



## Voces silenciadas y usos políticos de la lengua en *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud y *L'Étranger* de Albert Camus

Manuel Eloy Fernández<sup>1</sup>

Universidad de Buenos Aires  
manueleloyfernandez@gmail.com

Juan Manuel Lacalle<sup>2</sup>

Universidad de Buenos Aires  
lacallejuanmanuel@gmail.com

**Resumen:** En *Meursault, contre-enquête* (2013), Kamel Daoud propone una versión alternativa de una de las obras clásicas de la literatura francesa del siglo XX, *L'Étranger* (1942), de Albert Camus. La apelación a la memoria del narrador y protagonista de la novela, hermano del árabe asesinado, permite develar una serie de violencias que el texto de mediados del siglo pasado pasa por alto, y pretende dilucidar quién fue la verdadera víctima en la obra de Camus. Nuestra hipótesis es que Daoud no solo recompone un episodio central que *L'Étranger* habría callado, sino que se enfrenta manifiestamente al relato original desde un nivel de estilo lingüístico que opone la *langue française* a las variantes francófonas. Frente a la escritura “clásica” de Camus (canonizada, entre otros, por Roland Barthes y Jean-Paul Sartre), Daoud ofrece una historia desprolija, cronológicamente oscilante y teñida por la experiencia y la memoria. A la “pureza” clásica y despojada del francés literario por excelencia que exhibe Camus, Daoud responde con un lenguaje repleto de marcas de subjetividad y entremezclado con el árabe. En ese sentido, en *Meursault* se juega un gesto político también desde la elección del lenguaje –y la forma en que confluye con la estructura del relato– que abre el espacio para voces silenciadas en *L'Étranger*.

**Palabras clave:** Violencia - Silencio - Intertextualidad - Pureza - Memoria

**Abstract:** In *Meursault, contre-enquête* (2013), Kamel Daoud proposes an alternative version to one of the classic works of 20th century French literature, *L'Étranger* (1942), by Albert Camus. Appealing to the narrator and main character's memory, also brother of the murdered Arab, the narration unveils a series of violent acts that the mid-20th century text overlooks, and pretends to elucidate who the true victim in Camus' work was. Our hypothesis is that Daoud not only reconstructs a central episode that *L'Étranger* would have concealed, but that he also manifestly faces the

---

<sup>1</sup> **Manuel Eloy Fernández** es estudiante de la Licenciatura en Letras y del Profesorado de Enseñanza Media y Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente edita y colabora con la revista online *Luthor*, dedicada a la teoría literaria. Algunas de sus publicaciones pueden encontrarse allí: <http://www.revistaluthor.com.ar/>.

<sup>2</sup> **Juan Manuel Lacalle** es Licenciado en Letras y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, con el apoyo de un Beca de Investigación Doctoral otorgada por la Universidad de Buenos Aires. Algunas de sus publicaciones pueden encontrarse aquí: <https://uba.academia.edu/JuanManuelLacalle>.



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

original story on the level of linguistic style, opposing the *langue française* to the francophone variants. Before Camus' "classical" writing (canonized, among others, by Roland Barthes and Jean-Paul Sartre), Daoud offers a sloppy narrative that is chronologically oscillating and marked by memory and experience. To the despoiled and classical "purity" of the literary French *par excellence* that Camus shows, Daoud answers with a language full of subjectivity marks and mixed with Arab. In that sense, in *Meursault* there is a political gesture at stake in the choosing of the language – and in the way in which it coalesces with the structure of the narrative – that makes room for the silenced voices in *L'Étranger*.

**Key words:** Violence - Silence - Intertextuality - Purity - Memory



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Cuando las naciones que imponen a otros pueblos su lengua y, desde una perspectiva más general, su cultura comienzan a perder el dominio buscan todas las estrategias posibles para mantener ese capital y su control. Cada idioma comporta especificidades propias, pero en el caso del francés y la denominada “francofonía” esta tensión se ha visibilizado a lo largo de los últimos años, sobre todo, a través de un amplio y pujante conjunto de nuevos escritores y literaturas. Cierta literatura africana o árabe en lengua francesa evidencia literariamente conflictos producto de cruces culturales que se perciben en el día a día del conglomerado poblacional de las comunidades francófonas, tras colonizaciones, independencias y migraciones. En esta oportunidad, por el trasfondo de los textos de los que nos ocuparemos, consideraremos la Guerra de la Independencia argelina que tuvo lugar entre 1954 y 1962. Por tomar un ejemplo más cercano a modo comparativo, en relación con la intención de dominio cultural que señalábamos al comienzo, en el español una problemática atendible se ha desarrollado en los últimos años en el conflicto de la enseñanza y su correspondiente certificación institucional como segunda lengua. Más allá del interés económico, esto implica la confección de materiales y estrategias didácticas determinadas que contemplan más o menos las variantes dialectales, en un arco que va desde la consideración de todas por igual, hasta el establecimiento de una variante predominante por sobre el resto. Las modalidades de horadación sobre las alternativas periféricas son múltiples y se reparten entre la confusión, el desprestigio y el silencio. Esto conlleva la suposición de que hay una variante más clara, comunicativamente más eficaz y límpida que otras y que, a su vez, es más meritoria (sea por tradición o por calidad estética). La última de las estrategias, el silencio, suele pasar más desapercibida dado que se manifiesta mediante la censura pero, también, a través de la omisión.

A la luz de estos problemas, nos interesa analizar el empleo de la lengua francesa que Kamel Daoud introduce en *Meursault, contre-enquête*, o en su traducción *Meursault, caso revisado*, novela breve publicada en 2013. El texto se propone como contrapunto de una de las obras más relevantes de la



literatura francesa del siglo XX, *El extranjero*, de 1942, de Albert Camus, de una extensión similar. En la novela de 2014 el narrador también se posiciona desde una primera persona del singular, pero ya no se trata de Meursault, sino del hermano del árabe asesinado por el protagonista de Camus, más preocupado por los efectos del sol sobre su cuerpo que por la suerte de su víctima, quien fallece sin el privilegio de un nombre. Recordemos, por un lado, la potencia con la que irrumpen el sol en la escena del asesinato: “Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front” (Camus 94), y, por otro lado, la desindividualización del sujeto asesinado: “A l’horizon, un petit vapeur est passé et j’en ai deviné la tache noire au bord de mon regard, parce que je n’avais pas cessé de regarder l’Arabe” (Camus 93). Como si fuera un onomástico, “árabe” se escribe con mayúscula; una variante del “Mohammed” que denuncia Daoud. Al concluir el primer capítulo, Haroun concluye: “S’il appelle mon frère l’Arabe, c’est pour le tuer comme on tue le temps, en se promenant sans but” (Daoud 23).

La obsesión por el otro se invierte en *Meursault*, caso revisado. Esta vez el árabe, Haroun, hermano del asesinado, busca al autor de *L’Étranger*, quien en el mundo ficcional de Daoud es a la vez escritor de la novela y protagonista condenado, y acaba por matar a un francés, quien aquí sí recibe un nombre. La apelación a la memoria del narrador y protagonista en la novela de Daoud permite develar una serie de violencias que el texto de mediados del siglo pasado obvia, y se pretende dilucidar quién fue la verdadera víctima en la obra de Camus. El existencialismo da lugar al postcolonialismo. El contexto es otro y no se trata de cuestionar cuán defensor de los argelinos o de los franceses que habitaban en Argelia fue Camus, ni el impacto que tuvo hace pocos años la salida del texto de Daoud en torno a los argelinos que habitan en Francia y los debates inmigratorios.

Nuestra hipótesis es que Daoud no solo recompone un episodio central que *El extranjero* habría callado, a modo de *Rosencrantz and Guildenstern are dead* de Tom Stoppard en juego con el *Hamlet* de



Shakespeare, sino que se enfrenta manifiestamente desde un nivel de estilo lingüístico que opone la *langue française* a las variantes francófonas. No se trata solo de hechos sucedidos tras bambalinas. Frente a la escritura hoy canonizada de Camus, Daoud ofrece un relato desprolijo, cronológicamente oscilante y teñido por la experiencia y la memoria. A la “pureza” despojada del francés literario por excelencia que exhibe Camus, ponderada en numerosas ocasiones como una nueva forma de lo “clásico”, Daoud responde con un lenguaje repleto de marcas de subjetividad, coloquialidad, y entremezclado con el árabe. En ese sentido, en *Meursault* se juega un gesto político también desde la elección del lenguaje –y la forma en que confluye con la estructura del relato– que abre el espacio para voces silenciadas en *El extranjero*. Entendemos aquí el gesto político del relato en el modo en que Jacques Rancière aborda la política de la literatura, como un “reparto de lo sensible”:

es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (20).

Ejercer el poder de los sentidos pareciera, a priori, más accesible en la literatura que en la realidad para determinados sujetos.

En la novela de Daoud, desde las primeras líneas Haroun ofrece la significación de su relato en términos carentes de grandes ambigüedades y casi programáticos. La historia que refiere a su misterioso interlocutor, y por extensión a todos los lectores, tiene por objeto hacerse oír ante el silencio impuesto sobre el muerto, su hermano Moussa, y todo lo que representa en el libro de Camus. El proceso a partir del cual se engendra este relato es ilustrado con una elocuente imagen: “Je vais faire ce qu’on a fait dans ce pays après son indépendance : prendre une à une les pierres des anciennes maisons des colons et en faire une maison à moi, une langue à moi” (Daoud 12). Aquí, Haroun detecta un lazo entre las acciones que desencadena un acto



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

político, como la independencia, y el potencial de su construcción a partir del lenguaje. Se trata de la reapropiación de lo quitado y, a su vez, de la construcción a partir de esa materialidad de lo propio, sumándole un matiz diferencial. Esta imagen, además, enseña una doble intervención sobre el lenguaje que el narrador ha tenido que aprender para narrar su historia (porque quiere y debe ser leído allí donde Camus lo fue, para llegar con la “verdad” donde había calado la “mentira”). Con este horizonte, primero deconstruye la vieja casa del francés, piedra por piedra, y luego se dispone a construir una vivienda propia, donde quepa la presencia de su hermano muerto. En el espacio del colonizador, ahora hay una casa “à moi” que se funda sobre los restos del poder colonial. La lengua para Haroun tiene un carácter constructivo, material: es el recurso privilegiado para crear las condiciones de refugio y protección necesarias para el nacimiento del relato. Páginas después, el sentido de esta apropiación se vuelve literal: tras la independencia, Haroun toma la casa de un colono y se asienta en ella.

Ahora bien, el protagonista de Daoud no elige al azar las piedras en su proyecto de reapropiación. El material del que se vale es particularmente valioso, ya que se trata de “pierres taillées par l’exactitude même” (Daoud 12). ¿A quién pertenecen esas rocas que supieron estar trabajadas con tal perfección, talladas por una mano destacada? Naturalmente, la referencia aquí es para *El extranjero*. A lo largo de todo el texto, Haroun coloca una y otra vez a *El extranjero* en una posición canónica en relación con la lengua francesa; como le comenta a su interlocutor, se trata de una historia que “comme tous les autres, tu as dû lire” (Daoud 12). Esta centralidad tiene su razón principal en el manejo de la lengua de Camus, ya que el hecho de que la historia de Meursault haya sido repetida hasta el hartazgo y la de Moussa silenciada se explica porque “le premier savait raconter” y “le second était un pauvre illettré” (Daoud 11), que vino al mundo para morir anónimo y no poder dar su versión de los hechos y que, de haber sobrevivido, seguramente no habría podido explicar los sucesos con las palabras de Meursault. Las piedras que recoge Haroun estaban ordenadas bajo una lógica casi “matemática”, con



la claridad prístina del “gran escritor” que demostró ser Meursault, cuya habilidad le permitió ocultar la historia alternativa que ahora cuenta Haroun.

Esta caracterización por parte de Haroun de la obra de Camus se inscribe en una tradición crítica que no se puede eludir a la hora de reconstruir su proceso de canonización. La idea de *El extranjero* como el despliegue de, en términos de Haroun, un “monde propre, ciselé par la clarté matinale, précis, net” (Daoud 12) remite a un conjunto de lecturas que, más allá de aprobar las virtudes o denunciar las falencias de la obra, construyeron un campo semántico específico en derredor de su estilo que se corona con el mote de “clásico”; a estas tendencias críticas parece tener siempre Daoud en su mira. Tomemos dos casos especialmente relevantes: no obstante los conocidos debates y las considerables diferencias que tanto Jean-Paul Sartre como Roland Barthes tuvieron con Camus, ambos coinciden sobre algunos puntos esenciales. Por un lado, Barthes (2003) comienza su primera reseña de *El extranjero* afirmando que se trata “sin duda [de] la primera novela clásica de la posguerra” (75) frente a la que “nadie protestó, todo el mundo fue conquistado”. La razón principal de esta calificación es, como diría en *El grado cero de la escritura*, su “lengua transparente”, un lenguaje despojado que se orienta hacia una ausencia de estilo y que bordea el silencio. Esta escritura neutra, no-marcada, posee un potencial para apoderarse del canon francés; *El extranjero* está “vertido en esa forma que tanto aprecian los franceses”. La postura de Sartre, más valorativamente ambigua ya desde su primera reseña, no deja de referir un “estilo helado” que coloca a Camus en una tradición clásica y ceremoniosa. El mundo de las cosas se introduce de forma siempre pasiva y estéril y existe una evidente opción por el silencio, por nunca explicitar relaciones causales y conexiones entre hechos que se describen pero no se explican. La conciencia de Meursault, que se transforma a cada instante en estilo narrativo, destaca por una transparencia que la asemeja al vidrio. Silencio, transparencia, clasicidad, son palabras que se repiten en ambos autores y que definen un estilo que Haroun considera clave en la configuración de un modo *par excellence* de la lengua francesa; Camus



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

es el gran referente del francés “limpio”, que apenas se resquebraja en los breves momentos de lirismo que ambos críticos detectan y que expone su momento de apogeo con la irrupción del sol en el asesinato: “J’ai secoué la sueur et le soleil. J’ai compris que j’avais détruit l’équilibre du jour, le silence exceptionnel d’une plage où j’avais été heureux” (Camus 95).

El relato de Haroun se estructura en forma muy disímil al del extranjero, y el estilo con el que ordena el material narrativo se contamina con ciertos factores disruptivos. Por un lado, el marco narrativo de la novela de Daoud instala la lengua en el dominio de la oralidad, puesto que lo que se reproduce es la conversación de Haroun con el investigador al que le cuenta su historia. Haroun interrumpe la narración con apelativos, marcas de diálogo, desvíos y anécdotas accesorias, y es por entero consciente del tipo de relato que *no* está brindando: “cette histoire ne sied pas à ta quête de pureté” (Daoud 61). El divague como forma de narración –“J’aime divaguer, tu commences à le savoir” (Daoud 62)– se opone a la “precisión austera” de ese “asceta” que era el extranjero; una lengua que Haroun solo alcanza a vislumbrar los días posteriores al asesinato del francés, días que no tuvieron “palabras ni lenguaje” y que así se aproximan a esa forma de relato en el borde del silencio que Meursault domina.

En el cuidado con el que el extranjero elige cada palabra, talla con fineza cada una de esas piedras, para Haroun el mundo es reflejado “como si muriera a cada instante”. Por el contrario, en la desprolijidad narrativa de Haroun, en su carencia de economía para escoger las palabras, lo que se construye es un mundo a menudo asediado por la memoria, cargado de informaciones, recuerdos y reacciones a situaciones específicas que no necesariamente contribuyen a una crónica “limpia” de la investigación, sino que alteran sus chances de pensarla en una linealidad fácil de reconstruir. Y es que detrás de los recuerdos se despliega también la independencia argelina y sus consecuencias sobre la subjetividad que narra. La mejor ilustración de lo dicho se halla en los comentarios sobre la antigua y la nueva casa en las que vivieron Haroun y su madre; la segunda tomada de un colono





en los tiempos posteriores a la independencia. Luego de confesar que tuvieron que pasar diez años para que pudieran sentirla como propia, luego de mencionar sus primeros trabajos, algunas de sus desventuras, el hambre vivida, Haroun finaliza el fragmento diciendo “C’est une longue histoire. Je me perds un peu” (Daoud 40). El resultado, perderse, es normal. Haroun no tiene una conciencia transparente, que refleja, sino un revuelto entramado de memoria, huellas de subjetividad y también rencor acumulado que visibiliza lo ausente en la narración de *El extranjero* a partir de su propia lengua marginal.

El canónico se quiere extranjero, y el otro marginal intenta apropiarse de la lengua francesa para construir algo propio. En cierto modo, las literaturas postcoloniales buscan “negociar” una brecha entre mundos. Haroun aprende a leer en francés para escribir el libro y que eso lo ayude a encontrar al hermano. El aprendizaje permite el manejo de la lengua, y la comunicación de su versión de los hechos obtiene un plus, a modo de elección beckettiana de la escritura ajena. La ausencia de estilo y la pureza son un estilo en sí mismo, como la no política es una clara forma de hacer política. Pero aquí se da un paso más, dado que no se trata de cualquier extranjero jugando y experimentando con el francés, sino de alguien parte de un territorio colonizado.

Como se nos advierte al comienzo, encontramos en itálicas frases textuales de *El extranjero*, a veces levemente alteradas. También, aunque en menor medida, hay casos de frases en árabe colocadas de la misma manera. La oposición lingüística se manifiesta en la apropiación y el manejo de las palabras del propio Camus, ya desde los inicios del libro. El “Hoy ha muerto mamá”, de Camus, pasa a ser “Hoy, Ma’má aún vive”, y se pone en cuestión cómo debería haber empezado la otra historia al mismo tiempo que se desafía uno de los *incipits* más célebres de la literatura del siglo XX. Para Haroun la narración comienza cuando su hermano saluda a su madre y deja la casa para nunca más volver. El hermano muerto gana presencia en la realidad y frente a los ojos de la madre, durante la búsqueda constante del cuerpo



desaparecido, inhallable; mientras que el hermano vivo, Haroun, se va desvaneciendo y busca su propia visibilidad en la narración. Haroun, hermano del árabe asesinado por Meursault en *El extranjero*, asume la tarea de reponer lo callado: el primer paso es darle un nombre a quien no lo tuvo. Lo que se nombra y lo que no, lo dicho y lo no dicho, hacen al uso político de una lengua y una literaturas que no eran propias pero que ahora toman una forma particular. Esa voz silenciada, por ser diferente, ahora al menos puede ser oída.

### **Bibliografía**

Barthes, Roland. “Reflexión sobre el estilo de *El extranjero*” y “*El extranjero*, novela solar”. *Variaciones sobre la literatura*. Barcelona: Paidós, 2003. 5-79.

---. “La escritura y el silencio”. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI. 56-59.

Camus, Albert. *L'Étranger*. París: Gallimard, 2007 [1942].

Daoud, Kamel. *Meursault, contre-enquête*. París: Actes sud, 2014 [2013].

Rancière, Jacques. “Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética”. *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo, 2014. 17-29.

Sartre, Jean Paul. “Explicación de *L'Étranger*”. *El hombre y las cosas*. Buenos Aires, Losada, 1960. 77-95.