

## OTRAS INFANCIAS Y ADOLESCENCIAS EN LA LITERATURA MAGREBÍ: LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD HOMOSEXUAL EN LA OBRA DE ABDELLAH TAÏA

OTHER CHILDHOODS AND ADOLESCENCES IN MAGHREBI LITERATURE:  
THE CONSTRUCTION OF HOMOSEXUAL IDENTITY  
IN THE WORKS OF ABDELLAH TAÏA

Ana Ruth VIDAL-LUENGO  
Agustín DARIAS MARRERO  
Gema CASIMIRO GALVÁN

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

anaruth.vidal@ulpgc.es

agustin.darias@ulpgc.es

santina61@gmail.com

**Resumen:** Abdellah Taïa es uno de los mayores exponentes de la novela magrebí actual de expresión francesa, con una serie de relatos de corte autobiográfico en los que narra la evolución de su identidad homosexual. En este trabajo se exploran y comparan diferentes modelos de relato de formación en la literatura magrebí contemporánea, que han podido influir en Taïa, en sus obras *Mon Maroc* (2000) y *Une mélancolie arabe* (2008). Con el objetivo de observar la evolución del modelo de *Bildungsroman* en esta literatura, se han seleccionado dos relatos de infancia y adolescencia de la literatura marroquí en lengua árabe: *Fī-l-ṭufūla* (*De la niñez*), de Abdelmayid Benyellún ([1954] 1992), y *al-Jubz al-ḥāfī* (*El pan desnudo*), de Mohamed Chukri ([1982] 1993). Estos referentes muestran relatos de aprendizaje que parten del canon literario autobiográfico heteronormativo de la literatura árabe moderna y evolucionan para relatar otro tipo de infancias y adolescencias, que forman parte de la realidad social del Magreb. Este análisis comparativo obedece a un triple enfoque basado en las relaciones familiares y afectivo-sexuales; los referentes culturales como modelos de identidad sociocultural de género; y la construcción de la identidad homosexual, que se manifiesta en el idiolecto literario de Taïa a través de marcadores discursivos implícitos y explícitos, según el momento vital evocado en el relato.

**Palabras clave:** Literatura magrebí. Literatura magrebí de expresión francesa. Relatos de formación. Identidad homosexual. Abdellah Taïa.

**Abstract:** Abdellah Taïa is one of the greatest exponents of the current Maghrebi novel of French expression, with a series of autobiographical stories in which he narrates the evolution of his homosexual identity. The present paper explores and compares different models of coming-of-age storytelling in contemporary Maghrebi literature, which may have influenced Taïa in his works: *Mon Maroc* (2000) and *Une mélancolie arabe* (2008). With the aim of observing the evolution of the *Bildungsroman* model in this literature, two tales of childhood and adolescence have been selected from

Moroccan literature in Arabic: *Fī-l-tufūla (In Childhood)* by Abdelmayid Benjelloun ([1954] 1992), and *al-Jubz al-ḥāfī (For Bread Alone)* by Mohamed Choukri ([1982] 1993). These referents show stories of learning that start from the heteronormative autobiographical literary canon of modern Arab literature and evolve to relate other types of childhood and adolescence, which are part of the social reality of the Maghreb. This comparative analysis follows a threefold approach based on: family and affective-sexual relationships; cultural references as models of sociocultural gender identity; and the construction of the homosexual identity expressed in the literary idiolect of Taïa through implicit and explicit discourses, according to the vital time evoked in the plot.

**Keywords:** Maghrebi literature. Maghrebi literature of French expression. Coming-of-age stories. Homosexual identity. Abdellah Taïa.

## 1 Introducción

Abdellah Taïa, escritor y director de cine nacido en la ciudad de Salé, en Marruecos, en 1973, es uno de los autores más destacados de la novela magrebí de expresión francesa en la actualidad. Después de finalizar sus estudios en literatura francesa en Rabat y una tesis sobre el pintor Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) y la novela libertina francesa del siglo XVIII en la Universidad de la Sorbona, se autoexilió en París. Es ahí donde comienza a publicar su obra narrativa, traducida a varios idiomas, como el español, el italiano o el portugués. Su trayectoria literaria ha sido reconocida con galardones como el Premio de Flore 2010 y el Premio de la Lengua Francesa 2024, convirtiéndose en uno de los escritores de expresión francesa contemporáneos más aclamados por la crítica.

Taïa aborda en su obra temas como la identidad de género, las sexualidades marginalizadas o las relaciones familiares en la cultura marroquí. En este estudio, nos centraremos en dos relatos de infancia y adolescencia, *Mon Maroc* (2000) y *Une mélancolie arabe* (2008), escritos en dos momentos bien diferenciados de su vida, que influyeron decisivamente en la formación de su identidad sexual. Entre la publicación de ambas, se produce su polémica salida del armario en la revista política marroquí *TelQuel* en junio de 2007 (Chraïbi), lo que constituye un revulsivo para la comunidad LGTBQ+ en Marruecos.

*Mon Maroc* es una novela autobiográfica escrita a modo de diario íntimo sin seguir un orden cronológico, en la que el autor relata hechos de su infancia y adolescencia, a la vez que añora y venera su país de origen. Los acontecimientos relatados tienen lugar en las décadas de los 70 y 80, generalmente en su ciudad natal, Salé. A través de la obra se presentan diferentes costumbres y rituales de la cultura marroquí. Además, se tratan temas como la familia, el sexo, los roles de género y, en especial, el estatus de la mujer en el entorno privado y el contexto cultural presente en el relato. La novela apenas deja entrever algunos trazos de la identidad homosexual del autor, que más bien se pueden intuir, de manera tímida y sosegada, como podremos comprobar más adelante.

Por su parte, *Une mélancolie arabe* materializa un relato mucho más revelador y explícito con respecto a la identidad homosexual del autor. Se trata también de una obra autobiográfica, escrita en primera persona, en la que Taïa, a través de sus recuerdos, habla acerca de la relación con su familia y con sus amantes masculinos. El autor se presenta como un hombre vulnerable y atormentado por las relaciones amorosas, que transcurren fundamentalmente en Francia, y vuelve a recordar algunos capítulos de su infancia y adolescencia. Quizá se trata de su obra más osada, que vio la luz después de su mediática salida del armario en Marruecos.

No obstante, la presencia de la homosexualidad como temática en la literatura árabe no es novedosa. Ya en el siglo VII existía la figura literaria del libertino que exaltaba la belleza de los jóvenes efesos y hacía apología del sexo entre hombres, encarnada por el poeta Abū Nuwās, aunque también existieron relatos de mujeres que mantenían relaciones sexuales (Rodríguez Iglesias 2021). Massad estima que esta figura homosexual es reinterpretada en la modernidad como figura patológica, en consonancia con las categorías psiquiátricas y sociológicas occidentales. Las prácticas sexuales penetrativas con el mismo sexo son asumidas dentro de la masculinidad heterosexual, mientras que las prácticas «pasivas» suponen una desviación. Naguib Mahfuz, el gran narrador egipcio en lengua árabe, fue el primero en explorar el deseo hacia el mismo sexo y la vida interior del varón activo con cierto detenimiento, pero el compañero sexual pasivo o afeminado no ha sido objeto de tal interés (Massad, 2007: 302). Mahfuz lo nombra en los años 50 del pasado siglo por primera vez bajo el término *šādd*, desviado, para denominar no solo deseos y prácticas homosexuales pasivas, sino también todo tipo de conducta sexual anómala, no normativa o excesiva (278), en clave de alegoría política de la opresión social. A partir de los años 80, la ficción árabe incorpora el deseo sexual y las prácticas «desviadas» en un principio organizador, como trasunto de los temas en torno a la civilización, el primitivismo, los derechos individuales y la degeneración social a causa de la violencia colonial y su continuación en el estado postcolonial (350). En la coincidencia del auge islamista y el influjo del movimiento gay en Occidente, esta figura literaria evoluciona hacia el «homosexual» (*miṭlī*) como sujeto de una identidad social y comunitaria reconocida, como es el caso de Hātim, uno de los personajes principales de la novela *El edificio Yacobián* ('Imārat Ya' qūbyān) del egipcio Alaa al-Aswani (414).

Según Zaganiaris, la literatura marroquí contemporánea de expresión francesa constituye un espacio para repensar las formas de expresar las masculinidades. De este modo, los escritores marroquíes logran conjugar las masculinidades existentes, por ejemplo, con las relaciones extraconyugales o las prácticas homosexuales (2007: 368). En este espacio, surgen las producciones literarias de Driss Chraïbi, a partir de la década de los 50, y Tahar Ben Jelloun, en la de los 80.

En la actualidad, la presencia de autores como Abdellah Taïa y Rachid O., quien ya hiciera pública su homosexualidad en 1995, es digna de mención, sobre todo, teniendo en cuenta que en numerosos países sean o no de profesión islámica, entre otros, en Marruecos, existe una situación de discriminación contra las personas LGTBIQ+ (Pérez Beltrán, 2018).

Así, ambos autores se constituyen en referentes al expresar abiertamente su orientación sexual convirtiéndose, a su vez, en modelos literarios masculinos que predominan en lo que Nordholt (2020: 3) define como literatura homoerótica marroquí de expresión francesa. Estos no son los únicos modelos literarios homoeróticos contemporáneos del Magreb, puesto que existen también modelos femeninos, por ejemplo, en Argelia. Entre otros posibles, Fatima Daas y su novela *La petite dernière*, relato autobiográfico que le sirve para asumir su propia homosexualidad femenina (Quéméneur, 2023: 390).

Tanto Rachid O. como Taïa proponen relatos autobiográficos que narran vivencias de infancia y adolescencia en el país marroquí y que han contribuido a la construcción de sus identidades homosexuales. De este modo, en la obra de Abdellah Taïa se desgranar episodios cruciales de su educación afectivo-sexual y su evolución a través del modelo heteronormativo del *Bildungsroman* clásico, en el que un héroe en formación pugna por su individualidad y su derecho a ser aceptado en un entorno sociocultural que trata de encauzar su sexualidad. Los relatos del autor contemplado retratan una educación sentimental que culmina de forma totalmente distinta a la heteronormativa, al forjar una identidad sexual que no se atiene a la norma social preestablecida.

Las obras autobiográficas que pueden haber actuado como referentes literarios de Taïa son dos relatos de infancia y adolescencia de la literatura árabe marroquí contemporánea. Por un lado, *Fī-l-ṭufūla (De la niñez)*, de Abdelmayid Benyellún (1954) (Bin Ŷallūn), que fue la primera autobiografía moderna en lengua árabe de la literatura marroquí y narra las vivencias de infancia y adolescencia de un intelectual entre los años 20 y 30 del siglo XX. Esta primera obra de Benyellún se convirtió en un relato inaugural para la literatura del Magreb en prosa, y se instauró como lectura obligatoria en las escuelas marroquíes (Peña Martín, 1999: 7). Por otro lado, *al-Jubz al-ḥāfi (El pan desnudo)*, de Mohamed Chukri (1982) (Šukrī), narra las primeras experiencias de vida del autor entre los años 40 y 50, en un ambiente socioeconómico y cultural muy distinto, marcado por la pobreza, la miseria y la violencia descarnada. Publicada por primera vez en lengua inglesa por Paul Bowles en 1973, la obra original en árabe tiene una historia editorial compleja (Tanoukhi, 2003: 127-128), siendo publicada en 1982 e inmediatamente envuelta en polémica y censurada en Marruecos y otros países (Ettobi, 2006: 208-211). En ella, el protagonista pone al descubierto el maltrato y la violencia familiar que vivió desde niño, cuestionando la autoridad paterna. Por tanto, sus memorias distan mucho del tono idílico o nostálgico de la infancia que muestra la obra de Benyellún, exhibiendo un discurso iconoclasta y rompedor.

Desde el punto de vista metodológico, se llevará a cabo un análisis comparativo que permitirá conocer qué elementos literarios utiliza Taïa para expresar la construcción de su identidad homosexual y establecer qué afinidades y rupturas supone su obra respecto a los dos referentes anteriores de *Bildungsgroman*, centrados en la construcción de una masculinidad heterosexual y normativa en un mismo ambiente sociocultural. Por tanto, nos centraremos en analizar cómo se describen las relaciones afectivo-sexuales y familiares, qué modelos de identidad de género se evocan y cómo se transita de lo implícito a lo explícito cuando se trata de hablar de la identidad sexual que se construye al margen del *roman d'apprentissage* árabe clásico y, en consecuencia, a expensas de la heteronorma familiar y social más comúnmente aceptada.

El concepto de identidad sexual al que remite esta comparación literaria es afín a la perspectiva epistemológica actual en el mundo occidental, según la que surgen infinidad de espacios de identidades sexuales, potencialmente accesibles a cualquier persona y no compartimentadas entre las categorías sexo/género definidas heteronormativamente. Esta ontología de la identidad sexual pretende superar la dicotomía entre identidad homosexual y heterosexual a la que hace referencia Massad (2007: 63) como noción occidental pretendidamente universal que las élites intelectuales árabes interiorizaron y reflejaron en la literatura árabe del siglo XX, cuando no concordaba con las manifestaciones del deseo ni las prácticas e identidades sexuales definidas socialmente. Igualmente, se parte del concepto de identidad sociocultural de género, que reúne una serie de elementos identitarios (actos, gestos, prácticas sociales) que ayudan a la persona a definir su propia subjetividad homosexual (Mazur, 2016: 82).

La expresión literaria de esta subjetividad responde a una elección por parte del autor de unos medios de expresión «determinados por la naturaleza y las intenciones del sujeto que habla o escribe» (Guiraud, 1961: 120). Estos recursos lingüísticos y literarios conforman lo que García López denomina como idiolecto, frente al concepto de estilo literario, como conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo, en este caso, el escritor, y que es contenedor o transmisor del sentido del texto (2004: 58-59) y, por tanto, vehicula su visión del mundo. Así, el idiolecto «est l'activité sémiotique, productrice et/ou lectrice des significations —ou l'ensemble des textes

y relatifs—, propre à un acteur individuel, participant à un univers sémantique donné» (Greimas y Courtés, 1979: 180)<sup>1</sup>.

Desde esta perspectiva, el idiolecto de Taïa reúne una serie de rasgos lingüísticos en los que interviene una parte inconsciente y otra intencional, obedeciendo a los motivos y objetivos que sustentan su creación literaria y reflejan su percepción del mundo, influida por factores internos y externos. Por tanto, el objetivo de este análisis es detectar su forma literaria de expresar, de manera explícita o implícita, su identidad homosexual, como uno de los objetivos comunicativos del autor (García López, 2007: 53-57), comprendiendo los hábitos lingüísticos profundamente arraigados e interiorizados a lo largo de su trayectoria (Guerrero Rojas 2004: 191), y que presentan rasgos dialectales y sociolectales conscientes e inconscientes.

A lo largo de *Mon Maroc* y *Une mélancolie arabe*, Taïa acomete el objetivo de comunicar al lector cómo es su subjetividad homosexual y cómo se ha construido de forma tanto explícita —en el sentido de «decir algo»—, como implícita —en el sentido de «inducir a alguien a pensar algo»—, según la definición de Durand Guizoui (1992: 204) parafraseando a Grice. En sus textos, «lo que se dice no tiene tanta importancia como lo que se quiere decir, por qué se dice y cómo se dice» (García López, 2007: 60-61), por lo que el análisis hermenéutico de sus relatos autobiográficos que permitirá interpretar el desarrollo de su identidad homosexual se detendrá en los marcadores textuales a través de los cuales se infiere el sentido del texto. Estos marcadores comprenden «elementos de naturaleza lingüística o extralingüística que en un texto dado asume un determinado valor, respondiendo a la intención del autor del texto y a las funciones comunicativas de este» (62), y pueden ser directos —expresiones y términos explícitos marcados pragmáticamente que predisponen al lector hacia una interpretación concreta— o indirectos, es decir, implicaturas colocadas en el texto sin las cuales su valor puede ser totalmente diferente. El análisis comparado de estos marcadores de lo implícito y lo explícito en torno a la identidad sexual de Taïa en las obras que pudieron ser referentes literarios desvelará un juego de significados interrelacionados que muestra el modo de instaurar una identidad sexual política ajena a la ontología prevalente en el contexto árabe.

Los fragmentos escogidos en función de su valor ilustrativo de lo implícito y lo explícito en el idiolecto de los autores comparados figuran en la lengua original empleada por el autor como vehículo de expresión: el francés, en el caso de Taïa, y el árabe, en el de Benyellún y Chukri<sup>2</sup>. Sin embargo, para alcanzar al público más amplio posible, se ofrecen en notas a pie de página las traducciones de los ejemplos seleccionados tomadas de las respectivas versiones en español de las obras analizadas, *Mi Marruecos* (2009) y *Una melancolía árabe* (2019), realizadas por Lydia Vázquez Jiménez y Gerardo Markuleta Gutiérrez, respectivamente. Respecto a las otras dos obras, se han tomado las traducciones correspondientes, *De la niñez* (Benyellún), de Salvador Peña Martín, y *El pan desnudo* (Chukri) de Abdellah Djbilou.

1 «Es la actividad semiótica, productora y/o lectora de significados —o el conjunto de textos relacionados con ella—, propia de un actor individual, que participa en un universo semántico dado» (traducción propia).

2 Si bien los textos en árabe se presentarán en su alfabeto, tanto las referencias bibliográficas como los términos en esta lengua aparecerán transliterados. La correspondencia entre letras del alifato árabe y grafemas es la siguiente: ' , b, t, ṭ, ḡ, h, j, d, ḍ, r, z, s, š, ṣ, ḍ, ṭ, z, ' , g, f, q, k, l, m, n, h, w, y. En el caso de los nombres propios o términos en árabe, se han respetado las adaptaciones gráficas al español o francés en las referencias consultadas.

## 2. Entre lo implícito y lo explícito: las relaciones familiares y afectivo-sexuales en la construcción de la identidad sexual

A lo largo de las dos obras autobiográficas de Taïa, el trasfondo sociocultural, un Marruecos inmerso en la tradición patriarcal de los años 70, ejerce como un marco discursivo arquetípico que se da por sentado, en el que se insertan alusiones a la alteridad sexual del protagonista con sutileza. De este modo, el entorno familiar es el primer espacio en el que se dan estas revelaciones acerca del momento histórico y social del autor, con la presencia y la ausencia de ciertas temáticas, que actúan como marcadores extralingüísticos que se descodifican presuponiéndolos o sobreentendiéndolos (Kerbrat Orecchioni, 1982: 2). En todas las sociedades, la familia es el agente a través del cual se construye la identidad. En el caso de Magreb, se le rinde un culto especial a la familia (Chebel, 2000: 201) y se la vincula al espacio sagrado y privado de lo femenino. La estructura patriarcal tradicional determina una jerarquía entre hombres en función de la edad y entre hombres y mujeres en función del sexo antes que la edad, prevaleciendo los hombres siempre, excepto en el caso de niños muy pequeños (Lacoste-Dujardin, 1993: 99). Así, según Rebutini, «la construction des genres au Maroc, notamment dans les classes populaires, se fait aussi [...] par une nette différenciation entre les hommes et les femmes»<sup>3</sup>. Esta estricta segregación por sexos procura la separación física y emocional del padre, y la fuerte vinculación de los hijos a la madre y las mujeres de la familia extensa, que suelen ser el pilar afectivo durante la crianza. Entre los hijos varones, la identificación con el padre es la piedra angular de su educación, asegura una distancia de respeto y deferencia hacia su autoridad (Chebel, 2000: 209), pero no deja de ser un referente vago y lejano. La madre magrebí se hace valer ante la familia de su marido a través de sus hijos varones, pues le procuran un estatus social y seguridad simbólica (Lacoste-Dujardin, 1993: 125-127).

Este trasfondo de relaciones determinadas culturalmente se hacen presentes en *Mon Maroc* cuando Taïa rememora su infancia y preadolescencia, subrayando que su educación sentimental tradicional se ha forjado en torno a lo femenino, pero de una manera algo especial. Así ocurre por ejemplo cuando afirma lo siguiente: «Tout ce que j'ai à conter me vient de mes parents, de mes sœurs» (2000: 10)<sup>4</sup>.

Este reconocimiento realza la relevancia de las mujeres de la familia en su educación sentimental y las repetidas anécdotas o comentarios respecto a ellas implican una particularidad en su formación. Esa particularidad es marcada en ocasiones con cierta ironía; por ejemplo, la madre (*M'Barka*, a la que dedica *Mon Maroc*) trata de cumplir el papel de controlar su sexualidad, que debía ser encauzada y dirigida hacia su fin reproductivo, ya que «la question essentielle n'est pas l'identité sexuelle d'un individu, mais le mariage et la procréation» (Rebutini, 2013: 405)<sup>5</sup>: «M'Barka avait ses projets pour organiser ma vie»; «Ma mère me laissait même le choix de mon épouse: comme tu es généreuse, M'Barka!» (Taïa, 2009: 112)<sup>6</sup>. Con respecto a sus hermanas, menciona especialmente a su hermana

---

3 «La construcción de los géneros en Marruecos, sobre todo, en las clases populares, se realiza también [...] mediante una clara diferenciación entre hombres y mujeres» (Rebutini, 2013: 404; traducción propia).

4 «Todo lo que tengo que contar me viene de mis padres, de mis hermanas» (Taïa, 2009: 10).

5 «La cuestión esencial no es la identidad sexual de un individuo, sino el matrimonio y la procreación» (Rebutini, 2013: 405; traducción propia).

6 «M'Barka tenía sus proyectos para organizarme la vida»; «Mi madre me dejaba hasta elegir esposa: ¡qué generosa eres, M'Barka!» (Taïa, 2009: 143).

mayor, Fatima, a quien se supone debía guardar y vigilar haciendo prevalecer la jerarquía sexual del patriarcado, pero Taïa no asume el papel exigido: «Rester tranquille et sage à la maison comme toutes les filles bien élevées, ce n'était pas pour elle» (2009: 32-33)<sup>7</sup>.

En la familia más extensa de Taïa aparecen otros parientes lejanos, sobre todo, un tío de su madre que llega del *bled*, de la aldea recóndita, y que constituye otro referente familiar que atrae e intriga al Taïa niño: «[...] aucune trace de sa vie passée avant son apparition chez nous, une vie qui m'intéresse fortement à présent et que je cherche dans mes archives, en vain» (83)<sup>8</sup>. Ese tío nunca se ha casado, a lo que Taïa busca explicaciones, pero no se habla de lo que se presupone implícitamente como un tabú: ¿la homosexualidad del tío?

L'autre jour, pendant le téléphone hebdomadaire avec ma mère, je lui en ai parlé: «[...] —S'est-il marié? —Non, non, il ne se mariera jamais, khali Allal jamais». Elle le dit avec empressement, sans désir de s'y attarder (Taïa, 2009: 87)<sup>9</sup>.

Del mismo modo, Benyellún ofrece en su novela la mirada del niño hacia los adultos, que no dan nunca explicaciones sobre las relaciones entre sexos. De este modo abre una ventana al espacio privado marcado, como el espacio público, por la segregación de sexos, no solo física, sino también mental:

«ولا يجتمع النساء والرجال ، بل يعيش كل فريق على حدة، يهرب الرجل من النساء وتهرب المرأة من الرجال»  
(Bin Y'allūn, 1992:101)<sup>10</sup>.

Este mismo referente espacial se hace patente en las obras de Taïa, cuando rememora su infancia: «J'étais bien entouré: que de femmes! Les hommes se trouvaient loin, tellement loin dans mon esprit» (Taïa, 2000: 26)<sup>11</sup>. Aunque la separación, incluso física, entre hombres adultos y mujeres y niños es la norma en su entorno cultural, el autor siente la necesidad de expresar que era consciente de esta circunstancia y se sentía especialmente conforme con ella.

Otro momento importante de la infancia magrebí es la salida del gineceo, más o menos ritualizada con actos como la circuncisión o ir a los baños masculinos con los varones de la familia. Estos ritos de paso son señalados por Taïa como momentos clave en los que su entorno familiar trata de separarlo de este ambiente femenino. Por ejemplo, confiesa que su madre consiguió que le dejaran ir con ella al *hammam* femenino hasta los seis años, espacio que recuerda como una especie de «bonheur dans l'enfer» (Taïa, 2000: 37)<sup>12</sup>. Precisamente estos espacios forman parte de la educación

7 «Quedarse tranquila y prudente en la casa como las niñas bien educadas, eso no era lo suyo» (Taia, 2009: 39).

8 «[...] ni rastro de su vida pasada antes de aquel día en que irrumpió en nuestra casa, una vida que ahora me interesa mucho y sobre la que no encuentro nada en mis archivos, donde he buscado en vano» (Taia, 2009: 103).

9 «El otro día, durante la llamada de teléfono semanal a mi madre, le pregunté: '[...] —¿Se ha casado? —No, no, nunca se casará, nunca, Jali Allal'. Lo dijo con prisa, sin ganas de entretenerse en ello» (Taia, 2009: 109).

10 «Los hombres y las mujeres no están casi nunca juntos, sino que viven por separado. Y el hombre huye de las mujeres, y la mujer, de los hombres» (Benyellún, 1999: 126).

11 «¡Rodeado de mujeres! Los hombres se encontraban lejos, en mi mente, lejísimos» (Taia, 2009: 31).

12 «Felicidad en el infierno» (Taia, 2009: 10).

sexual de los niños, pues durante sus primeros años pueden acompañar a sus madres y tener oportunidad de ver cuerpos femeninos desnudos ajenos al núcleo familiar, hasta una edad que la comunidad considera apropiada, por no tener madurez ni impulsos sexuales como para violar la intimidad de las mujeres, y que puede variar de un ambiente social a otro<sup>13</sup>.

Tanto en *Mi Marruecos* de Taïa como en *De la niñez* de Benyellún prevalece la mirada idealizada del niño hacia las relaciones familiares y se subraya implícitamente el tabú del sexo por la ausencia de alusiones al mismo. En el caso de Benyellún solo hay dos episodios de su infancia en los que se alude a su iniciación sexual, de manera muy implícita y pueril, asumiendo que parte de su correcto aprendizaje implicaba reprimir sus instintos y suprimir su sexualidad. El episodio más descriptivo lo protagoniza una muchacha de campo del entorno de la familia extensa, en un momento en el que están a solas en la casa durante un duelo (Bin Y'allūn, 1992: 172)<sup>14</sup>:

وأنا دفعتني دفعة ألفت بي على الحشوية، ثم ارتمت على صدري. [...] ولم يكن لي بد من أن أقاوم، فأخذت أزخزخها، ولكنها ضمتني إلى صدرها في قوة غامرة وأخذت تقبلني في جنون [...] إن أحدا لم يقبلني قط غير والدي ووالدتي وبعض الكبار.

La aversión de Benyellún hacia el instinto natural del sexo es proporcional a su deseo de distinguirse como héroe destinado a una elite social cuyo intelecto no puede sucumbir a la animalidad que simboliza la muchacha, precoz e inculta. De este modo, deja entrever que casi sufre violencia sexual, pero en su relato de formación ideal de un adolescente de la élite intelectual, se enorgullece, de alguna manera, de esta iniciación con una chica, que además es de un estrato social inferior. Benyellún refleja al nuevo sujeto árabe que la literatura árabe moderna imagina como buen ciudadano de clase media, heterosexual e ilustrado (Massad, 2007: 428).

Sin embargo, en la autobiografía de Chukri no hay ningún tipo de idealización sobre las relaciones entre sexos, de manera que en ningún momento trata de obviarlas o maquillarlas, especialmente, respecto a sus padres. La crudeza de estas escenas no solo se debe a un ambiente familiar marcado por la violencia, sino porque el autor no tiene reparos en mostrar la realidad del discurso social de género que ha aprendido (Šukrī, 1996: 29)<sup>15</sup>:

حين يعود يتشاجران. غالبًا ما كان يدميها. لكنني في الليل اسمعها في الفراش يتضحكان ويتأوهان بلذة. بدأت أعرف ما كان يفعلان. إنهما ينامان عاريين وتتعانقان. هذا ما يصالحهما إذن. عندما أكبر ستكون لي امرأة. سأخاصمها في النهار بالضرب والشتم وأصالحها في الليل بالعري العناق. أنها لعبة جميلة هذه ومسلية بين الرجل والمرأة.

13 De hecho, el personal femenino que supervisa los baños y atiende a las clientas asume la función de vigilar las miradas furtivas de los niños mayores hacia los cuerpos femeninos desnudos y expulsarlos del *hammam* a una determinada edad (Guenau, 2018: 151, notas 15 y 152).

14 «[...] me embistió dando conmigo en el colchón y se tiró sobre mi pecho. [...] Yo no tenía más remedio que resistirme, así que traté de quitármela de encima. Pero ella me estrechó contra su pecho con una fuerza irresistible y comenzó a besarme con frenesí. [...] Nadie me ha besado aparte de mi padre, mi madre y algunos adultos» (Benyellún, 1999: 226).

15 «Solían pelearse cuando volvía. Muchas veces la hacía sangrar. Pero de noche les oía reírse con fruición. Empezaba a saber lo que hacían, pues dormían desnudos y abrazados. Era ése, pues, el motivo de su reconciliación y de su unión: el deseo y el goce de los cuerpos. Yo también, cuando sea mayor, tendré una mujer. De día le pegaré y de noche nos reconciliaremos entre besos y abrazos. Es un bonito juego, muy divertido entre hombre y mujer» (Chukri, 1996: 21).



A pesar de que Taïa muestra esa especial conexión con sus grandes referentes femeninos, como su madre M'Barka y sus hermanas, a medida que se forja su identidad toma conciencia de las diferencias respecto a ellas, dejando entrever que su sensibilidad es distinta a la heteronorma y que su educación sentimental singular empieza a manifestarse en esta etapa. Por ejemplo, en *Mon Maroc*, confiesa: «Pour autant, je ne comprendrai jamais les rapports des femmes entre elles, trop complexes» (2000: 30)<sup>16</sup>.

Fuera del ambiente familiar, Taïa no hace nunca alusiones a la atracción física hacia las chicas durante su preadolescencia, pero en una ocasión menciona una relación platónica con una compañera de estudios: «J'en étais sûr, elle m'aime Sanaâ, elle ne peut aimer Salim, il a trop de filles lui, moi je n'ai qu'elle. Et elle m'aime. La marguerite que j'ai volée au fleuriste vient de me le confirmer» (2000: 51)<sup>17</sup>. Este fragmento muestra la manera que tiene Taïa de expresar sus sentimientos, tales como el deseo de iniciarse en las relaciones afectivas como los demás chicos de su edad, tomando como referencia su educación sentimental desde la heteronorma. Se trata de un amor puro y en absoluto conectado con una atracción sexual.

En contraste, Benyellún manifiesta en su relato de infancia cómo experimenta por primera vez atracción física hacia una chica, la hija de sus vecinos en Inglaterra, con los que tenían una estrecha relación afectiva (Binÿallûn 1992: 28)<sup>18</sup>:

وكنت أشعر وأنا إلى جانبها بأنها تمتلك قوة سحرية تسيطر بها على من يكون معها. [...] وكان وجهي يحاذي وجهها فأشعر بدافع غريب يرغمني على تأمل محاسنها

Este episodio de la niñez temprana de Benyellún revela un despertar sexual enmarcado en un modelo heteronormativo todavía vigente en el Marruecos actual, por el cual la sociedad aprueba la masculinidad precoz, dentro de unos límites de comportamiento. En este caso, Benyellún relata su enamoramiento y expresa también el sentimiento de los celos, como parte de una precocidad viril aceptable en su entorno sociocultural, pero inapropiada en el contexto social de la Inglaterra de posguerra. La educación afectivo-sexual en esta niñez se ve encauzada por la diferencia cultural y, posteriormente, cuando se acerca a la pubertad, por el entorno familiar y social.

En contraste, la educación sentimental de Taïa pasa por una serie de experiencias muy alejadas de la precocidad viril, que la familia desconoce, y se revelan solamente en *Une mélancolie arabe*:

Je ne leur parlais jamais. Ils m'attiraient. C'étaient des mauvais garçons [...] Je les aime toujours. Je ne les oublie pas. Hommes de 20 ou 30 ans, maigres, rudes, mal rasés, tendres malgré eux (Taïa, 2008: 11)<sup>19</sup>.

16 «Lo cierto es que nunca entenderé las relaciones entre mujeres, demasiado complejas» (Taïa, 2009: 36).

17 «Lo sabía, me quiere Sana, no puede querer a Salim, tiene demasiadas chicas a su alrededor, y yo sólo la tengo a ella. Y me quiere. La margarita que he robado al florista acaba de confirmármelo» (Taïa, 2009: 61).

18 «Cuando estaba a su lado, notaba que Angie poseía una fuerza mágica con la que dominaba todo cuanto a su alrededor había. [...] Con su cara frente a la mía, yo sentía un extraño impulso que me forzaba a contemplar sus encantos» (Benyellún, 1999: 36).

19 «Nunca les hablaba. Me atraían. Eran los chicos malos [...] Los amo aún. No los olvido. Aquellos hombres de veinte o treinta años, delgados, rudos, mal afeitados, tiernos a su pesar» (Taïa, 2008: 9).

Con respecto a los hombres, Taïa no tiene reparos en expresar en esta novela su atracción por ellos, tanto afectiva como sexual. Fue publicada después de su salida del armario, por lo que podemos intuir que el autor esta vez se sentía liberado, siendo capaz de contar sus experiencias explícitamente.

### 3. Referentes y modelos de la identidad sociocultural de género

Otro aspecto importante en la formación de la identidad sexual lo conforman las prácticas y comportamientos socioculturales comunes a las personas del colectivo LGTBIQ+, que actúan como marcadores discursivos claros para el lector que conoce tales códigos y pueden permanecer más o menos difusos para los que vivieron el Marruecos de aquella época. Como se ha señalado anteriormente, las identidades sexuales pueden ser infinitas y muy diversas, pero hay una serie de referentes culturales y símbolos compartidos por las personas LGTBIQ+ que Taïa subraya en sus memorias de infancia y adolescencia, expresando su subjetividad homosexual.

Dada su vocación intelectual temprana, que comprende un interés por la cultura tanto árabe como francófona, *Mon Maroc* incluye una serie de evocaciones al fervor y veneración que profesa hacia ciertas figuras intelectuales que marcaron su formación, como el historiador y crítico literario Jean Starobinski (1920-2019), al cual tuvo la oportunidad de conocer:

La vie me sourit : on m'envoya terminer mes études en Suisse. À Genève. La ville de Jean Starobinski. [...] Un ami professeur à cette même faculté me présente à lui. Une émotion inoubliable quand j'ai touché sa main (je n'ai pas lavé la mienne de toute la journée)... (Taïa 2000: 118)<sup>20</sup>.

Esta fascinación intelectual hacia Starobinski se extiende a otros referentes literarios como Chukri, precisamente, al que considera como un segundo padre, «Un deuxième père» (Taïa, 2000: 97), título que lleva el capítulo que le dedica y en el que alude al aura de escándalo que envuelve *Le pain nu*:

Le premier livre. Un «roman». Un titre inoubliable: *Le Pain nu*. Un auteur qui s'inspire de sa vie pour écrire: Mohammed Choukri. Quelqu'un de ma famille l'avait acheté, ou volé, l'avait lu et oublié non sans avoir pris la précaution de déchirer la couverture. Un livre sans tête! [...] On le disait interdit en raison de son obscénité. Il circulait sous le manteau. Il était rare (Taïa, 2000: 97)<sup>21</sup>.

En dicho capítulo, Taïa manifiesta su admiración hacia Chukri, compartida hasta por su madre y los jóvenes del barrio que, sin necesariamente haberlo leído, querían ser como él o, al menos, «faire

---

20 «La vida me sonríe: me enviaron a terminar los estudios a Suiza. A Ginebra. La ciudad de Jean Starobinski. [...] Un amigo profesor de esa misma facultad me lo presentó. Sentí una emoción inolvidable al tocarle la mano (no me lavé la mía en todo el día)» (Taïa, 2009: 148).

21 «El primer libro. Una 'novela'. Un título inolvidable: *El pan desnudo*. Un autor que se inspira de la vida para escribir: Mohamed Chukri. Alguien de mi familia lo había comprado, o robado, lo había leído y olvidado no sin antes tomar la precaución de arrancar las tapas. ¡Un libro descabezado! [...] Se decía que lo habían prohibido por obsceno. Circulaba clandestinamente. Era difícil de encontrar» (Taïa, 2009: 121).

comme lui (baiser les chèvres, les poules, boire du vin)» (200: 97)<sup>22</sup>. En este fragmento, entre otros, explicita sin tapujos los tabúes sexuales y religiosos que su ídolo no respeta, es decir, saltarse todas las normas y dar rienda suelta a sus ansias de rebeldía y contestación contra una sociedad que le limita y reprime. Sin embargo, ni cuando se cruza casualmente con Chukri por la calle en Rabat, una primera vez, ni cuando lo escucha en un coloquio literario, por segunda vez, Taïa se atreve a abordarlo directamente debido a una mezcla de respeto y fascinación, pero sí reconoce que este autor le ha marcado literaria y personalmente: «[...] un célibataire et sans enfants, ce père aimé, désiré parce que justement loin de moi» (100-101)<sup>23</sup>. Otro soltero, como el tío mencionado anteriormente. Un modelo para su identidad, por tanto, que se aleja de la visión tradicional de la familia, ya que el aspecto más escandaloso e iconoclasta de la obra de Chukri fue, en su momento, cuestionar la sacralidad de la figura paterna y denunciar su violencia.

De manera mucho más explícita, Taïa construye su discurso identitario homosexual con menciones a referentes femeninos no pertenecientes al ámbito familiar, como la gran diva libanesa de la cultura pop, Sabah (1927-2014), una de las pocas estrellas árabes que alcanzó reconocimiento mundial (*BBC*). En *Une mélancolie arabe*, Taïa la evoca como gran estrella de la música capaz de reinventarse para seguir de actualidad y mantenerse en los escenarios, y que no duda en servirse de todos los medios a su alcance para seguir en boga, luchando contra el edadismo.

Sabah faisait son come-back. Cette chanteuse libanaise mythique de plus de 80 ans qui était devenue, à force de liftings, une statue, une momie, une icône, une petite fille étrange à la chevelure flamboyante et très blonde. [...] On la croyait morte. Elle ne l'était pas tout à fait. Sa chanson «Yana Yana», que j'avais écoutée très souvent quand j'étais enfant, revisitée, remixée et interprétée en duo avec une autre poupée libanaise, était le hit de la saison (Taïa, 2008: 66)<sup>24</sup>.

En efecto, el propio autor destaca la relevancia de este referente, junto a otros importantes en la cultura LGTBIQ+ contemporánea, mencionando en una entrevista cómo contribuyó a moldear su identidad:

Je n'ai rien contre la culture gay occidentale; moi-même j'écoute Madonna et Dalida. Mais j'écoute aussi Samira Said, Sabah, Oum Khaltoum et Abdel Halim Hafez. Or ces noms-là ne disent rien à l'Occident, alors que ma sensibilité leur doit énormément (Idier y Taïa, 2016)<sup>25</sup>.

---

22 «Hacer lo mismo que él (follarse a las cabras, las gallinas, beber vino)» (Taïa, 2009: 121).

23 «[...] un soltero y sin hijos, ese padre amantísimo y amado, deseado precisamente por hallarse lejos de mí» (Taïa, 2009: 125).

24 «Sabah estaba en pleno revival. La mítica cantante libanesa de más de ochenta años, que a fuerza de liftings se había convertido en una estatua, una momia, un icono, una chiquilla extraña con el cabello brillante y muy rubio. [...] Se creía que había muerto. Pero no lo estaba del todo. Su canción Yana Yana, que yo oí a menudo cuando era niño, revisada, remezclada e interpretada a dúo con otra muñeca libanesa, era el hit de la temporada» (Taïa, 2019: 59).

25 «No tengo nada en contra de la cultura gay occidental. Yo escucho a Madonna y Dalida, pero también escucho a Samira Said, Sabah, Oum Khaltoum y Abdel Halim Hafez. Ahora bien, mientras que estos nombres no dicen nada en Occidente, mi sensibilidad les debe muchísimo» (Idier y Taïa, 2016; traducción propia).

Entre estos iconos femeninos de la época dorada de la cultura audiovisual árabe, es significativo que Taïa mencione en sus relatos al cantante egipcio Abdel Halim Hafez, uno de los grandes de la música popular moderna:

Oum Kalthoum, Abdelhalim Hafez, Farid El Atrach, Ismahan, Mohammed Abdelwahhab, ces géants de la musique égyptienne célèbrés et vénérés partout dans le monde arabe [...] (Taïa, 2008: 67)<sup>26</sup>.

Como también se muestra en su película titulada *L'Armée du salut (El ejército de salvación)* (Taïa, 2013), Abdel Halim despertaba gran fervor entre el público femenino. Siempre se diferenció por su estilo dulce y romántico, y una vida privada rodeada de misterio, ya que nunca se casó —aunque existen rumores de su matrimonio secreto con Suad Hosni, artista también admirada por Taïa— y labró una leyenda de amores frustrados de juventud que supuestamente inspiraron sus canciones románticas y pasionales (Mazzika Alam el Phan).

Estos elementos extralingüísticos dibujan un relato de cómo se va construyendo conceptualmente esa identidad disidente de la norma social, a la que se unen ciertas elecciones de registro lingüístico.

#### 4. Idiolecto y construcción de la identidad homosexual

Desde el punto de vista sociolingüístico, el idiolecto literario de Taïa viene determinado, consciente e inconscientemente, tanto por todo aquello que incorpora o elige de forma voluntaria para expresarse como por unos hábitos lingüísticos profundamente arraigados (Guerrero Rojas, 2004: 191) y todo lo que ha interiorizado a lo largo de su trayectoria intelectual y literaria. Estos marcadores directos e indirectos se erigen en elementos que permiten obtener información acerca de su identidad homosexual.

A lo largo de su obra podemos encontrar pistas para comprender cómo se construye literariamente esta identidad. A menudo en *Mon Maroc*, se presentan de manera muy tímida términos eufemísticos referidos a él durante la infancia que aluden al arquetipo del desviado o anómalo en la cultura árabe: «Pour m'insulter, facile: me traiter d'efféminé. Je l'étais, un peu selon moi, beaucoup selon les autres» (Taïa, 2000: 32)<sup>27</sup>. Al contrario que en otras ocasiones en las que Taïa introduce términos en árabe, aquí elige el término en francés *efféminé* y no, por ejemplo, *ḥassās* («afectado»), que puede ser el correspondiente en su dialecto. Esta elección es reveladora ya que, de manera implícita, el autor hace saber al lector que la identidad que se empieza a construir, a ojos de los demás, va a entrar en conflicto con el modelo heteronormativo preestablecido. Un modelo que niega a los hombres evocar o manifestar de alguna manera aspectos considerados propios del mundo femenino, pero también se opone a la figura del marginado sexual en su cultura de origen.

Esto también se puede observar, casi siempre de manera implícita, en el capítulo «Notre radio» de la misma novela, en el que el autor relata cómo siempre se sintió más conectado a las mujeres y

---

26 «Oum Kalthoum, Abdelhalim Hafez, Farid El Atrach, Ismahan, Mohammed Abdelwahhab, aquellos gigantes de la música egipcia celebrados y venerados en todo el mundo árabe» (Taïa, 2019: 60).

27 «Para insultarme, fácil: tratarme de afeminado. Lo era, yo creía que algo, los demás pensaban que mucho» (Taïa, 2009: 38).

al mundo femenino, como se ha ilustrado anteriormente (apartado 2), lo que permite ir encajando una nueva pieza del puzle identitario de Taïa. Desde su infancia, y a través de sus vivencias, poco a poco el autor se encasilla en una posición que nada tiene que ver con la educación sentimental que profesaba su entorno.

Pero, además, Taïa también sabe regalarnos de manera valiente y sin tapujos, incluso en algunos momentos de manera explícita y cruda, relatos en los que su realidad homosexual no deja lugar a dudas. En la obra *Une mélancolie arabe*, se pueden encontrar fragmentos como el siguiente: «Je restais avec eux même quand ils m’insultaient, me traitaient d’efféminé, de *zamel*, de pédé passif» (2000: 13)<sup>28</sup>. El escritor incluye aquí conscientemente los insultos que recibe por parte de sus semejantes. *Zamel* en árabe dialectal marroquí puede traducirse como «marica», un insulto que ha interiorizado como un elemento más de todo lo que representa su identidad sexual (Mazur, 2016: 82). Cabe destacar el hecho de que Taïa sea definido por la sociedad como sexualmente pasivo, haciendo referencia a la concepción que tiene dicho rol a ojos de la heteronorma patriarcal imperante. No obstante, en el contexto árabe-islámico, siguiendo a Rebutini:

Il est aussi important de souligner que le *zamel* n’est pas entièrement l’équivalent du «passif» factuel de la relation. L’épithète de *zamel*, en fait, ne se réfère pas forcément à une pratique passive avérée, mais plutôt à une position sociale publiquement assignée. Est *zamel* celui que l’on qualifie ainsi. Le *zamel* est toujours un autre. Personne n’utilise ce terme pour définir une préférence personnelle envers une pratique sexuelle particulière comme la sodomie passive<sup>29</sup> (Rebutini, 2013: 403).

En este marco cultural existe una cierta permisividad social con respecto a las relaciones homoeróticas entre hombres, que no siempre se consideran homosexuales. Paradójicamente, la visión occidental es mucho más crítica con aquellos hombres que deciden tomar un rol pasivo en la relación, despenalizando a aquellos que toman el rol activo. Por esta razón, en el contexto marroquí de su adolescencia, Taïa puede asumir y desarrollar su sexualidad, aunque sea de manera furtiva y pagando el precio de los insultos (sin duda *zamel* es uno) que recibe por parte de sus compañeros sexuales: «On baissait nos pantalons et on faisait l’amour en groupe. J’étais moi-même avec eux. Moi-même et différent. Je les adorais, oui, oui. Je restais avec eux même quand ils m’insultaient [...]» (Taïa, 2008: 13)<sup>30</sup>.

Esta concepción social de las prácticas homosexuales que Taïa explicita queda enmarcada en la dicotomía *rajul/zamel*, es decir, hombre/menos-hombre, que engloba, en la concepción de uno mismo, el placer sexual tanto del penetrante como del penetrado. En consecuencia, el término *zamel* no se emplea para designar una práctica específica (Rebutini, 2013: 401).

---

28 «Me quedaba con ellos incluso cuando me insultaban, me trataban de afeminado, de *zamel*» (Taïa, 2019: 11).

29 «Cabe señalar también que el *zamel* no es el equivalente completo del pasivo de hecho en la relación. En efecto, el epíteto de *zamel* no se refiere forzosamente a una práctica pasiva probada, sino más bien a una posición social públicamente asignada. Es *zamel* aquel al que se califica así. El *zamel* siempre es otro. Nadie utiliza ese término para definir una preferencia personal hacia una práctica sexual específica como la sodomía pasiva» (traducción propia).

30 «Nos bajábamos los pantalones y hacíamos el amor en grupo. Entre ellos yo era yo mismo. Yo mismo, y diferente. Cómo los adoraba. Me quedaba con ellos incluso cuando me insultaban» (Taïa, 2019: 11).

Desde la heteronorma local, el mismo enfoque de las prácticas homoeróticas se refleja claramente en *al-Jubz al-ḥāfī*, cuando Chukri relata cómo se ve obligado a prostituirse con hombres extranjeros para sobrevivir, pero aclara que su masculinidad nunca quedó en entredicho. Estos hombres merecen el calificativo de *ḥassās*, «afectado, afeminado, marica», y *lūṭī*, «sodomita» (Šukrī, 1993: 106)<sup>31</sup>:

كنا نتجه إلى إحدي ضواحي المدينة. إنه "حساس". هذا لا شك فيه. [...] وشيئي يزد انتصابًا. لم أجرو أن أنظر إلى وجهه [...] لكي أسرع في القذف تخيلتني أغتصب أسية في تطوان. [...] زررت فتحة سروالي. شبكت دراعي حول صدري كأن شيئًا لم يحدث. إن النساء كثيرات. لماذا هو الإنسان لوطي؟ هكذا فكرت.

Chukri cuenta este episodio para reafirmar su masculinidad, ya que las prácticas sexuales que la sociedad asigna a los hombres heteronormativos, en términos generales, suelen girar en torno a la penetración y la masturbación. Para él, las prácticas homosexuales son las mismas que realizaría con cualquier mujer y, por lo tanto, quedan justificadas con sus ensoñaciones a ojos de la heteronorma imperante: «L'expression de la masculinité de la *rajuliya* se déploie dans l'espace public et non dans la chambre à coucher» (Rebucini, 2013: 401)<sup>32</sup>. Desde este punto de vista, las escenas de relaciones sexuales con hombres que menciona Chukri no quedan fuera de lugar en el desarrollo de su heterosexualidad normativa, ya que se trata de actos más que justificados dentro de un modelo de sexualidad masculina agresiva y dominante, aunque la admisión en primera persona de haber cometido esta agresión sexual es rara e impactante en el contexto literario árabe (Massad, 2007: 315):

أنه طفل؟ شيئي ينتصب. أنه طفلي. عيناى تدمعان باللذة. لاطفت يده، سحبها وجلس ناظرًا إليّ مستغربًا. عيناى دامعتان باللذة. خاف. [...] هم أن يقف. أمسكته من يده بعنف. جسمي يرعش. الجنون في رأسي. سحب يده بقوة ورقف. أراد أن يهرب. عانقت سافيه وجذبته بقوة وجنون تحتي.

33 صار لي. طفلي !

(Šukrī, 1993: 66-67)

Por lo expuesto arriba, los insultos explícitos que Taïa recibe constituyen la otra cara de la concepción social que Chukri se atrevió a poner al descubierto como práctica social en primera persona,

31 «Nos dirigimos a las afueras de la ciudad. Sin duda, era un marica. [...] Yo estaba en erección, no me atrevía a mirarle a la cara. [...] Para eyacular rápidamente me imaginé que estaba violando a Assía en Tetuán. [...] Me abroché el pantalón. Me crucé las manos sobre el pecho como si no hubiera pasado nada. Hay muchas mujeres, ¿qué razón hay para ser marica?» (Chukri, 1996: 82).

32 «La expresión de la masculinidad de la *rajuliya* se despliega en el espacio público y no en el dormitorio» (Rebucini, 2013: 401; traducción propia).

33 «Pero él era un chico. Mi sexo estaba ya en erección. Era mío. Mis ojos lagrimeaban de placer, le acaricié las manos, las retiró y se puso a mirarme perplejo. Tenía miedo. [...] Quiso levantarse, pero le cogí violentamente de las manos. Mi cuerpo temblaba, parecía como endiablado. Se desprendió y quiso huir, lo cogí y lo puse debajo. Ya era mío» (Chukri, 1996: 54).

aunque sin reivindicarla como identidad política. Sus relatos no se alejan de la educación sentimental que ha bebido de su entorno, pero Taïa muestra una actitud transgresora, rompiendo con todos los estereotipos acerca de la sexualidad masculina a ojos de sus semejantes.

Escenas de relaciones homosexuales como la anterior se alternan, en la obra de Chukri, con otras en las que describe, sin tapujos y con un lenguaje explícito y realista, la atracción sexual que es capaz de sentir hacia una mujer (Šukrī, 1993: 34)<sup>34</sup>:

أسية تتعري. [...] تنزلق المنامة على جسدها. تعرت. أسية تعرت. ابنة صاحب البستان تعرت. ما أضوأ ما في جسمها! ما أسود ما في جسمها! صدرها ملآن. ثمراتها منتصبتان. زغب أسفل سرتها أسود مخيف وجميل. يؤلمني انتصابي. تخطو خطوتين فوق عتبة الصهريج. هياجي يشتد. [...] يؤلمني جسمي بلذة. رعشة حلوة وقذف لذيد أرخياني حالما مستندا على فرع الشجرة. ملثت وكنت أهوي.

Estos relatos descarnados, fuera de toda convención social, ideológica e incluso literaria de la época, conectan con la educación sentimental que socialmente se espera para cualquier hombre. Sin embargo, en Taïa suponen una reversión implícita del patrón social establecido, porque, muy lejos de sentirse humillado, suponen una oportunidad para desarrollar positivamente su sexualidad e ir construyendo su identidad como homosexual, aunque sea en el secretismo y la clandestinidad.

Taïa es capaz de presentar de manera explícita y sin ningún tipo de disimulo su atracción y deseo hacia otros hombres, sus semejantes. Como manifiesta explícitamente, es una manera de ser él mismo y a la vez otra persona, de tener una identidad oculta y diferente respecto a los demás chicos, porque es conocedor de su papel pasivo en el acto, muy distinto al papel que ejercían los demás participantes en la relación sexual, similar al que también ejercía Chukri con sus amantes masculinos, que le permitía tener un estatus sexual diferente y justificado en su entorno.

Sin embargo, al asumir el rol pasivo en la relación sexual, Taïa acepta el insulto a modo de reapropiación simbólica. Es el precio que tiene que pagar por desempeñar sexualmente ese papel. Un elemento más de la subjetividad homosexual del autor y con el que otros hombres homosexuales pueden llegar a sentirse identificados. Además, se debe mencionar la presencia de la violencia y su conexión con el sexo, siempre patente tanto en las obras de Taïa como en las obras de Chukri. Una violencia que aparece normalizada, ya que forma parte de la educación sentimental que ambos han recibido.

La crudeza literaria de las escenas sexuales, a veces violentas, es un elemento común a la autobiografía de Chukri y *Une mélancolie arabe*, obra que muestra abiertamente la identidad homosexual de Taïa. Ambas obras representan de manera explícita escenas de violación, aunque los protagonistas adquieren papeles inversos. Antes hemos visto a Chukri en el papel de violador, mientras Taïa narra una ocasión en la que es arrinconado por los chicos malos del barrio, que lo someten diciéndole:

34 «¡Assia se desnuda! [...] El vestido se deslizó por el cuerpo de Assia. Se desnudó. ¡La hija del propietario del jardín, desnuda! ¡Qué blancura tan resplandeciente! ¡Qué cabellera tan negra! ¡Y qué pecho tan erguido! El pubis lo tenía muy negro y hermoso. Me dolía la erección. Mis deseos se avivaron. [...] Mi dolor aumentaba, un dulce estremecimiento me corrió por todo el cuerpo dejándome apoyado al tronco del árbol, estuve a punto de caer» (Chukri, 1996: 26).

«Ouvre tes fesses, j'ai dit... Ouvre-les ou bien je te viole... Je le jure que je vais te violer, petite Leïla...» (2008: 23)<sup>35</sup>. Es decir, lo feminizan y lo cosifican utilizando el nombre del arquetipo femenino de amor casto, puro e imposible de la poesía árabe preislámica, Laylā<sup>36</sup>. Para ellos no es un semejante, sino alguien bien diferente, con un estatus social y sexual inferior, y así pueden justificar el acto.

Ce cul de Leïla dont je découvrais la force sexuelle ne m'appartenait plus. Son destin était désormais entre les mains de Chouaïb. J'ai voulu un moment lui donner mon vrai prénom, lui dire que j'étais un garçon, un homme comme lui... Lui dire qu'il me plaisait et qu'il n'y avait pas besoin de violence entre nous, que je me donnerais à lui heureux si seulement il arrêta de me féminiser... Je n'étais ni Leïla, ni sa sœur, ni sa mère. J'étais Abdellah [...] (Taïa, 2008: 20)<sup>37</sup>.

Se trata de una víctima, pero entre comillas. En la manera que tiene de representarse como víctima en un acto de sumisión, de *zamel*, reside la innovación de Taïa al explicitar su identidad homosexual, lo que puede afirmarse cuando el autor es capaz de gritar internamente su nombre durante la agresión, confesando que desea ser poseído, no como *Leïla*, sino como Abdellah, y distanciándose, así, explícitamente del esquema heteronormativo impuesto por sus agresores para justificar sus fechorías. Además, reivindica su nueva identidad homosexual como individuo de sexo masculino —lo que correspondería en árabe a *mitlī*, persona que desea a alguien del mismo sexo—, al contrario de lo observado en las obras de Benyellún y Chukri.

Prueba de ello es que, en los fragmentos anteriores, se pueden observar marcadores lingüísticos directos de contenidos de carácter sexual en la forma de expresarse de cada escritor, en su idiolecto, mediante vocablos dialectales e, incluso, obscenos. Por el contrario, en el idiolecto literario de Benyellún, que responde siempre al registro normativo del árabe clásico, aparecen muy pocas alusiones explícitas al sexo. Se pueden encontrar solamente dos casos, uno ya comentado (apartado 2) y otro que se refiere a meros escauceos amorosos, ambos enmarcados en prácticas pueriles de descubrimiento de la sexualidad.

En contraste, la transgresión ideológica, temática e idiolectal de Chukri se ejemplifica con los 18 pasajes de claro contenido sexual que podemos identificar, más crudos y explícitos, como correlato de un ambiente social en el que las prácticas homosexuales masculinas se achacan a las condiciones locales de pobreza y miseria moral, y a los efectos sociales perturbadores del colonialismo (Massad, 2007: 349). La transgresión en Chukri se extiende también al plano idiolectal introduciendo términos en diferentes lenguas: en árabe marroquí o *dāriya*, en bereber o en español. Por ejemplo, en una

---

35 «—Abre el culo, te digo... Ábrelo bien o te violo... Te juro que voy a violarte, pequeña Leïla...» (Taïa, 2019: 13-14).

36 En el imaginario cultural árabe, Laylā es el amor imposible de Qays, poeta preislámico que se enamora perdidamente de ella a temprana edad, pero nunca puede consumir su pasión por el rechazo de la familia. Qays acaba loco (*majnūn*, en árabe), consumido por esta pasión aciaga, por lo que también se le conoce como *Majnūn Laylā*, el loco por Laylā, siendo la pareja de amantes modelo del llamado *amor udri*, casto e imposible (Pellat, 1986). De ahí, la connotación cultural de este apelativo, referido al arquetipo de mujer pasiva y sagrada, deseada y profanable.

37 «Aquel culo de Leïla, cuya fuerza sexual estaba descubriendo, ya no me pertenecía. Su destino estaba a partir de ahora en manos de Chouaïb. Por un momento quise decirle mi verdadero nombre, decirle que yo era un chico, un hombre como él... Decirle que me gustaba, y que la violencia era innecesaria entre nosotros, que me entregaría a él felizmente si tan sólo paraba de feminizarme... Yo no era Leïla, ni su hermana, ni su madre. Yo era Abdelá [...]» (Taïa, 2019: 16-17).



conversación con una prostituta española en un burdel de Tánger en torno a su vigor sexual, Chukri introduce una frase en español, transcrita en caracteres árabes y repetida después en alfabeto latino:

«Eres fuerte! Eh» هي لم أستطع أن أمنع انتصابي في يدها. ابتسمننا. قالت باسمة: —إيريس فويرتي، «  
(Šukrī, 1993: 48).

Esta técnica no solo puede obedecer a la intención de dar color histórico y local realista, con las palabras exactas en el idioma que fueron dichas por la persona evocada, sino también por la connotación implícita que conlleva el uso de otro idioma. Por una parte, Chukri utiliza un registro moderno del árabe estándar en su prosa y se sirve de algunos eufemismos para expresar tabúes sexuales, sin hacer muchas concesiones al árabe dialectal marroquí o *dāriya*, que sería el registro que la sociedad utiliza normalmente para verbalizarlos. Pero, por otra parte, en ocasiones utiliza la lengua extranjera para contar lo que en árabe clásico no se puede decir con las mismas connotaciones escabrosas.

Del mismo modo, en el episodio con el extranjero que compra sus favores sexuales, Chukri se refiere a su miembro viril con la palabra eufemística *šay'ī* («mi cosa») del árabe clásico y enfatiza la virulencia sexual de la escena con la interjección *bravo* en caracteres árabes, al estar ya incorporada al *dāriya* marroquí, aunque a continuación transcribe *macho* en alfabeto árabe y luego lo repite en español, con una intención disfémica:

«Macho» «شيئي يزداد انتصابًا. لم أجرؤ أن أنظر إلى وجهه. — برافو!، برافو! ماتشو!  
(Šukrī, 1993: 106)<sup>38</sup>.

La presencia de diversas lenguas marca igualmente el idiolecto literario de Taïa, que se desarrolla fundamentalmente en francés. En ocasiones, del mismo modo que Chukri, estos vocablos aparecen como marcadores explícitos de denotación sexual, con palabras tabú como el ya mencionado, y reivindicado por el autor, *zamel*: «Tu étais un *zamel*. Un pédé. Je l'étais aussi. Nous l'étions l'un pour l'autre, évidemment, sans fierté, sans honte» (Taïa, 2008: 118)<sup>39</sup>; o *zob*, respectivamente traducidos en la versión española en notas a pie de página, como maricón y pene (Taïa, 2019: 11 y 19), aunque este último tendría connotaciones más vulgares y equivaldría, por ejemplo, a polla. En estos casos ocurre al contrario que en la narración de Chukri, pues *zamel* o *zob* son palabras malsonantes del dialecto marroquí que no tienen equivalente en la lengua árabe clásica. Esto implica que la interpretación para los lectores nativos de su cultura pueda ser disfémica, pero para los lectores ajenos a ella pueda resultar eufemística, al no conocer exactamente la carga peyorativa de estas palabras en su contexto original y tener que presuponer a qué se está refiriendo.

En otras ocasiones, como no podría ser de otra manera, los términos en árabe remiten a culturas (Molina, 2006: 79), entre ellos el ya citado *bled*, *maajoun* («dulce de hachís con frutos secos, miel y especias») y los conocidos genios o *djinn* (Taïa, 2008: 15), además de vocablos con un gran poder simbólico en la cultura original del autor, como *baraka*, que en la versión española se explica

38 «Yo estaba en erección, no me atrevía a mirarle a la cara. Él decía: —¡Bravo! ¡Bravo, *macho!*» (Chukri 1996: 82).

39 «Tú eras un *zamel*. Un maricón. También yo lo era. Lo éramos uno para el otro, evidentemente, sin orgullo, sin vergüenza» (Taïa 2019: 103).

en nota a pie de página como «[...] bendición en árabe, cercano a nuestro sentido de aura; en cierto momento de la narración, Taia la define como ‘luz’» (Taia, 2009: 19) o «suerte, favor de los dioses» (Taia, 2019: 52).

Al igual que hace Chukri para reflejar el idiolecto de la prostituta española de los ejemplos anteriores, Taia también recurre al plurilingüismo para caracterizar el idiolecto, los rasgos sociolingüísticos de un personaje concreto (Ayuso de Vicente, 1990), como en un episodio de *Une mélancolie arabe* cargado de referencias ancestrales, en el que una mujer de negro le habla en una lengua familiar, pero que él no entiende, un árabe peculiar que se explica en la nota a pie 7: «¡Soy judía! ¡Me llamo Sara!» (Taia, 2019: 84). El carácter pluricultural del autor, en el sentido de individuo formado a partir de sus experiencias en distintas comunidades y que participa, por tanto, de múltiples culturas, le permite construir sus propios modelos mentales (Trujillo Sáez, 2005: 32) y se manifiesta en su idiolecto con la mezcla de lenguas, a menudo asociada, también, a creencias esotéricas:

Notre communion spirituelle était précieuse à mes yeux. Tu croyais aux mêmes choses que moi. Les saints, Les djinns. La sorcellerie. La superstition. Les encens. Le *jaoui*, la *chabba*, le *harmal*, le *fasoukh*, tu savais ce que c'était (Taia, 2008: 116)<sup>40</sup>.

En suma, la realidad cultural en la que se contextualizan los relatos irrumpe y queda patente, entre otras numerosas alusiones culturales que los impregnan, en el empleo de términos de la lengua árabe, lengua originaria de las obras de Benyellún y Chukri, lo que complace a Taia cuando menciona *Le Pain nu*: «[...] en árabe en plus» (Taia, 2000: 97)<sup>41</sup>. En ese sentido, quizá desde un punto de vista diacrónico se podría ver reflejada la relación con la lengua de la colonización: Benyellún, intelectual nacionalista, elige lógicamente el árabe clásico; Chukri, víctima de las desigualdades socioeconómicas en su propio país, se expresa también en árabe clásico, pero trufa su relato de palabras en francés, español, *dāriya* e, incluso, bereber; mientras que Taia, nacido en un país independiente desde 1956 y exilado y residente en París, opta en su programa idiolectal por la lengua francesa. Como individuo pluricultural, se puede servir tal vez de ella para hacer oír su voz en defensa de las sexualidades marginalizadas, sin necesidad de que sea traducida en Marruecos y Francia.

## 5. Conclusiones

A partir de los postulados de la teoría de género y de los conceptos que aluden a las relaciones familiares y afectivo-sexuales, los referentes socioculturales de género y los conceptos literarios de idiolecto e implícitudo, se ha llevado a cabo un análisis comparativo del tratamiento de la identidad homosexual en la tradición autobiográfica de la literatura magrebí y, más concretamente, marroquí, dado el corpus de obras seleccionado. Este incluye dos relatos de infancia y adolescencia de Taia y otros dos de Benyellún y Chukri, modelos autobiográficos en los que el héroe protagonista relata la progresiva construcción de su identidad.

---

40 «Nuestra comunión espiritual era preciosa a mis ojos. Creías en las mismas cosas que yo. Los santos, Los *djinn*. La brujería. La superstición. El incienso. El *jaouni*, la *chabba*, el *harmal*, el *fasoukh*: tu sabías lo que eran» (Taia, 2019: 101).

41 «[...] en árabe además» (Taia, 2009: 121).

El primer relato por orden cronológico, *Fī-l-tufūla* de Benyellún, narra la trayectoria ejemplar del héroe nacionalista en formación, en pugna por forjar su propia individualidad como joven de una élite frente al poder del mundo de los mayores. También muestra su ser ideológico frente a la sociedad europea colonialista o la sociedad tradicional de su país, y se enfrenta a la comunidad y sus estrictas normas segregadoras como individuo sexuado. En esta lucha, el resultado es el cumplimiento de las expectativas sociales, ajustadas a los cambios políticos, ideológicos y culturales que se producen con la independencia de Marruecos.

La obra de Chukri, la segunda en el tiempo, muestra a un antihéroe en lucha por la supervivencia, cuya masculinidad se reafirma con brutalidad, desvelando los aspectos más violentos del modelo heteronormativo imperante en el Marruecos de la época. En consecuencia, no muestra una trayectoria ideal de formación que cumpla con unas expectativas sociales, sino que más bien denuncia una ausencia total de educación sentimental y sexual, pues parte de un modelo de sexualidad desbocada y sin cauces.

Respecto a los relatos de infancia y adolescencia de Taïa, a pesar de ser obras algo distantes en el tiempo, se inscriben en la línea de la literatura autobiográfica marroquí moderna, marcada por los relatos fundacionales de Benyellún y Chukri. En este sentido, ambos son referentes literarios de Taïa y, en el caso de Chukri, se puede afirmar que se trata de un referente consciente, por las menciones claras de su obra y figura en estas obras autobiográficas. Esta afinidad permite situar a Taïa como heredero de la trayectoria de Chukri, Zafzaf o Laabi.

No obstante, las obras de Taïa reflejan una evolución clara con respecto al modelo de *Bildungsroman* clásico que responde a la heteronormatividad que Benyellún perpetúa y gracias a la que Chukri justifica los actos homosexuales y los sexualmente violentos. Por el contrario, Taïa construye un relato iniciático en el que se reivindica la identidad homosexual, incluso asumiendo el desprecio de la sociedad heteronormativa. Le inspiran referentes femeninos del entorno familiar, referentes masculinos como ciertos hombres solteros, los jóvenes del barrio en *Mon Maroc* y sus amantes en *Une mélancolie arabe*, al igual que iconos socioculturales de su identidad de género. Quizá por eso, en *Mon Maroc*, la identidad homosexual se desvela, por lo general, mediante marcadores indirectos que dejan al lector inferir los contenidos, mientras que su idiolecto se hace más explícito y directo en *Une mélancolie arabe*, como si su obra siguiera la progresiva construcción autobiográfica de su identidad homosexual reivindicada.

Esta evolución se observa igualmente en los marcadores lingüísticos de su idiolecto literario. La primera decisión del programa idiolectal de Taïa es escribir en lengua francesa, del mismo modo que Benyellún adopta un registro formal de árabe estándar moderno, adecuado a su ideología política, y Chukri decide mezclar este registro con palabras y expresiones en *dāriyya*, español o francés. En este aspecto, las obras autobiográficas de Taïa muestran afinidad con la de Chukri, ya que ambos introducen palabras de otras lenguas que se convierten en marcadores lingüísticos intencionales. En la obra de Chukri, expresan lo procaz, escatológico y desvergonzado que permanece oculto socialmente, fuera de los contextos sociales donde se habla en árabe clásico, teniendo como efecto interpretativo en el lector la asociación con otro sociolecto de registro cultural distinto o inferior. Las obras de Taïa ponen de relieve su identidad pluricultural a través de culturemas alusivos a objetos y creencias de su Marruecos natal, y transgreden el discurso sociocultural prevalente para expresar su identidad homosexual.

De este modo, Taïa es uno de los primeros escritores marroquíes que, desplazando el modelo heteronormativo clásico en la cultura de su contexto, trata abiertamente y reivindica su propia homosexualidad en su obra literaria. Sus relatos de formación muestran, sin ambages, que otra educación sentimental no solo es posible, sino que debe seguir siendo reivindicada en la literatura y en la vida.

### Referencias bibliográficas

- AYUSO DE VICENTE, María Victoria *et al.* (1990). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.
- BBC News Mundo (2014, 26 noviembre). «Sabah: la diva de las 3.000 canciones, nueve maridos y cuatro pasaportes». *BBC News Mundo*. Disponible en: <[https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/11/141126\\_cultura\\_sociedad\\_sabah\\_artista\\_libano\\_amv](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/11/141126_cultura_sociedad_sabah_artista_libano_amv)>.
- BENYELLÚN, Abdelmayid (1990). *De la niñez* (trad. Salvador Peña Martín). Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- BIN YĀLLŪN, 'A. (1992). *Fī-l-ṭufūla*. Rabat: Dār Našr al-ma'rifa.
- CHEBEL, Malek (2000). *El espíritu de serrallo. Estructuras y variaciones de la sexualidad magrebí*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- CHRAIBI, Soundouss (2021). «Il y a 15 ans, quand Abdellah Taïa faisait son coming-out dans nos colonnes», en *TelQuel*, n.º 972. Disponible en: <[https://telquel.ma/2021/11/12/il-y-a-15-ans-quand-abdellah-taia-faisait-son-coming-out-dans-nos-colonnes\\_1742972](https://telquel.ma/2021/11/12/il-y-a-15-ans-quand-abdellah-taia-faisait-son-coming-out-dans-nos-colonnes_1742972)>.
- CHUKRI, Mohamed (1996). *El pan desnudo* (trad. Abdellah Djbilou). Madrid: Debate.
- DURAND GUIZIOU, Marie Claire (1992). «L'implicite dans le discours», en *El Guiniguada*, n.º 3, pp. 203-210.
- ETTOBI, Mustapha (2006). «Cultural Representation in Literary Translation: Translators as Mediators/Creators», en *Journal of Arabic Literature*, vol. 37, n.º 2, pp. 206-29.
- GARCÍA LÓPEZ, Rosario (2004). *Guía didáctica de la traducción de textos idiolectales*. A Coruña: Netbiblo.
- GUENAOU, Mustapha (2018). «Le hammam et la culture de la purification chez les femmes de la Medina et de son hawz: le cas des rituels festifs familiaux à Tlemcen et Ain el Hûts», en *Studium: Revista de humanidades*, n.º 24, pp. 147-171.
- GUERRERO ROJAS, Gaby (2004). «Idiolecto y traducción», en *Umbral: Revista de Educación, Cultura y Sociedad*, n.º 7, pp. 190-193.
- GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph (1979). *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Université.
- GUIRAUD, Pierre (1961). *La stylistique*. Paris: Presses universitaires de France.
- IDIER, Antoine y TAÏA, Abdelah (2016). «Sortir de la peur. Construire une identité homosexuelle arabe dans un monde postcolonial», en *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n.º 12. Disponible en: <http://journals.openedition.org/fixxion/8319>
- KERBRAT ORECCHIONI, Catherine (1982). *Comprendre l'implicite. Documents de travail et pré-publications*. Italia: Università di Urbino. Disponible en: <<https://semiotica.uniurb.it/wp-content/uploads/2013/09/110-111-A.pdf>>.

- LACOSTE-DUJARDIN, Camille (1993). *Las madres contra las mujeres. Patriarcado y maternidad en el mundo árabe*. Madrid: Cátedra.
- MASSAD, Joseph A. (2007). *Desiring Arabs*. Chicago: Chicago University Press.
- MAZUR, Mateusz (2016). *L'identité homosexuelle*. Trabajo de Fin de Máster. Paris: Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.
- MAZZIKA ALAM el Phan. *Abdel Halim Hafez*. Internet Archive. Disponible en: <<https://web.archive.org/web/20110906030613/http://www.alamelphan.com/artist/abd-el-halim-hafez>>.
- MOLINA MARTÍNEZ, Lucía (2006). *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- NORDHOLT, Annelies Schulte (2020). «Le roman d'expression française au Maroc, une littérature 'déconcertante'?»», en *Revue électronique de littérature française*, vol. 14, n.º 1, pp. 1-8.
- PELLAT, Charles (1986). «Madjnūn Laylā», en *The Encyclopaedia of Islam. 2º ed.*, vol. V. Leiden: Brill, pp. 1102-1103.
- PEÑA MARTÍN, Salvador (1999). «Introducción», en BENYELLÚN, Abdelmayid, *De la niñez*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- PÉREZ BELTRÁN, Carmelo (2018). «Orientaciones sexuales e identidad de género en el mundo árabe», en *La reina de los mares*, vol. 13, n.º 11. Disponible en: <<https://doi.org/10.58079/tksd>>.
- QUÉMÉNEUR, Anne-Hélène (2023). «Écrire ce qui ne peut confié à haute voix: Fatima Daas dans La petite dernière», en VV. AA, *Teorías cognitivas entre el mundo árabe e islámico y occidente. Retos de la comunicación y barreras a la interacción*. Madrid: Dykinson, pp. 390-400.
- REBUCINI, Gianfranco (2013). «Masculinités hégémoniques et 'sexualités' entre hommes au Maroc. Entre configurations locales et globalisation des catégories de genre et de sexualité», en *Cahiers d'études africaines*, n.º 209-210, pp. 387-415.
- RODRÍGUEZ IGLESIAS, Adrián (2021). «Aproximación al erotismo diverso y a las realidades LGBTIQ+ contemporáneas en el Mundo Árabe e Islámico», en *Relies*, n.º 6, pp. 63-85.
- ŠUKRĪ, Mohamed (1993). *al-Jubz al-ḥāfī*. Beirut: Dār al-Sāqī.
- TAÏA, Abdellah (2000). *Mon Maroc*. Biarritz: Séguier.
- (2008). *Une mélancolie arabe*. Paris: Éditions du Seuil.
- (2009). *Mi Marruecos*. Irún: Alberdania.
- (dir.) (2013). *L'Armée du salut* [Película]. Francia-Suiza-Marruecos: Les Films de Pierre / Les Films Pelléas.
- (2019). *Una melancolía árabe*. Madrid: Cabaret Voltaire.
- TANOUKHI, Nirvana (2003). «Rewriting Political Commitment for an International Canon: Paul Bowles's 'For Bread Alone' as Translation of Mohamed Choukri's 'Al-Khubz Al-Hafī'», en *Research in African Literatures*, vol. 34, n.º 2, pp. 127-144.
- TRUJILLO SÁEZ, Fernando (2005). «En torno a la interculturalidad: reflexiones sobre cultura y comunicación para la didáctica de la lengua», en *Porta Linguarum, Revista Internacional de Didáctica de las Lenguas Extranjeras*, n.º 4, pp. 23-39.
- ZAGANIARIS, Jean (2013): «Entre libéralisation de la sexualité et exercice de la violence symbolique», en *Cahiers d'études africaines*, n.º 209-210, pp. 367-385. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17361>>.