

Birgit Kaiser

Pas de deux de Argelia:

Hélène Cixous y Adel Abdessemed, sobrevivir con leones

RESUMEN

Este artículo examina el *pas de deux* intelectual entre Hélène Cixous y Adel Abdessemed, una colaboración que articula una reflexión conjunta sobre memoria, violencia y relationalidad inter-especie. A partir del análisis de Ayaï! *Le Cri de la Littérature*, *Insurrection de la Poussière* y la fotografía *Séparation*, el texto muestra cómo ambos creadores -marcados por experiencias argelinas distintas pero entrelazadas- cuestionan el “corte de la separación” que sustenta tanto la lógica colonial como la división ontológica entre animales humanos y no humanos. La figura del león, emblema de Argelia, permite explorar la superposición entre la erradicación colonial y la ecológica, así como la posibilidad de reactivar vínculos borrados. El análisis de *Séparation* revela una escena de proximidad suspendida entre un león vivo y el artista, que subvierte el imaginario colonial de la caza del león -encarnado, por ejemplo, en la obra de Horace Vernet- y propone, en cambio, un gesto de acercamiento cauteloso: la posibilidad del abrazo. Este gesto, lejos de negar la violencia, la confronta para imaginar modos alternativos de relación. El artículo sostiene que este *pas de deux* activa una eco-logía de la voz, donde los ecos de otros -animales humanos y no humanos- desbordan los binarismos ontológicos. Así, la colaboración Cixous-Abdessemed ensaya formas de coexistencia que desafían el excepcionalismo humano y abren la escena a una multiplicidad viva y ética.

Autor/ Author

Birgit Kaiser

Universidad de Utrecht

Ciudad: Utrecht, Países Bajos

ORCID ID: 0000-0002-2324-2534

Correo: b.m.kaiser@uu.nl

Recibido: 02/11/2025

Aprobado: 14/11/2025

Publicado: 06/01/2026

Palabras Claves: Cixous; Abdessemed; Argelia; violencia; colonialidad; relationalidad; inter-especie; eco-logía; alteridad; león.

Abstract: This article examines the intellectual *pas de deux* between Hélène Cixous and Adel Abdessemed, a collaboration that articulates a joint reflection on memory, violence and inter-species relationality. Through the analysis of Ayaï! *Le Cri de la Littérature*, *Insurrection de la Poussière*, and the photograph *Separation*, the text shows how both creators -marked by different but intertwined Algerian experiences- question the “cut of separation”

that underpins both colonial logic and the ontological division between human and non-human animals. The figure of the lion, an emblem of Algeria, allows exploration of the overlap between colonial and ecological erasure, as well as the possibility of reactivating erased bonds. The analysis of *Separation* reveals a scene of suspended proximity between a living lion and the artist, subverting the colonial imagery of lion hunting -embodied, for example, in Horace Vernet's work- and proposing a cautious gesture of closeness: the possibility of a hug instead. This gesture, far from denying violence, confronts it to imagine alternative modes of relationship. The article argues that this *pas de deux* activates an echology of voice, in which echoes of others -both human and nonhuman animals- overflow ontological binarisms. Thus, the Cixous–Abdessemed collaboration experiments with forms of coexistence that challenge human exceptionalism and open the scene to a living, ethical multiplicity.

Key words: Cixous; Abdessemed; Algeria; Violence; Coloniality; Relationality; Inter-species; Echology; Otherness; Lion.

1. Introducción

Traducción por:

Ana María Miranda Mora
Universidad de Utrecht

Ciudad: Utrecht, Países Bajos

ORCID ID: 0000-0003-1523-4291

Correo:
a.m.mirandamora@uu.nl

Carlos López Ocampo
Universidad Nacional Autónoma
de México

Ciudad: Ciudad de México, México

ORCID ID: 0009-0003-4952-3849

Correo: **cflooc@hotmail.com**

En *Three Steps on the Ladder of Writing* (1993), la escritora feminista Hélène Cixous señala: “La escritura, en su función más noble, es el intento de desborrar, desenterrar, encontrar de nuevo la imagen primitiva, la nuestra, la que nos asusta. Curiosamente, se trata de una escena”¹ (9). Como sugiere Frédéric Regard (2013), para Cixous escribir es una forma de aprender a convivir con “fantasmas insistentes” (256). Es una forma de habitar “en la Grenzland, la zona fronteriza entre la soledad y la vida comunitaria” (Cixous, 2013, 43, en lo sucesivo, AY), con el fin de “desolvidar”, de desenterrar voces, seres y escenas que habitan estas zonas fronterizas, ecos de voces que nos habitan y nos persiguen, ya sea a nivel personal o colectivo.

Cuando, en 2013, Cixous conoce al artista multimedia Adel Abdessemed, inmediatamente nota una profunda conexión entre sus prácticas artísticas -“como si las hubiera visto hace 3500 años” (AY 13)- y, a partir de ahí, se inicia un diálogo, un auténtico *pas de deux* intelectual. Entre 2013 y 2019, colaboraron en cinco publicaciones:

Abdessemed produjo primero “ecos visuales de Ayaï” (AY 13), con varias imágenes fijas de video y dibujos al carboncillo representados en *Ayaï! Le Cri de la Littérature* (2013). También contribuyó con dibujos al carboncillo en *Abstracts et Brèves Chroniques du Temps II: Corollaires d'un Vœu* (2015), *Correspondance avec le Mur* (2017; en adelante

CM) y Nacres. Cahier (2019)². Además, colaboraron en *Insurrection de la Poussière: Adel Abdessemad* (2014; en adelante, IP), que es su intercambio más profundo. En la primera parte del libro, Cixous reflexiona sobre las obras de arte de Abdessemad, mientras que en la segunda reproduce una serie de cartas que intercambiaron entre marzo y noviembre de 2013. Su intercambio epistolar acompañó, por tanto, la redacción de *Ayaï! Le Cri de la Littérature*. Por último, Cixous escribió *Les Sans Arche d'Adel Abdessemad* (2018; en adelante, SAAA), un libro de crítica sobre la obra de Abdessemad para la serie «Art et Artistes» de Gallimard, aunque sin su contribución directamente discernible. Este capítulo se centra especialmente en *Ayaï! Le Cri de la Littérature* e *Insurrection de la Poussière: Adel Abdessemad*.

En *Insurrection de la Poussière*, Cixous señala que cuando se conocieron en febrero de 2013, le llamó inmediatamente la atención lo que percibió como su rechazo compartido al “corte de la separación” (IP 25,); una insistencia en “[...] esta fabulosa invención de un cordón filial (*fil filial*) [...] que ninguna distancia, ninguna frontera, ningún desgarro puede cortar” (IP 25, énfasis añadido). *Correspondance avec le Mur*, uno de los volúmenes en los que Abdessemad contribuyó con dibujos al carboncillo, describe el esfuerzo por rechazar el corte de separación en su propia obra como “abrir tumbas, llamar a los muertos por teléfono, hacer hablar a las cenizas, sondear las paredes (*sonder les murs*)” (CM s/p). Y, efectivamente, la escritura de Cixous se esfuerza por hacer hablar a las cenizas, de modo que la escritura se convierte en un trabajo de des-olvido y, al hacerlo, también se convierte en un proceso de autoformación. En este sentido, *Ayaï! Le Cri de la Littérature* sugiere que la literatura se ha inventado como una forma de desafiar o defenderse del “saqueo, la masacre, el olvido” (AY, 25). Cixous escribe precisamente contra esta violencia del borrado. Y, como pone de manifiesto su trabajo colaborativo, tanto las obras de Cixous como las de Abdessemad representan el rechazo artístico de las fronteras de separación al (re)inventar fabulosamente los vínculos, mediante «*cette fabuleuse invention du fil filial*» (IP, 25)³, como dice Cixous, sin ignorar, sin embargo, la violencia real que ejercen los cortes. Al afirmar estas zonas a través de la fabulación “fabulosa”, el arte puede experimentar con la conexión de lo que “[...] nuestra espantosa sumisión a la realidad, [nuestra] atroz economía espiritual” (AY, 25) considera desconectado. Como expongo a continuación, el retorno al león -originario de su tierra natal compartida: Argelia- pone de manifiesto cómo se entrecruzan la erradicación colonial y la ecológica, cómo se interrelacionan la alteridad colonial y la de las especies, y permite tanto a Abdessemad como a Cixous examinar la Grenzland, donde incluso las especies aparentemente más desconectadas pueden encontrarse; al menos, esa es la apuesta de su obra y de este capítulo.

Decidí llamar a su colaboración un *pas de deux* -el dúo en el ballet clásico en el que dos bailarines actúan juntos- para señalar su escritura y su pensamiento conjuntos. En una entrevista con Donatien Grau, Abdessemad sostiene que cuando lee a Cixous, “ella no me invita tanto a leer como a pensar” (Grau, 2016, 5). Como tal pensamiento conjunto, su colaboración -al igual que los pasos de baile en un *pas de deux*- cristaliza una afirmación conceptual-estética conjunta, a saber, que el arte y la literatura son prácticas que pueden cuestionar las divisiones convencionalmente proclamadas como ontológicas: las separaciones entre los muertos y los vivos, entre los llamados humanos y los llamados animales. Cabe destacar que ambos lo hacen basados en

sus experiencias (aunque históricamente diferentes) en Argelia. Al contrarrestar estas divisiones, cuestionando la separación ontológica y fabulando la conexión, el arte y la literatura son prácticas que realizan -o pueden realizar- el entrelazamiento (de especies). Cada una de sus obras plantea este punto, pero su colaboración lo intensifica y lo amplifica. Su “baile” colaborativo agudiza y destaca esta búsqueda. Por ello, sugiero su colaboración como un *pas de deux*.

Prestando especial atención a la fotografía de Abdessemed *Séparation* (2006), este capítulo se pregunta cómo el *pas de deux* protagonizado por Cixous y Abdessemed recupera y representa los vínculos entre entidades o ámbitos de la vida que comúnmente se entienden como separados entre sí. En *Séparation* -y en las dos obras clave de su colaboración, *Ayai! Le Cri de la Littérature e Insurrection de la Poussière-*, la figura del león, entrecruzada con el legado cultural e histórico de Argelia, ocupa un lugar central. Esto no es casual, porque “Adel y yo nacimos en el país de los leones sin leones. En Argelia, unohuele al león. Uno huele al león ausente” (IP, 74). *Séparation* se enfrenta a esta ausencia, hace que un león regrese a las calles de París y, lo que es más importante, como imagen, escenifica el intento de dar un paso más allá de la persecución humana a la que ha sido sometida la especie. Como sugiere el propio Abdessemed en una conversación con Pierre-Luigi Tazzi (2012, 70), *Séparation* representa el momento en el que, por el contrario, está a punto de abrazar a un león.

A continuación, sigo el *pas de deux* intelectual de Abdessemed y Cixous para reflexionar sobre las consecuencias de ese posible abrazo. En su intercambio, para el que este capítulo toma *Séparation* como prisma, se hacen audibles los ecos de relaciones que normalmente se consideran imposibles o que se sitúan más allá de una supuesta separación (entre especies) insalvable. La “danza” de Cixous con Abdessemed nos lleva a escenas casi olvidadas de entrelazamiento entre especies. Los ecos que emanan de la escena concreta de *Séparation* de Abdessemed -que tiene lugar en la intersección de la división entre humanos y animales con el legado colonial de Argelia- ponen de manifiesto que, lo que yo denomino una eco-logía de la voz (Kaiser, 2025), cuestiona la supuesta separación entre la naturaleza y la cultura, así como la separación ontológica entre humanos y animales y el excepcionalismo humano que subyace a esa separación. Por muy lejanos que sean los ecos del león, figuran en una eco-logía de la voz, cuyas implicaciones son de gran alcance. Si hay ecos inesperados de otros olvidados, de otros casi erradicados, la cuestión de la eco-logía se abre a un retroceso infinito, a una pléthora de otros potenciales.

2. Separación

Abdessemed es un artista multimedia cuya obra abarca el dibujo, el video, la fotografía, la escultura y la performance. Al igual que Cixous, Abdessemed nació en Argelia, aunque algo más tarde, en 1971, nueve años después de la independencia nacional argelina⁴. Su fotografía *Séparation* (2006) se presenta con este título como obra individual en la página web de Abdessemed, y forma parte de varias fotografías tomadas en la Rue Lemercier de París en las que aparece el artista interactuando con animales no domésticos. En *Sept frères* (2006) -una fotografía que Abdessemed (2012) describe como

Figura 1 *Séparation*, de Adel Abdessemed (2006).

“una especie de visión onírica, entre el sueño y la pesadilla” (57)-, seis jabalíes olfatean el pavimento. En *Zero Tolerance* (2006), un pie humano está a punto de pisar con fuerza una serpiente. *Séparation* (véase la figura 2) muestra a un león macho mirando a la cámara, con el artista y una tercera figura detrás de él¹⁵. En *Conversation with Pierre-Luigi Tazzi*, Abdessemed (2012) señala que la imagen lo muestra “a punto de abrazar a un león” (70) y que plantea la pregunta: “¿De dónde viene esta separación?, ¿esta ruptura entre el hombre y el animal?” (70) Teniendo esto en cuenta, quiero prestar atención brevemente a lo que la imagen presenta visualmente al espectador, ya que la disposición que muestra es crucial para el argumento que plantea.

Cuando vi la imagen por primera vez, me llamó la atención la extraordinaria proximidad de las tres figuras: un león y dos humanos, en una cercanía física inusual, en un entorno urbano donde normalmente no se encuentran animales no humanos de este tamaño y con potencial depredador. Sin embargo, la tranquilidad en los ojos del león, que me miraban directamente, impidió que me sobresaltara y me hizo mirar más de cerca. La imagen muestra a un león macho, en primer plano, con el pelaje más o menos del mismo color arenisca que el edificio que hay detrás. No lleva ningún arnés visible, ni hay ningún objeto entre las tres figuras que las separe. Un poco detrás del león, el artista se inclina hacia delante, con el rostro ligeramente tenso. El azul de sus pantalones destaca sobre los suaves tonos amarillos y grises que dominan la imagen. Un poco más atrás, a la izquierda, con la espalda casi pegada a la fachada del edificio, hay una tercera figura masculina, vestida con un suéter gris con el cuello entreabierto, que se asemeja lejanamente a la melena del león. Sostiene el extremo de una cuerda delgada en su mano derecha, la única herramienta visible. La mirada concentrada que mantiene sobre las otras dos figuras, así como su brazo derecho tenso que sujetaba la cuerda, sugieren que podría ser el cuidador o guardián del león.

Séparation, empecé a darme cuenta, muestra una composición de miradas y contacto, separación y proximidad, todo ello suspendido a medio camino. El león está sentado tranquilamente en el pavimento, con la cabeza girada hacia la cámara. Es el único que mira directamente al espectador, con una atención tranquila en sus ojos. Su postura y expresión no son ni totalmente relajadas ni tensas. Más bien me mira con un toque de curiosidad y tristeza en la mirada, o tal vez sea yo quien proyecta mi curiosidad y tristeza en su mirada. Abdessemed se acerca al león por detrás, con los brazos cautelosamente extendidos, como si realmente estuviera a punto de abrazarlo. Sin embargo, en la eternidad de la imagen, el movimiento permanece suspendido y no estoy segura de si los brazos se mueven hacia el león o se alejan de él. Del mismo modo, las piernas del artista podrían estar listas para dar un paso adelante o atrás. Parecen estar a punto de moverse. El cuerpo del guardián de atrás también está tenso, con el pie derecho visible, igualmente listo para dar un paso en cualquier dirección.

Ninguno de los hombres, ni el león, se tocan ni se miran entre sí. Todos están muy cerca, pero separados. El único contacto visual que permite la imagen es entre el león y el espectador. La suave mirada del león, que me mira directamente desde el borde frontal de la imagen, produce la sensación de cercanía que me sorprendió cuando ver la fotografía por primera vez. Sin embargo, en esta cercanía, siento al mismo tiempo mi separación de la escena, de la que no formo parte. Esa constatación tiene un doble

filo: dada mi sorpresa inicial al ver a un león tan cerca de mí, en la página impresa, en las calles de París, me siento aliviada de no estar demasiado cerca; y, sin embargo, también me entristece estar alejado de esta escena extraordinaria, no poder tocar el rostro apacible del león ni su suave pelaje, como Abdessemed parece estar a punto de hacer. La imagen captura esta tensión suspendida, un movimiento potencial hacia el león, en una cercanía y, al mismo tiempo, separación entre los animales humanos y no humanos, en la que yo, como espectadora, también estoy implicada. En esta suspensión, creo, reside una parte significativa de la fuerza de la imagen, que, sin embargo, es una imagen de dulzura.

3. Arte y violencia: el legado colonial de la separación

La delicadeza puede ser un atributo sorprendente en el contexto de la obra de Abdessemed. De hecho, en lugar de destacar la ternura que señalé con Cixous en relación con Nafissa y, ahora, con respecto a *Séparation*, la recepción crítica más amplia de la obra de Abdessemed a menudo ha puesto de relieve su violencia⁶. En su conversación con Tazzi, Abdessemed (2012) reconoce: “La gente dice que mi obra es agresiva, violenta” (47). Aunque su respuesta a estas personas es: “Nunca pienso en ello. Yo hago imágenes” (47), la percepción crítica no es sorprendente, si se piensa en las representaciones de violencia intensa en algunas de sus imágenes y obras de video, especialmente la brutalidad contra los animales capturada en *Don't Trust Me* (2008) o *Printemps* (2013), pero también la (esta vez) autoinmolación escenificada en *Je suis innocent* (2012)⁷. La violencia desempeña, en efecto, un papel crucial en la obra de Abdessemed, como tampoco deja de subrayar Cixous. A pesar de su interés por los lazos filiales, la ternura y lo maternal en la apertura de *Insurrection de la Poussière, Ayaï! Le Cri de la Littérature* -donde el grito de las gallinas en *Printemps* resuena como Ayaï del título- describe a Abdessemed también como “un artista del dolor, un domador de atrocidades” (AY, 13).

Por lo tanto, al considerar *Séparation* como una imagen que se atreve a tocar al otro no humano con un gesto suave, no se puede ignorar la cuestión de la violencia, sobre todo porque el trabajo sobre las huellas y la apuesta por rechazar el corte que he comentado anteriormente no es en absoluto ajeno a la violencia de la separación y sus historias coloniales, patriarcales y ecológicas. Por lo tanto, es importante subrayar que afirmar la relationalidad en un nivel tan fundamental como para cuestionar la separación ontológica no implica ignorar la violencia omnipresente y estructural ejercida contra los seres humanos, los animales y la tierra. En todo caso, creo que la insistencia en los vínculos surge de una profunda atención a la violencia ontológica, estructural y física que se esfuerza por romper o negar esos vínculos.

Aunque sus circunstancias históricas y personales son muy diferentes -Cixous nació más de treinta años antes que Abdessemed, cuando Argelia aún formaba parte del imperio colonial francés-, ambos comparten una experiencia biográfica y de vida de lo que Cixous denomina “el monólogo de la violencia” (AY, 13), especialmente en el contexto de la Argelia (pos)colonial. A lo largo de su obra, recuerda a los lectores que el ejercicio del poder colonial que presenció en Orán y Argel, impulsado por las jerarquías y la denigración de la alteridad, fue una experiencia clave para su escritura y pensamiento. “Así que tengo

tres o cuatro años y lo primero que veo en la calle es que el mundo está dividido en dos, organizado jerárquicamente, y que mantiene esta distribución mediante la violencia" (S, 70). Abdessemed (2012) señala una percepción similar, aunque las circunstancias concretas sean diferentes tras la independencia de Argelia en 1962:

Nací en 1971 y siempre he vivido con esta idea de una guerra de liberación. En la década de 1980, hubo un levantamiento popular y más tarde la guerra civil, el avance del islam y el terrorismo sangriento. La historia no ha terminado. Pasé toda mi juventud entre el terror y la violencia. Aunque no sea consciente, está ahí. Estamos rodeados de toda esta agresividad y violencia. (46-7)⁸.

Tanto Cixous como Abdessemed son muy conscientes de la realidad de la violencia y la alteridad violenta, aunque sus prácticas artísticas abordan este tema de diferentes maneras. Cixous reconoce el hecho de que el mero acto de representar siempre conlleva cierta violencia, lo que ha destacado específicamente al escribir sobre su madre viva. Por ejemplo, en Osnabrück -donde aborda la figura de la madre por primera vez en un libro- señala que, mientras que el padre fallecido "es invulnerable" (Cixous 1999, 162), escribir sobre los vivos "causa daño, una herida o un corte al otro" (162). Como sostiene Hanrahan (2004), precisamente en referencia a Osnabrück, se trata de una cuestión de la que Cixous es muy consciente. Escribir sobre la madre viva "significa traducir su singularidad intraducible" (7), causando las heridas o cortes a los que se refiere Osnabrück, pero al mismo tiempo "no escribir sobre ella significa dejarla sin traducir: en cualquier caso, hay traición" (7). Todas las formas de representación deben sortear este tipo de traición a la complejidad de la vida, de modo que la cuestión no es tanto cómo evitar dicha traición, sino "cómo mitigarla o minimizarla" (7). La fluidez y la multiplicidad que Osnabrück atribuye a la madre, que es muchas figuras a la vez -como se ha citado anteriormente, "mamá, mi madre, Eva, nuestra madre, Eva Klein, la prometida de mi padre y Eva Cixous, la comadrona" (Cixous 1999, 16)- es una forma de lograrlo.

Además, también, y más directamente relacionado con el intercambio entre Abdessemed y Cixous, seguramente también hay formas de representación que no se esfuerzan por minimizar o mitigar, sino que contribuyen a capturar y congelar a los otros que se representan. Las representaciones orientalistas, por ejemplo, contribuyeron a consolidar las diferencias culturales como jerarquías naturalizadas, tal como lo estableció Edward Said (1978, 1-28) en su famosa obra. En el contexto de Argelia, los retratos orientalistas de mujeres en las postales coloniales francesas de principios del siglo XX que Malek Alloula (1986) recopila en *The Colonial Harem* son un ejemplo de esta forma de violencia representacional. En la tradición de la pintura orientalista, que se popularizó -en particular en relación con Argelia- a raíz del cuadro de Eugène Delacroix *Mujeres en su apartamento en Argel* (1834), estas postales, en lugar de representar con precisión a las mujeres argelinas, las muestran con vestimentas tradicionales, en sus aposentos privados, a veces semidesnudas, representando lo que Barbara Harlow (1986) denomina "el fantasma francés de la mujer oriental" (XIV). Una puesta en escena diferente, aunque relacionada, de estas "figuras de un fantasma" orientalistas (Alloula, 1986, 5) también se puede encontrar

en las heroicas representaciones de cacerías de leones a las que me referiré en breve, y que son especialmente relevantes en el contexto de *Séparation*.

Sin embargo, antes de pasar a la interpretación orientalista del motivo de la caza del león como una forma de violencia inherente a la representación, quiero reconocer también la otra cara de la moneda, que es igualmente pertinente para *Séparation* y el legado que esta aborda: la representación de la violencia a la que se refiere Abdessemed (2012) cuando señala que la gente encuentra sus obras “agresivas, violentas” (47). En *Insurrection de la Poussière*, Cixous recoge esta impresión -en una página frente a una imagen fija del video *Don't Trust Me*, que muestra a un caballo abatido y desplomándose sobre su cara- afirmando que “a veces Adel me hace apartar la mirada” (IP, 49). La violencia y la crueldad captadas en algunas de las obras de Abdessemed pueden resultar casi insoportables de ver. “No quiero ver eso, esos momentos duros como eternidades infernales: la tortura, el sufrimiento infligido a los seres vivos, especialmente a los indefensos, los animales” (IP 57), porque, como sugiere Cixous, confrontan al espectador con “verdades insoportables” (AY 40). Sus obras, como sostiene Jacques Rancière (2016) en su propio compromiso con Abdessemed en *Coups d'images*, impactan o golpean al espectador. Las imágenes de Abdessemed, sugiere Rancière (2016), son como “cabezazos, operaciones destinadas a ejercer una cierta violencia, distinta de la representada, pero aun así relacionada con ella” (195)⁹. Así, la obra de Abdessemed a menudo representa la violencia y exige al espectador “enfrentarse a estas imágenes brutales” (McDonough, 2016, 160), aunque el deseo de apartar la mirada pueda ser fuerte, un deseo debido a lo que Cixous llama la “necesidad vital de ignorar [...] lo que hacemos, lo que devoramos, lo que matamos” (IP, 51). Sin embargo, lo hacen -también en *Don't Trust Me*, que es una de las obras más intensas en ese sentido- de una manera “desprovista de todo espectáculo y dramatismo” (McDonough, 2016, 160). Las representaciones de la violencia de Abdessemed no contribuyen a su exposición espectacular o voyeurista, sino que nos piden, como dice Cixous, “mirar la humanidad demoníaca sin el alivio de la compasión, sin explicaciones, sin atenuaciones” (IP, 74). Es precisamente la valentía de las obras de Abdessemed -en su esfuerzo por “hacer visible lo que no queremos ver, descubrir ese cuerpo que hemos camuflado” (IP, 73)- lo que Cixous aprecia.

Es en este punto donde entra en escena el león de *Séparation*. A diferencia de la obra del video en bucle *Don't Trust Me*, *Séparation* es una imagen fija. *Séparation* es también una imagen impactante y tensa, pero en la que el espectador puede mantener la mirada. Aquí, uno no puede evitar mirar directamente a los ojos al león vivo. En referencia a esta fotografía, pero también teniendo en cuenta las obras de Abdessemed en general, Cixous señala que la imagen “[...] tiene como objetivo devolver a nuestra conciencia al señor más noble de la naturaleza, a quien hemos desterrado y masacrado, erradicado por una envidia atroz e imbécil” (IP, 73). A pesar de su delicadeza, *Séparation* resuena con los ecos de esta atrocidad del “deseo de eliminar al león” (74) solo porque “era más fuerte que nosotros” (74). Sin embargo, como veremos en la siguiente sección, la imagen no solo marca ese legado y revela los cuerpos masacrados, sino que, en su cautelosa delicadeza, se aleja de la violencia sin olvidarla ni ignorarla. Da un paso más allá, alejándose del deseo colonial y ecológico de eliminar que atraviesa la figura del león. En respuesta a ese legado, la escena

escenificada en *Séparation* insiste en la posibilidad de la relación y se esfuerza por lograr, o incluso lleva a cabo, lo que Cixous llama una “transfiguración del monólogo de la violencia en un diálogo de pasión” (AY, 13). *Séparation* hace visible al león como un (otro) hermano, mostrando a “Adel y su efímero hermano” (IP, 78), con el fin de “resistir la fuerza de la separación” (73) y ofrecer “un acto puramente visual lleno de esperanza” (Abdessemed, 2007, 203).

4. El regreso del león, a la realidad

En parte, esta resistencia a la separación y su acto lleno de esperanza se manifiestan en el hecho de que el león de *Séparation* de Abdessemed no representa cualidades humanas, sino que es uno de los tres seres cuya precaria relación muestra la imagen. Este león no es una metáfora, como ha argumentado Marta Segarra (2006) sobre las apariciones de animales no humanos en los textos de Cixous, donde “no son un pretexto o una máscara para hablar de la condición humana” (126). En Cixous, la lógica de la metaforicidad -el otro no humano que representa las características humanas- no funciona, insiste Segarra (2006), precisamente porque ella “no establece fronteras fijas entre la animalidad y la humanidad” (126). En la misma línea, el león de *Séparation* tampoco es metafórico, no es una semejanza dibujada desde el punto de vista humano o, como señala Derrida ([2006] 2008), orientada por “un discurso del hombre, sobre el hombre” (37), que en última instancia refuerza la supuesta división entre humano y animal, como argumenta Segarra (2006). Más bien, este león es un león real, llamado de vuelta a las calles de París, de vuelta a la imagen. *Insurrection de la Poussière* subraya esto al titular la primera sección del capítulo tres, que comienza justo después de la reproducción completa de dos páginas de *Séparation*, «*Reviens, lion, en réalité*» (Vuelve, león, a la realidad; IP, 73). En su conversación con Tazzi, Abdessemed (2012) insiste igualmente en que “en mi obra, los animales son presencias, no símbolos, iconos o signos. No sustituyen a nada. Están realmente ahí” (49). Al insistir en que el león está vivo, aunque sea “un poco desgastado” (IP, 77), o, más precisamente, un poco desgastado porque es real y está vivo, la fotografía se opone al deseo de eliminar. Se opone a la negativa a ver que “los demás están vivos” (Cixous, 1986, 70). El deseo de eliminar se nutre precisamente de esa negativa, como ha argumentado explícitamente Cixous desde la década de 1970. En “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays” ([1975] 1986), Cixous ya ha atestiguado esta negación del otro vivo al “asesinato del otro” (Cixous, 1986, 70), una negación que asegura tanto el excepcionalismo humano como el impulso colonial de erradicar a los demás. En *Séparation*, las tres figuras, tanto las no humanas como las humanas, están vivas. Este león es un otro vivo que, por lo tanto, también puede tocar y ser tocado.

Séparation me conmueve con esa propuesta. Como espectador, me pide que contemple al león vivo, que, además, al igual que Abdessemed y Cixous, es originario de Argelia. Como se ha citado anteriormente, *Insurrection de la Poussière* recuerda que “Adel y yo nacimos en la tierra de los leones sin leones. En Argelia, se huele al/la león” (IP, 74). De hecho, el león de Berbería (*Panthera leo leo*), una de las subespecies de león más grandes, pobló el norte de África hasta su extinción en estado salvaje¹⁰. Según Abdessemed, Cixous sostiene que uno de los últimos leones en libertad de Argelia fue asesinado en su ciudad natal, Batna, en

las primeras décadas del siglo XX: “Adel sueña con haber estado presente “cuando el león estaba allí”. ¿Desde cuándo se ha producido la separación entre el gran felino y nosotros?, se pregunta. En Batna, alrededor de 1910 o 1913, dice Adel” (IP, 76). Abdesselmed es, por tanto, tan consciente del legado argelino de los leones como Cixous, quien hace que el narrador de *So Close* recuerde los dos leones de bronce que flanquean la entrada del teatro municipal de Orán. Estos leones, como marcadores de la ausencia de leones vivos, debían ser una vista cotidiana para la familia Cixous, que residía en el número 54 de la Rue Phillippe, tangencial a la Place d’Armes y frente al teatro con sus dos leones. “En Argelia, [...] se huele al león ausente” (IP 74) -*on sent le lion absent*. Sin embargo, más allá de los recuerdos personales de la infancia, los leones forman parte del pasado colectivo argelino. Incluso están inscritos en el nombre de la ciudad natal de Cixous, Orán, cuya versión en árabe es نارهـ و (Wahran). *Insurrection de la Poussière* aventura que نارهـ و deriva del bereber uharu, que significa “dos leones”¹¹. “Nací en la ciudad de los leones olvidados. Extraño a los leones” (IP, 76). Por lo tanto, en cierto modo, los leones siempre formaron parte del paisaje argelino, de la eco-logía de Argelia, aunque los leones de la Place d’Armes pudieran haber caído en el olvido hasta que la idea del narrador de regresar a Argelia los trajó de repente a la memoria. Aunque los leones ya no vivan en libertad en Argelia, al igual que la relationalidad fundamental discutida para lo maternal, este otro, no domesticado, cazado y no humano, siempre estuvo ahí, *toujours là*.

A través del entrelazamiento de Cixous de la fotografía con sus propios recuerdos argelinos, *Séparation* recuerda al león como un elemento integral del paisaje argelino y, al hacerlo, también recuerda ese paisaje como uno en el que predominaba la relación belicosa de los humanos con los leones. Especialmente los leones, señala Cixous, eran “matados por matar” (IP, 76). “No se interponía en nuestro camino. No devoraba nuestros rebaños. Fuimos a buscarlo a las montañas para matarlo. Y es como si hubiéramos matado a Dios” (IP, 74). A diferencia de otros animales no humanos, los leones no eran cazados por su carne, ni como mercancía, por su marfil, grasa o cuernos, sino solo como trofeo o por deporte. Los leones de Berbería ya eran capturados durante el Imperio Romano para exhibirlos en las luchas del Coliseo. La caza del león era una práctica de autoengrandecimiento real y, como tal, quedó grabada estéticamente en los famosos relieves asirios de la caza del león de Asurbanipal (ca. 645-635 a. C.), “celebrando los triunfos de Asurbanipal como líder militar” (Reade, 2010, 26). Entrelazadas con el imaginario real y más tarde colonial de gloria y destreza, pero también de conquista, especialmente en el siglo XIX, las cacerías de leones se convirtieron en un deporte colonial popular. En la Argelia colonial, eran los miembros del ejército francés -y más tarde los grupos de caza de la burguesía adinerada- quienes iban a cazar leones. “Matar por matar... ¿Qué eran los leones para estos soldados?” (IP, 76), pregunta Cixous.

Séparation es consciente de la historia de esa caza y parece resonar de forma más inmediata, en su disposición pictórica triangular, con el tratamiento de la caza del león en un ejemplo clave de su representación orientalista: *La Chasse au Lion* (1836; *La caza del león*), de Émile Jean Horace Vernet (1789-1863), un ejemplo que también se refiere de forma más directa a la caza de leones en Argelia (Figura 3).

Vernet era uno de los pintores favoritos del rey Luis Felipe y fue enviado a Argelia por el Ministerio de Guerra francés en la primavera de 1833, poco después de la

invasión francesa de Argel en 1830, para encontrar motivos adecuados que ilustraran la conquista. Uno de los motivos con los que Vernet regresó de este viaje fue la escena representada en *La caza del león*. Las pinturas de Vernet eran especialmente admiradas por la precisión histórica de sus escenas de batalla y, en consonancia con algunas de sus otras representaciones monumentales de la conquista francesa de Argelia, *La caza del león* fue bien recibida cuando se expuso con el título *Caza en el desierto del Sáhara, 28 de mayo de 1833* en el Salón de París en 1836¹². Una característica de las pinturas de escenas de batalla de Vernet¹³ es la congelación de figuras en movimiento violento y el uso de colores de tal manera que producen una imagen similar a una instantánea. La meticulosa datación de sus pinturas se suma a la impresión de capturar un momento histórico decisivo. Como si se tratara de una instantánea, y fechada “28 de mayo de 1833” por su primera exposición en París, *La caza del león* de Vernet muestra a dos leones al borde de la derrota. En una disposición triangular, con los humanos a caballo, elevándose sobre los dos leones; uno de ellos yace boca arriba y el otro está a punto de saltar sobre una daga extendida: la batalla está a punto de ganarse. Un cachorro de león en la mano derecha de la figura central ha sido capturado; otro cachorro ya ha sido apresado. Los temas de la captura, la apropiación, la victoria y la sumisión de lo salvaje se retratan vívidamente en colores dramáticos¹⁴.

Abdessemed discute con este legado y su representación artística. Al igual que *La caza del león* de Vernet, *Séparation* produce una congelación de las figuras, una imagen similar a una instantánea. Sin embargo, la congelación en *Séparation* no muestra un instante de movimiento violento, un segundo ante de la derrota y la sumisión de los otros no humanos, sino un instante de un acercamiento suspendido, una potencial dulzura sin inocencia, un segundo ante de abrazar o tocar al otro, mostrándolo todo en colores suaves y desvaídos, en lugar de colores dramáticos y contrastados. *Séparation* es más bien una tierna pero arriesgada contención de la respiración, que muestra -y aquí adapto lo que Abdessemed señala en relación con los gallos en *Printemps*- a él y a uno de “esos hermanos que uno olvida” (IP, 197): sin armas (visibles), al borde de un abrazo (iniciado unilateralmente), mediado por la presencia de apoyo de una tercera figura. Como dice Cixous:

La gente quiere reducir a los leones a cero. Quieren reducir la “tolerancia” a cero. La hospitalidad a cero. La acogida a cero. La belleza a cero. La admiración a cero. La diferencia a cero. El trabajo a cero. La imaginación a cero. La memoria a cero.

Hay (solo) un joven que escapa a la maldición.

Y un día, devuelve el león a la memoria de los aniquiladores. Más precisamente, lo que queda de los gigantes de Berbería. Un león que permanece. Los restos de un león. Un león armado con los restos de una melena. Un león protegido tanto de la muerte como de la vida. Un león un poco desgastado. Pero, no obstante, un león mitológico. (IP, 77)¹⁵.

Séparation, con un león devuelto a las calles de París, cita implícitamente esta

historia de reducción a cero, una reducción que impulsa el imaginario antropocéntrico y orientalista y la captura colonial. La fotografía reconoce este legado y presenta al espectador -en palabras de Karen Barad (2018)- “un entrelazamiento de historias de violencia, condensadas en este único momento del espacio-tiempo” (59)¹⁶. Recuerda, como sostiene Cixous en el pasaje anterior, lo que se ha reducido a cero y, juntos, en su *pas de deux*, Cixous y Abdessemed sacan a relucir de forma crítica estas historias entrelazadas de la relación belicosa con la alteridad que se llevó a cabo con tanta ferocidad en la Argelia colonial, afectando tanto a los animales humanos como a los no humanos. Es este trabajo de huellas lo que ofrece *Séparation*, en afinidad con la forma de trabajar de la propia Cixous como “arqueóloga o paleontóloga de huellas que están a punto de desaparecer” (AA, 50). Cixous describe este esfuerzo en Abdessemed como “recuperar lo que ha sido ocultado, olvidado, separado, descuidado, rechazado” (Cixous, 2016, 31), un esfuerzo que está en estrecha resonancia con su propia dedicación a la escritura. Al aventurarse a abrazar al león, *Séparation* “devuelve al león a la memoria de los aniquiladores” (IP, 77).

5. Eco-lógicas, potencialmente infinitas

Sin embargo, además de este trabajo arqueológico de rastros, *Séparation* también reflexiona más allá de este legado. Al aventurarse a abrazar al otro, sostengo en un último paso aquí, *Séparation* también reimagina de manera crucial la relación entre las tres figuras y propone la posibilidad de dar un paso (*pas*) diferente al que dieron las cacerías de leones. “Adel -escribe Philippe-Alain Michaud (2007)- manipula simbólicamente el lenguaje del arte para reapropiarse de los poderes elementales de destrucción y revertir su carga negativa” (37, énfasis añadido). Alejándose del heroísmo y la violenta derrota en Vernet, *Séparation* propone que tal vez sea posible abrazar al león. Aunque *Séparation* revisa el gesto de Vernet de esta manera, sigue cargando con el peso de la violencia entre especies, de la práctica histórica y contemporánea de las cacerías de leones y sus registros apropiativos y erradicadores. Sin embargo, como imagen tan cargada, también intenta ver si es posible tocar al otro, abrazar al otro, en un acercamiento concreto, con tímida gentileza y respeto por la diferencia, en un reconocimiento cauteloso del entrelazamiento de las especies, sin ningún ingenuo descuido de la diferencia. *Séparation* muestra la tensión en todos los rostros y su título subraya la separación. Y, sin embargo -pourtant, una de las palabras favoritas de Cixous-, parece proponer dar un paso hacia la separación, sin separación, entre lo humano y lo no humano.

Como he intentado hacer aquí con Vernet, en su breve análisis de la fotografía en «Le Corps d’Adel», Kristeva (2016) también ve *Séparation* como una respuesta a un legado artístico, proponiendo que dialogue con las pinturas prehistóricas de la cueva de Chauvet¹⁷. Kristeva (2016) defiende las interpretaciones paleontológicas de estas pinturas como “sustentadas por una identificación con los extraños -mamuts, rinocerontes, osos o caballos- como *alter egos*” (135). En consecuencia, para ella, la obra de Abdessemed es también “una verdadera apropiación chamánica de la figura del animal [...] como una figurabilidad original del deseo humano” (Kristeva, 2016, 135). Sin embargo, como insiste el propio Abdessemed y como ha argumentado Segarra en relación con Cixous, la lógica de la metaforicidad en la que se basa Kristeva

-en la que el animal sustituye los deseos humanos o permite la identificación- no parece ser lo que está en juego principalmente en *Séparation*. La fotografía no invita tanto a identificarse con el extraño, a una “símbiosis con el animal” (Kristeva, 2016, 135). Tampoco habla en nombre del otro no humano, en una especie de vocalización ingenua del león. Más bien, cuestiona la profunda división erigida entre animalidad y humanidad para reconocer su separación sin separación, ni igualdad ni división insalvable. De este modo, y lo que es importante para mí discusión sobre la eco-logía, Cixous y Abdessemed también plantean un punto crucial sobre la eco-logía de la voz, precisamente al considerar al león. Con esto me gustaría concluir.

Como pone de manifiesto el *pas de deux* entre Cixous y Abdessemed, al considerar al león real -en la fotografía, literalmente parte de una disposición triangular-, *Séparation* inserta un tercero en lo que clásicamente se presenta como una pareja binaria, ya sea colonizador/colonizado, humano/animal o yo/otro¹⁸. Este tercero no es una síntesis o una superación en un movimiento dialéctico, sino que afirma -como ha argumentado Derrida ([2006] 2008) en *El animal que luego estoy si(gui)endo-* una multiplicidad viva. Expresando esto en relación con la cuestión de la humanidad y la animalidad, Derrida ([2006] 2008) señala que “[...] más allá del límite de lo llamado humano, más allá de él, pero de ninguna manera en un único lado opuesto [...] ya existe una multiplicidad heterogénea de lo vivo [...] una multiplicidad de organizaciones de relaciones entre lo vivo y lo muerto” (31). Si hay un león vivo, tomado en serio como otro vivo y entrelazado con la escena argelina, esto abre la escena a muchos otros potenciales. Sin duda, la cuestión no es que el león represente aquí a muchos otros, en una lógica de representación, sino que, si el león vivo es real, en las calles de París y se le aborda como potencialmente abrazable, con cautela, existe la posibilidad de que uno salga del “más allá del límite” (como dice Derrida) de esa contención simbólica¹⁹. En ese sentido, Abdessemed insiste en que el león no es una metáfora. Más bien, es un participante en la complicada y viva eco-logía de esa escena. Las ramificaciones de tales otros vivos (desde detrás del borde de lo llamado humano, quizás de forma inesperada) significan que potencialmente hay otros ignorados, humanos y no humanos, en esta escena y en escenas futuras; una regresión *ad infinitum* que fundamentalmente trastoca los emparejamientos binarios y el confinamiento representacional. La multiplicidad de las eco-logías vivas siempre alberga *plus de deux*, que se traduce como “ya no dos” y “más de dos”, es decir, potencialmente otro otros.

Al comentar el video en bucle de Abdessemed, *Lise* (2011), que muestra a una mujer desnuda amamantando a un lechón, Cixous señala en *Les Sans Arche d'Adel Abdessemed* (2018) que en sus obras de arte “[...] se pone en peligro el orden del mundo, ese orden que distingue a los que comen de los que son comidos, al igual que a los amos de los esclavos”²⁰. El hecho de que Lise amamante al lechón, al igual que el artista casi abraza al león en *Séparation*, va “política, eco-lógicamente [...] hacia una regresión revolucionaria” (SAAA, 21). Amamantar al lechón, abrazar al león, recupera las conexiones afectivas donde el orden mundial establecido impondría una división entre los que comen y los que son comidos, entre los depredadores y las presas. Recuperar y representar los vínculos con estos otros hace que esa división sea porosa. Si se toma “la diferencia como enredo diferencial (relacionalidad primaria)” (Thiele, 2014, 206) como punto

de partida, entonces no se puede separar categóricamente y romper. Dentro de esa relationalidad primaria, siempre hay un enredo diferencial y siempre (aunque solo sea potencialmente) *plus de deux*, más de dos, ya no solo dos. Ecos desconocidos de otros olvidados, otros imprevistos, siempre pueden surgir en el futuro, de modo que una eco-logía de la voz también implica escuchar con atención, con delicadeza, esos ecos casi inaudibles, ecos que el orden del mundo aún no ha permitido que (re)aparezcan.

Al reivindicar tales “regresiones revolucionarias” (SAAA, 21), eventualmente *ad infinitum*, el *pas de deux* de Cixous y Abdessemed no solo constituye una intervención estética, sino también política. Aunque las voces de algunos otros son perceptibles -o se hacen perceptibles gracias al trabajo arqueológico, en “un movimiento para acomodar a una multitud hacia la memoria futura” (Cixous and Wajsbrot, 2016, 50)-, nunca se puede estar seguro de quién más podría haber pasado desapercibido, quién más podría necesitar ser acogido en la calle, como parte de la multitud, en el futuro. Dado que las ecologías de la vida son campos de articulación tan complejos, la eco-logía de las voces es potencialmente infinita. Así que intenta prepararte para ese cuidado, soporta el intento de ese abrazo, sin saber a quién podrías (de nuevo, incluso en ese gesto) haber olvidado recordar. Como sostiene Cixous, refiriéndose a *Séparation* de Abdessemed y su imagen compañera, *Zero Tolerance* (2006), “Nunca se insistirá lo suficiente en la importancia de estos breves encuentros en los que el artista, con la participación de un león o una serpiente, siembra las semillas de una era aún inimaginable. Habría habido un nuevo contrato social entre especies” (SAAA, 24).

La labor de no olvidar lo olvidado es una tarea interminable, ya que el “tercer” término implica ramificaciones potenciales que se extienden a todos los demás, hasta la posible insurrección del polvo, la *insurrección de la poussière* del título de Cixous. Una vez que hay un tercero real y vivo, y no solo dos (*pas de deux*) reducidos a una binaria jerárquica, hay una heterogeneidad real y viva y hay, por lejanos e indistintos que sean, ecos de otros otros, olvidados en el futuro. “Nosotros” aún no sabemos quiénes, en el futuro, habrán sido olvidados hoy; quiénes habrán pasado desapercibidos sin dejar rastro, sin saber que algunos están siendo olvidados. Y, sin embargo (*pourtant*), sus ecos, por débiles que sean, aunque solo sean audibles como silencio, advierten contra el cierre, contra la simplificación de la relación en una pareja yo/otro. *Pas de deux, sin fin*. Así, las eco-logías de la voz están en constante reelaboración, siempre “[...] en la Grenzland, la zona fronteriza entre la soledad y la vida comunitaria” (AY, 43). Al ser un esfuerzo continuo, la eco-logía de la voz rechaza la exigencia colonial-nacional de uniformidad e identidad. El león de *Séparation* desbarata la pretensión de uniformidad y rechaza la separación entre especies. En cambio, afirma y representa la incesante eco-logía de otros desconocidos.

Estos otros pueden ser difícilmente perceptibles, conocidos o articulables, pero resuenan, aunque sea de forma opaca, en las formas actuales de vida y articulación. Con sus prácticas artísticas, Abdessemed y Cixous abogan por la posibilidad de dar un paso distinto. En la eco-logía de la voz de Cixous, la alteridad llega hasta el fondo, se podría decir, radicalmente incontenible. Y Donatien Grau, quien presentó a Abdessemed y Cixous en 2013, escribe que un imperativo directo de la obra de Abdessemed es explícito y categórico, aunque se presente en forma de imágenes: “Tienes que cambiar tu vida” (en Abdessemed, 2012, 114). ¡Intenta dar ese paso! No

un paso hacia el lado del animal, no un movimiento para identificarte con el animal, sino un paso más allá del recinto de la separación insalvable.

“Es hora” (Abdessemed, 2012, 79) [...] del contratiempo de la vida eco-lógica. Más allá de la “mera” estética, lo que está en juego es inventar diferentes economías libidinales, diferentes modos de ser uno mismo que fomenten la convivencia con muchos otros, dentro y a través de eco-logías de cohabitación que no se nutran del impulso colonial-patriarcal de eliminar a los demás. Pensando con Cixous y Abdessemed, sugiero una economía libidinal diferente, como una eco-logía de la voz, con la esperanza de ofrecer una pequeña contribución al esfuerzo mucho más amplio y continuo de eclipsar conceptualmente la figura del ego narcisista, tan estrechamente ligada a la narrativa moderna del Hombre que sobredetermina globalmente la idea de lo que significa ser humano. Como argumento con mayor detalle en mi libro sobre la poética de la voz de Cixous (Kaiser, 2025), tal intervención no es un esfuerzo poético minoritario. Es una propuesta urgente para reimaginar la existencia planetaria humana y más que humana. Eco-lógicamente.

Traducción por Ana María Miranda Mora y Carlos López Ocampo

Nota

¹ Todas las traducciones son libres a partir de las ediciones en inglés y francés referidas por la autora. N. del T. Este artículo forma parte del capítulo 6 publicado originalmente en Hélène Cixous's *Poetics of Voice: Echo-Subjectivity-Diffraction* (Bloomsbury Publishers 2024), y se presenta aquí con autorización del autor.

² El primero de estos tres es un libro sobre la muerte y el tiempo; el tercero de una serie con *Abstracts and Brief Chronicles of the Time. I. Los, A Chapter* ([2013] 2016a) y *Death Shall be Dethroned* ([2014] 2016b). Abdessemed contribuye con cinco dibujos al carboncillo relacionados con la obra *Nymphéas* (2015), véase <https://www.adelabdessemed.com/selected-works/nymphneas/>. La segunda, *Correspondance avec le Mur* (2017), recoge una serie de voces de parientes (lejanos) por parte materna de la familia de Cixous, todos ellos gravemente afectados por la violencia del antisemitismo y el fascismo en Osnabrück en la década de 1930. Abdessemed contribuye con cinco dibujos al carboncillo, incluido un retrato de Cixous. La tercera, *Nacres. Cahier* (2019), es una conversación telepática entre la narradora, la madre y las gatas de Cixous, Théa y Philia. Abdessemed contribuye con siete dibujos al carboncillo de las gatas, cada uno titulado *Théa et Philia* (2019).

³ El adjetivo *fabuleux*, *fabuleuse* significa fabuloso, legendario, pero también increíble. Etimológicamente está relacionado con el verbo *fabuler*, que significa inventar o contar historias.

⁴ Nació en el seno de una familia bereber *chawi*, de “[...] madre musulmana en una casa judía y con monjas cristianas como comadronas” (Abdessemed, 2012, 9). Cuando, en 1994, el director de la *École des Beaux-Arts* de Argel fue asesinado, junto con su hijo, dentro de la escuela donde Abdessemed estudiaba en ese momento, la violencia de la guerra civil le afectó profundamente y se marchó a Francia. Un año más tarde completó una de sus primeras obras, *Joueur de Flute*,

y, al igual que Cixous, actualmente vive en París.

Para las representaciones de *Sept frères* (2006), véase Abdessemed (2007, 154-5); para *Zero Tolerance* (2006), véase Abdessemed (171). De estas tres imágenes, *Séparation* aborda especialmente la intersección entre la violencia colonial y la ecológica y realiza el notable gesto de ir más allá.

⁵ Tom McDonough (2016) ofrece una buena descripción de estos debates, especialmente a raíz de la exposición de *Don't Trust Me* (2008) en el Instituto de Arte de San Francisco en 2008, cuando grupos defensores de los derechos de los animales protestaron contra el video por considerarlo una “película snuff”. Una protesta similar surgió cuando *Printemps* (2013) se exhibió en el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon en 2018 (véase Codrea-Rado, 2018). *Don't Trust Me*, de Abdessemed, no escenifica las imágenes de un caballo y otros animales siendo golpeados hasta la muerte con un mazo, sino que registra lo que él mismo presenció, en este caso durante una estancia en México. En una carta a Cixous, Abdessemed señala al respecto: “No quiero negar la realidad [...] Quiero hacerla visible [...] revelarla en su dolor [...] su terror [...] su profunda belleza” (IP, 198). En cualquier caso, se trata de escenas espantosas, casi insoportables, de violencia letal contra animales no humanos. Para un análisis de *Don't Trust Me*, su controvertida recepción y la imagen de Abdessemed que funciona «comme une déflagration mentale» (como una explosión mental; Boulard, 2018, 363), véase Boulard (2018).

⁶ Para *Don't Trust Me*, véase <https://www.adelabdessemed.com/selected-works/dont-trust- me/>; para *Printemps*, véase <https://www.adelabdessemed.com/selected-works/printemps/>; para *Je suis innocent*, véase la nota 15 de este capítulo.

⁷ Abdessemed aborda aquí las luchas de la Argelia poscolonial en la que nació: los efectos duraderos de una feroz guerra de liberación (1954-1962; véase Aït-Embarek 1996; Horne 1977); el movimiento de protesta de finales de la década de 1980 contra el régimen de partido único del revolucionario FLN (véase Labat 1995: 25-58); y la guerra civil argelina de la década de 1990 (véase Lyotard 1997), durante la cual se estima que perdieron la vida 150, 000 personas y en la que artistas e intelectuales fueron especialmente perseguidos y asesinados. Véase, por ejemplo, Comité Algérien des Militants Libres de la Dignité Humaine et des Droits de l'Homme, *Livre Blanc sur la Repression en Algérie*, vol. 1 (1995: 63-102) y vol. 2 (1996: 129-57).

⁸ El título de Rancière también hace referencia a la escultura de bronce de gran tamaño de Abdessemed «*Coup de Tête*» (2012), que captura el cabezazo de Zinedine Zidane en la Copa Mundial de Fútbol de 2006; véase <https://www.adelabdessemed.com/selected-works/coup-de-tete/>. A pesar de su tamaño, Abdessemed (2012) insiste en que su escultura no es “el monumento a un héroe” (64), sino la estatua de “un hombre derrotado, enfrentado a la enormidad de cualquier derrota humana” (64). Como argumentaré, *Séparation* también se opone a lo heroico y lo monumental.

⁹ Se considera que un phantera leo leo, un león de Berbería o león del Atlas procedente de Constantina, Argelia, fue el espécimen que sirvió de modelo a Linneo para nombrar la especie *Felis leo* en 1758. La fecha de su extinción en estado salvaje en el Magreb es imprecisa. En

Marruecos, se estima que fue entre 1920 y 1948; en las regiones montañosas del Atlas argelino, probablemente a mediados de la década de 1960. Además, el nombre “león de Berbería” marca la historia misma de la alteridad que preocupa a Cixous y Abdessemed. Etimológicamente derivado del latín *barbaria* y del francés *barbarie*, que significa paganismo, barbarie, lenguaje inculto, entre los siglos XVI y XIX, “costa de Berbería” era un término europeo para referirse a las regiones costeras y del interior del Magreb, los territorios berberiscos o bereberes.

¹⁰ La *Encyclopedia de la lengua y la lingüística árabes*: (Q-Z) recoge el término *bereber wa-iharan* con el significado de “lugar de leones” (Versteegh et al. 2005, 511). Aunque difiere ligeramente de las sugerencias etimológicas de Cixous, los leones aparecen en ambos.

¹¹ *La caza en el desierto del Sáhara*, 28 de mayo de 1833, forma parte de una serie de representaciones de momentos clave de la conquista colonial, en las que se describe la violenta captura bajo una luz heroica. También cabe destacar las pinturas históricas de Vernet, *La Prise de Constantine*, 13 de octubre de 1837 (1838), y *Prise de la smalah d'Abd- el-Kader à Taguin*, 16 de mayo de 1843, encargo de Louis-Philippe (1844), ambas de tamaño monumental (512 x 518 cm y 480 x 2130 cm, respectivamente). Esta última muestra la incursión militar francesa en el campamento (conocido como *smala*) del líder de la resistencia argelina Abd al-Quadir el 16 de mayo de 1843, bajo el mando del duque de Aumale, hijo del rey Luis Felipe. Aunque Abd al-Quadir estaba ausente en el momento de la incursión histórica, su posterior detención en 1847 marcó el fin de la resistencia armada contra la invasión francesa y condujo a la anexión francesa de (lo que en 1962 se convertiría en) Argelia, convirtiendo finalmente estos territorios en tres departamentos franceses de Argelia y, por lo tanto, en parte integrante de la nación francesa. El inusual y intenso entrelazamiento entre Argelia y Francia, que Benkheira (1997) denomina acertadamente «*un lien d'image*» (un vínculo de imagen), ha sido ampliamente discutido como un legado (pos)colonial particular. Incluso después de la independencia, si en Argelia “se quiere romper con Francia, se descansa sobre sus huellas” (Benkheira, 1997, 23-4). Véase también Balibar (1997); Rioux (2006); Shepard (2006).

¹² “La caza del león”, de Horace Vernet (1836), véase en Kaiser, Hélène Cixous’s Poetics of Voice: Echo–Subjectivity–Diffraction (Bloomsbury Publishers 2024). De libre acceso en: <https://www.bloomsburycollections.com/monograph?docid=b-9781350404748>

¹³ Vernet representa una partida de caza “nativa” en lugar de la burguesía o el ejército franco-argelino. Sin embargo, el exotismo y el orientalismo que se dan cita aquí no restan importancia al uso de la caza del león como escena de dominación violenta.

¹⁴ Cixous se refiere aquí a la obra de Abdessemed *Practice ZERO TOLERANCE* (2006), una escultura de terracota de un coche calcinado. El título hace eco del anuncio del entonces presidente francés Sarkozy de “tolerancia cero” con cualquiera que participara en las protestas que estallaron en París en 2005; véase Abdessemed (2012: 78). Para ver la obra, véase <https://www.adelabdessemed.com/selected-works/practice-zero-tolerance/>

¹⁵ Barad (2018) habla aquí de “la Torre del Reloj de la Paz de Hiroshima [...] un reloj digital sincronizado con la paz en lugar de con la guerra, que se pone a cero cada vez que se realiza una

prueba nuclear en cualquier parte del mundo” (59). Sin embargo, la condensación de historias entrelazadas de violencia que Barad, en “Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-turning, Re-membering, and Facing the Incalculable” (2018), traza para la geopolítica nuclear, ofrece una reflexión sobre la temporalidad no lineal y la condensación de múltiples tiempos en “este único reloj, este único ahora” (59) que resulta igualmente útil para mi discusión aquí.

¹⁶ La cueva de Chauvet (ca. 30 000-25 000 a. C.) en la región francesa de Ardèche, con sus pinturas y grabados prehistóricos de leones, rinocerontes, osos, caballos y otros animales, se considera a menudo uno de los orígenes más antiguos del arte en Europa. “Dos de los animales más comunes en esta cueva, los leones y los rinocerontes, rara vez se encuentran en otros lugares” (Clottes, 2010, 17). Kristeva (2016) no menciona a los leones como posibles *alter egos*, pero la cueva de Chauvet también es especialmente conocida por sus representaciones de leones, que en aquella época aún vivían en su hábitat natural y abarcaban todo el continente europeo.

¹⁷ Como han demostrado ampliamente las críticas poscoloniales de Aimé Césaire ([1955] 2000) y Frantz Fanon ([1952] 2008) hasta Edward Said (1978) y otros, esta confrontación supuso la devaluación y la deshumanización de los colonizados. Sin embargo, la confrontación se ha considerado en su mayor parte como un asunto exclusivamente humano y, también en vista de la actual catástrofe climática, parece importante destacar los entrelazamientos de la violencia colonial y ecológica, como comenzó a hacer Liboiron (2021).

¹⁸ Para más información sobre la obra de Derrida sobre la animalidad y la poética, véase también Driscoll y Hoffmann (2018). La propuesta de la zoopoética como “la cuestión de la representación: ¿quién o qué está siendo representado por quién o qué y de qué manera?” (6) es crucial y Abdessemed la aborda de manera contundente. Sin embargo, como sugiero, sus obras van más allá de la preocupación por representar a los animales no humanos y se dirigen hacia un modo diferente de tocar y convivir.

¹⁹ Para ver una imagen fija del video, véase: <https://www.adelabdessemed.com/selected-works/lise/>.

Referencias

- Abdessemed, Adel (2007), “Adel Abdessemed in conversation with Elisabeth Lebovici,” in *À l’Attaque*, 101–67, Zurich: JRP/Ringier.
- Abdessemed, Adel (2012), *Conversation with Pierre-Luigi Tazzi*, Arles: Actes Sud.
- Aït-Embarek, Moussa (1996), *L’Algérie en murmure. Un cahier sur la torture*, Plan-les-Ouates: Hoggar.
- Alloula, Malek (1986), *The Colonial Harem*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Balibar, Étienne (1997), “Algérie, France: Une ou deux nations?,” *Lignes*, 30: 7–22.
- Barad, Karen (2018), “Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-turning, Re-membering, and

- “Facing the Incalculable,” *New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics*, 92: 56–86. Project MUSE, muse.jhu.edu/article/689858.
- Benkheira, Mohammed H. (1997), “Algérie-France: Un lien d’image,” *lignes*, 30: 23–32.
- Boulard, Stéphanie (2018), “Le Foudroiemment perpétuel: Adel Abdessemed / Hélène Cixous,” *Contemporary French and Francophone Studies*, 22 (3): 362–70.
- Césaire, Aimé ([1955] 2000), *Discourse on Colonialism*, trans. Joan Pinkham, New York: Monthly Review Press.
- Cixous, Hélène ([1975] 1986), “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays,” in *The Newly Born Woman*, trans. Betsy Wing, 63–129, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cixous, Hélène (1993), *Three Steps on the Ladder to Writing*, New York: Columbia University Press.
- Cixous, Hélène (1999), *Osnabrück*, Paris: Des Femmes.
- Cixous, Hélène (2013), *Ayai! Le Cri de la Littérature*, Paris: Éditions Galilée. [AY]
- Cixous, Hélène (2014), *Insurrection de la Poussière: Adel Abdessemed*, Paris: Éditions Galilée. [IP]
- Cixous, Hélène (2015), *Abstracts et Brèves Chroniques du Temps II: Corollaires d'un Vœu*, Paris: Éditions Galilée.
- Cixous, Hélène (2016), “A qui t’es Adel?,” in *Surfaces. Adel Abdessemed*, ed. Donatien Grau, 31–35, catalogue Festival d’Avignon, Avignon.
- Cixous, Hélène ([2013] 2016a), *Abstracts and Brief Chronicles of the Time. I. Los, A Chapter*, Cambridge: Polity.
- Cixous, Hélène ([2014] 2016b), *Death Shall be Dethroned*, Cambridge: Polity.
- Cixous, Hélène (2018), *Les Sans Arche d’Adel Abdessemed*, Paris: Gallimard. [SAAA]
- Cixous, Hélène (2019), *Nacres. Cahier*, Paris: Éditions Galilée.
- Cixous, Hélène, and Cécile Wajsbrot (2016), *Une Autobiographie Allemande*, Paris: Christian Bourgois Éditeurs.
- Clottes, Jean (2010), “The Origins of Art: The Chauvet Cave. Artist Unknown,” in Christopher Dell (ed.), *What Makes a Masterpiece: Artists, Writers and Curators on the World’s Greatest Works of Art*, 16–19, London: Thames & Hudson.
- Codrea-Rado, Anna (2018), “After Social Media Outcry, French Museum Removes Video of Burning

Chickens,” *The New York Times*, 16 March. Available online: <https://www.nytimes.com/2018/03/16/arts/design/france-burning-chickens-removed.html> (accessed 19 September 2023).

Comité Algérien des Militants Libres de la Dignité Humaine et des Droits de l’Homme (1995), *Livre Blanc sur la répression en Algérie (1991–1994)*, vol. 1, Plan-les-Ouates: Hoggar.

Comité Algérien des Militants Libres de la Dignité Humaine et des Droits de l’Homme (1996), *Livre Blanc sur la repression en Algérie (1991–1995). Les vérités sur une guerre cachée*, vol. 2, Plan-les-Ouates: Hoggar.

Derrida, Jacques ([2006] 2008), *The Animal that Therefore I Am*, trans. David Wills, New York: Fordham University Press.

Driscoll, Kári and Eva Hoffmann (2018), “Introduction: What is Zoopoetics?” in Kári Driscoll and Eva Hoffmann (eds.) *What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, 1–13, London: Palgrave Macmillan.

Fanon, Frantz ([1952] 2008), *Black Skin, White Masks*, trans. Richard Philcox, New York: Grove Press.

Grau, Donatien (2016), “Entretien Avec Adel Abdessemed,” in Donatien Grau (ed.), *Surfaces. Adel Abdessemed*, 4–5, catalogue Festival d’Avignon, Avignon.

Hanrahan, Mairéad (2004), “The Place of the Mother: Hélène Cixous’s Osnabrück,” *Paragraph*, 27 (1): 6–20.

Harlow, Barbara (1986), “Introduction,” in Malek Alloula, *The Colonial Harem*, ix–xxii, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Horne, Alistair (1977), *A Savage War of Peace: Algeria, 1954–1962*, New York: Viking Press.

Kaiser, Birgit Mara (2025), *Hélène Cixous’s Poetics of Voice: Echo – Subjectivity – Diffraction*, London: Bloomsbury Press.

Kristeva, Julia (2016), “Le Corps D’Adel,” in Mathieu Cénac, Laura Pomari and Lisa Rey-Galiay (eds.), *Adel Abdessemed*, 92–143, Paris: Manuella Editions.

Labat, Séverine (1995), *Les Islamistes Algériens. Entre les Urnes et le Maquis*, Paris: Seuil.

Liboiron, Max (2021), *Pollution is Colonialism*, Durham: Duke University Press.

Lyotard, Jean-François (1997), “La Guerre des Algériens, Suite,” *lignes*, 30: 66–76.

McDonough, Tom (2016), “Sans Spectacle, sans drame: de la représentation de la violence dans l’œuvre d’Adel Abdessemed,” in Mathieu Cénac, Laura Pomari and Lisa Rey-Galiay (eds.), *Adel Abdessemed*, 144–61, Paris: Manuella Editions.

Michaud, Philippe-Alain (2007), “Abdessemed,” in *À l’Attaque*, 29–71, Zurich: JRP/Ringier.

Rancière, Jacques (2016), “Coups d’images,” in Mathieu Cénac, Laura Pomari and Lisa Rey-Galiay (eds.), *Adel Abdessemed*, 192–209, Paris: Manuella Editions.

Reade, Julian (2010), “An Unfair Battle: Ashurbanipal’s Lion hunt, Artist Unknown,” in Christopher Dell (ed.), *What Makes a Masterpiece: Artists, Writers and Curators on the World’s Greatest Works of Art*, 26–29, London: Thames & Hudson.

Regard, Frédéric (2013), “Faulty Burials: Reinventing Psychoanalysis,” *Paragraph*, 36 (2): 255–69.

Rioux, Jean-Pierre (2006), *La France perd la mémoire. Comment un pays démissionne de son histoire*, Paris: Perrin.

Said, Edward (1978), *Orientalism*, New York: Pantheon Books.

Segarra, Marta (2006), “Hélène Cixous’s Other Animal: The Half-Sunken Dog,” *New Literary History*, 37 (1): 119–34.

Shepard, Todd (2006), *The Invention of Decolonization: The Algerian War and the Remaking of France*, Ithaca: Cornell University Press.

Thiele, Kathrin (2014), “Ethos of Diffraction: New Paradigms for a (Post)humanist Ethics,” *Parallax*, 20 (3): 202–16.

Versteegh, C. H. M., Mushira Eid, Alaa Elgibali, Manfred Woidich, and Andrzej Zaborski, eds (2005), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics: (Q-Z)*, Leiden: Brill.

Para citar este artículo:

Kaiser, Birgit. (2026). Pas de deux de Argelia: Hélène Cixous y Adel Abdessemed, sobre vivir con leones. En Azur. Revista Centroamericana de Filosofía. Vol. 7 (14), enero-junio 2026: 114-134. Accesible en: <https://azurrevista.com/wp-content/uploads/2026/01/Pax-de-deux-de-Argelia.pdf>