com/docview/2052770323?accountid=14598>>.

GRUBISIC, BRETT JOSEF

2017 “The Many Stories One Can Carry: An Interview with Ahmad Danny Ramadan”, *Plenitude Magazine* (5 de mayo), en <<http://plenitude-magazine.ca/the-many-stories-one-can-carry-an-interview-with-ahmad-danny-Ramadan/>>.

HAGE, RAWI

2015 *Cockroach*. [2008]. Toronto: Penguin Books, edición Kindle.

IMADY, NUSAIBA JOAN

2018 “Framing Disaster: Performativity & Desire in the Writings of Syrians in Diaspora”, *Untold Stories Gender-sensitive Readings of the Syrian Uprising* 10, no. 1: 25-51.

LÓPEZ MORALES, LAURA

2017 “Hitos de la francofonía”, en Laura López Morales, comp., coordinación de traducción, prólogo y notas, *Ausencias y espejismos. Francofonía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 15-29.

MOGHISSI, HAIDEH

2016 “Multiculturalism and Belonging: Muslims in Canada”, en Moha Ennaji, ed., *New Horizons of Muslim Diaspora in North America and Europe*. Nueva York: Palgrave, 91-101.

NASSER, SAFAA ABDEL

2016 “Shape-Shifting as a Quest for Liberation, Empowerment and Justice: Metamorphosis and Therianthropy in Rawi Hage’s Novels”,

European Journal of English Language and Literature Studies 4, no. 3
(abril): 49-62.

PIMENTEL, LUZ AURORA

2012 *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*.
México: Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), UNAM/ Bonilla Artigas.

RAMADAN, AHMAD DANNY

2017 *The Clothesline Swing*. Gibsons, Columbia Británica: Nightwood,
edición Kindle.

RIMSTEAD, ROXANNE y DOMENICO A. BENEVENTI, eds. e intro.

2019 *Contested Spaces, Counter-Narratives, and Culture from Below in
Canada and Québec*. Toronto: University of Toronto Press.

SAKR, RITA

2019 “Heterotopia and Its Discontents: Exploring Spatial, Social, and
Textual Liminality in Rawi Hage’s *Cockroach*”, en Roxanne Rim-
stead y Domenico A. Beneventi, eds., *Contested Spaces, Coun-
ter-Narratives, and Culture from Below in Canada and Québec*.
Toronto: University of Toronto Press, 88-99.

WALDMAN MITNICK, GILDA y ALBERTO TREJO AMEZCUA

2018 “Bitácora de viaje”, en Gilda Waldman Mitnick y Alberto Trejo
Amezcuca, coords., *Pasaporte sellado. Cruzando las fronteras entre
ciencias sociales y literatura*. México: Universidad Autónoma Metro-
politana (UAM), 7-18.