

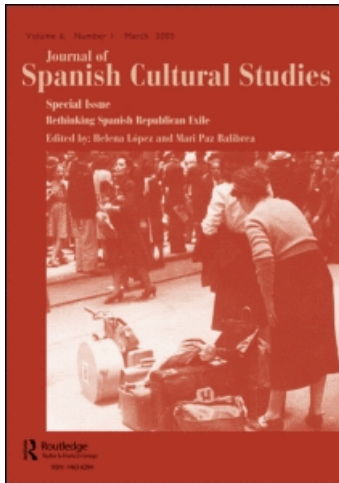
This article was downloaded by: [University of California, Merced]

On: 22 September 2010

Access details: Access Details: [subscription number 918975021]

Publisher Routledge

Informa Ltd Registered in England and Wales Registered Number: 1072954 Registered office: Mortimer House, 37-41 Mortimer Street, London W1T 3JH, UK



## Journal of Spanish Cultural Studies

Publication details, including instructions for authors and subscription information:

<http://www.informaworld.com/smpp/title~content=t713436003>

### **L'ULTIM PATRIARCA DE NAJAT EL HACHMI Y EL FORJAMIENTO DE UNA IDENTIDAD AMAZIGH-CATALANA**

Cristián H. Ricci

Online publication date: 14 June 2010

**To cite this Article** Ricci, Cristián H.(2010) 'L'ULTIM PATRIARCA DE NAJAT EL HACHMI Y EL FORJAMIENTO DE UNA IDENTIDAD AMAZIGH-CATALANA', Journal of Spanish Cultural Studies, 11: 1, 71 – 91

**To link to this Article:** DOI: 10.1080/14636201003787535

**URL:** <http://dx.doi.org/10.1080/14636201003787535>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

Full terms and conditions of use: <http://www.informaworld.com/terms-and-conditions-of-access.pdf>

This article may be used for research, teaching and private study purposes. Any substantial or systematic reproduction, re-distribution, re-selling, loan or sub-licensing, systematic supply or distribution in any form to anyone is expressly forbidden.

The publisher does not give any warranty express or implied or make any representation that the contents will be complete or accurate or up to date. The accuracy of any instructions, formulae and drug doses should be independently verified with primary sources. The publisher shall not be liable for any loss, actions, claims, proceedings, demand or costs or damages whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with or arising out of the use of this material.

## L'ULTIM PATRIARCA DE NAJAT EL HACHMI Y EL FORJAMIENTO DE UNA IDENTIDAD AMAZIGH-CATALANA

Antes de comenzar el análisis de *L'ultim patriarca* conviene dar un brevísimo panorama de la cultura amazigh (plural, imazighen; lengua, tamazight). Si bien me referiré a esta cultura del Norte de Marruecos utilizando siempre la palabra “amazigh”, se debe tener en cuenta que los pueblos imazighen también son referidos en distintos estudios como beréberes. Los imazighen no sólo se encuentran en la región rifeña-nororiental del Magreb (Irifiyen, singular, Arifi), sino que se encuentran esparcidos en subgrupos por toda la geografía de Marruecos: Imazighen de la zona central y sur oriental, Ishelhiym (singular, Ashelhi) de la región sur occidental de Shluh o Swasa (singular, Susi). Hoy representan el 40% de la población de Marruecos y el 30% de la población de Argelia. Los imazighen se esparcen por extensos territorios de Argelia (particularmente en la Gran Kabilia y en la Pequeña Kabilia), Tuaregs al sur del Sahara, Malí y Níger. Si bien algunos antropólogos y lingüistas advierten que el uso del alfabeto imazighen, el Tifinagh, data del siglo II de la era cristiana, lo cierto es que el uso del tifinagh se perdió posteriormente en casi todos los territorios tamazightófonos, siendo mantenido únicamente por los tuareg para transcribir su idioma, el tamasheq. A finales del siglo XX varias instituciones culturales imazighen han recuperado y reformado el tifinagh para transcribir diferentes variantes de lengua tamazight que carecían hasta hoy de norma escrita. Los imazighen fueron colonizados desde el año 3000 AC hasta el siglo VII de la era cristiana por egipcios, griegos, romanos y árabes; españoles, portugueses y turcos se lanzaron a su conquista hasta el siglo XVIII. En el siglo XIX y XX fueron sometidos por franceses y españoles.

La escritora amazigh-catalana Najat El Hachmi ganó el certamen literario más importante de las letras catalanas—Premi de les Lletres Catalanes Ramon Llull 2008—con su novela *L'ultim patriarca*. La novela está dividida en dos partes. A grandes rasgos, en la primera se narra la gestación, infancia y adultez de quien va a ser el último patriarca de una familia amazigh del norte de Marruecos (presumiblemente Nador, ya que en la novela sólo se refiere a la “capital de provincia” rifeña). En la segunda parte se continúa la narración de la vida de Mimoun Driuch (el patriarca), ya instalado en la capital de una comarca catalana (sería Vic, destino principal de la extensa comunidad amazigh en Cataluña), y de cómo su esposa e hijos realizan el viaje allende el Mediterráneo a comienzos de los años ochenta. La novela está narrada en su totalidad por la tercera—y única—hija de Mimoun, una muchacha que desde el comienzo del relato anuncia la “finalització abrupta d'aquesta línia successòria” (7) y de sus procedimientos “discriminatoris i dictatorials” (7).<sup>1</sup> Si bien al inicio de la segunda parte la narradora adopta el rol de personaje principal del relato, la figura del patriarca es omnipresente. En esta segunda parte se narra la pubertad, adolescencia y adultez de la narradora (no revela su nombre). En la primera parte de la novela la autora recrea el micromundo amazigh-rifeño con todos los condimentos que cabrían

en la receta de otro texto Orientalista—y escrito por un/a europeo/a, por cierto—: entre otros, recreación del mundo rifeño en el que se narran fenómenos sobrenaturales, mujeres sometidas a los designios de una religión severa y a hombres perversos, y corrupción gubernamental.<sup>2</sup> Una vez nacido el primogénito, resaltan en el texto los excesos de autoridad paterna, el maltrato físico y la vejación anal que recibe Mimoun por parte de un hermano de su madre. A partir de ese momento, la “autobiografía ficticia” (Miampika 18)<sup>3</sup> que nos brinda El Hachmi es hecha desde el punto de vista de una mujer adulta que subvierte y pervierte el estatuto impuesto por las prácticas religiosas y tradiciones de una sociedad, como tantas otras—incluyendo la europea—que promueve la supremacía falocéntrica.

En este trabajo se analiza cómo la primera novela de El Hachmi (ya ha escrito una autobiografía titulada *Jo també sóc catalana*, 2004) responde a los complejos, controvertidos y contradictorios procesos literarios hibridizantes de las literaturas marginales y fronterizas, particularmente las que provienen del Magreb, o aquellas desarrolladas por algunos autores magrebíes en sus países de origen o en Europa.<sup>4</sup> En gran parte, mi intención no sólo consiste en subrayar la naturaleza *misóvira* (neologismo acuñado por la escritora camerunés Warewere Liking) de la narradora, o sea, la de una mujer que no consigue encontrar un hombre digno de admiración, sino también, la clara voluntad de ejercer lo que Abdelkebir Khatibi denomina “la doble crítica del paradigma-Otro” (72); esto es, cuestionar y “desasirse” (Khatibi 73) de los valores impuestos por la sociedad musulmana (en este caso amazigh-musulmana), “tan teológica, tan carismática, tan patriarcal” (Khatibi 72), y por la estructura hegemónica occidental, sea ésta catalana/española/europea. En la misma vena, en un mundo moderno donde la idea de “canon literario” está completamente cuestionada, mi interés radica en refrendar las hipótesis que sostienen, entre otros, Fatema Mernissi, Homi Bhabha, Rosi Braidotti, Stuart Hall y Paul du Gay, y Walter Mignolo,<sup>5</sup> sobre el hecho de que los escritores inmigrantes o transnacionales están mejor equipados para evocar una poética del nuevo orbe que rompa con las subdivisiones basadas en fronteras políticas y esencialismos culturales inalcanzables.

Para llevar a cabo este análisis se recurrirá a la evaluación del enjuiciamiento que hace El Hachmi de nuevas y viejas costumbres colonialistas en su afán de desentrañar la imposibilidad de definir su literatura y su identidad a partir de binarismos caducos. Por ende, utilizo el término “identidad” no para abogar por conceptos identitarios esencialistas tales como nación, etnia, raza, género o religión, sino más bien para asociar/identificar y trazar paralelos entre el texto de nuestra autora con otros textos precedentes y/o contemporáneos de autoras de distintas nacionalidades y etnias que tienen por objeto equiparar a la mujer con el hombre en términos de razón, voluntad, libertad y visibilidad tanto en el campo literario como en el ámbito activista-político.<sup>6</sup> De allí que en *L'últim patriarca* las categorías taxonómicas se hacen trizas una por una para dejar en claro que no se trata de novelar meramente sobre las diferencias entre África y Europa, hombre y mujer, sensualidad y erotismo, o heterosexualidad y homosexualidad. En cambio, la autora propone—entre otras cosas—problematizar las identidades afro-europeas, ahondar en el rol de las mujeres masculinizadas que utilizan y suplantán roles típicamente designados a los varones, representar sin tapujos la sensualidad pornográfica y reflejar el hermafroditismo en el despertar sexual de las adolescentes. En consecuencia, la insumisión escrituraria, plural y transgresora de El Hachmi se convierte en una lucha, una negociación de la diferencia, un

encuentro-desencuentro entre la obsesión de las marcas de origen norteafricanas y “la ansiedad de la influencia” de lo europeo. La convivencia con los catalanes/españoles, la naturaleza amazigh-musulmana y la utilización voluntaria de la lengua catalana como expresión artística da como resultado cuatro culturas perfectamente definidas; siendo la suma de ellas el fundamento básico de una quinta: híbrida, intersticial e interpelante en igual dimensión tanto de lo autóctono (la cultura amazigh) como de lo “foráneo” (Cataluña). Responde así El Hachmi a un proceso de mezcla de culturas similar al que alude el Premio Goncourt Amin Maalouf en *Identidades asesinas* (1999)—salvando las distancias—pues rechaza identificarse con unos pocos rasgos culturales definidos y determinantes, para considerarse producto de influencias múltiples y de múltiples pertenencias.

Concretamente, *L'ultim patriarca*—como anteriormente su autobiografía *Jo també sóc catalana*—permite determinar en qué medida la autora traspassa los patrones transculturales de confrontación a través de la diferencia o se enmarca, en cambio, en una agenda transcultural, plural y heterogénea que privilegia intersecciones, elementos conectivos y terrenos comunes donde nada es completamente foráneo ni está predeterminado, pero en la que también se ponen de manifiesto las profundas contradicciones del sistema normativo de Occidente, que por un lado protege, compadece, desea sexualmente y exotiza, pero que a la vez menosprecia, explota y expulsa a los inmigrantes norteafricanos. Papastergiadis observa, y coincido, que para que el extranjero (en el sentido más extenso de la palabra) sea aceptado debe haber una fuerza centrífuga y centrípeta actuando a la vez; un sentido narcisista de inclusión y uno transgresivo de extensión. Si el no-occidental decide formar parte de Occidente, él/ella lo debe hacer a guisa de lo híbrido cultural: lo no-occidental-Occidental (264). La amazigh El Hachmi lleva mucho tiempo afincada en Occidente; *L'ultim patriarca*—y, evidentemente, el otorgamiento del Lull—es el símbolo de que, por lo menos en los ámbitos intelectuales, lo híbrido ha dejado de ser estigma en Cataluña/España/Europa para convertirse en un hecho éticamente digno de novelar, subversivo y—a pesar de la intención original de la autora (Ricci “Entrevista Najat El Hachmi”)—garantizador de ventas (en catalán, ya que en castellano la novela no ha respondido a las expectativas de venta de Editorial Planeta).<sup>7</sup> Por su parte, El Hachmi sólo utiliza una estructura lineal de narración, por lo tanto, alguien podría poner en duda el placer estético. Definitivamente, existen tensiones entre lo estético, lo literario y lo cultural, como dice Nelly Richard en “Globalización académica”. Sin embargo, observo que el texto de El Hachmi sobrepasa el ámbito reservado y exclusivo de la literatura para extenderse a una práctica social cuya articulación de mensajes resulta susceptible de ser analizada en términos de una teoría del discurso.<sup>8</sup>

## Religión

En el Islam, como en el catolicismo dogmático y el judaísmo ortodoxo, se plantea el problema de definir a la religión con respecto a la sexualidad e identidad de las mujeres. Las estrategias discursivas de El Hachmi captan eficazmente la influencia política de la religión sobre los derechos sociales y reproductivos de las mujeres en el Magreb y la de las inmigrantes magrebíes en España. El Hachmi presenta

construcciones alternativas de lo religioso como fenómeno político que permiten, a partir de captar las formas novedosas del activismo religioso, efectivizar los derechos sociales y reproductivos de la mujer. Si bien, como decíamos antes, la religión tiene una larga historia sosteniendo el patriarcado y la heteronormatividad, por otro lado se ha ido adaptando al confrontar nuevos actores y temáticas. La teoría de la secularización que sostiene El Hachmi construye lo religioso a través de un discurso diacrónico entre los orígenes del Islam y la modernidad. En otras palabras, el secularismo presenta al derecho de la mujer como “el Otro de la religión” y reconoce en la absoluta delimitación entre ambas una característica fundamental de la modernidad. Mientras que la religión queda relegada al ámbito de lo privado, el derecho se transforma en un discurso público. El secularismo de El Hachmi, en su necesidad de establecer las fronteras entre la religión y el derecho, simplifica sus complejas relaciones.

Por ende, en su afán de negociar la parte no-ortodoxa de la religión e intentando, de esta forma, ir a la raíz no dogmática del islamismo primitivo—tal como ya lo han hecho la amazigh-argelina Assia Djebar en *Lejos de la Medina* (1991) y la marroquí Fatema Mernissi en su autobiografía *Sueños en el umbral* (1995) y en *El miedo a la modernidad*—El Hachmi propone conjugar una mayor independencia de la mujer islámica, sin renunciar por completo a sus raíces culturales.<sup>9</sup> En el texto es evidente que El Hachmi se opone e ironiza tanto sobre la legislación basada en la *sharia*’a—“tradición despótica califal” (Mernissi 273)—como a los que la defienden. El ejemplo más revelador que se puede extraer de la novela es cuando la narradora decide casarse con el novio “que elige” contra la voluntad del patriarca. Para tal motivo, la muchacha recupera su “faceta musulmana, tot i que tanta relació prematrimonial no sé si entra dins del cànon. Recordes quin era el ritual del inicis de l’islam? No calien bodes, ni peticions de mà ni tantes històries, tot era més pur, més simple i només calia tenir per testimoni Déu” (298–9). De cualquier manera, es meritorio observar que el Islam en los pueblos amazigh es de fuerte raigambre. Especialistas en esta cultura han llegado a sostener, incluso, que la devoción puede llegar a cobrar más adeptos en las regiones rifeñas que en las áraboparlantes (Brett y Fentress 264). Eso no quita que el islamismo que practican los rifeños sea baluarte de uno de los sincretismos más pronunciados del mundo afroislámico. Apunta el escritor rifeño Mohamed Toufali que mientras los musulmanes no-amazigh de Marruecos toman la religión “tal como es”, “los imazighen la adaptan a sus costumbres paganas preislámicas” (Ricci “Entrevista Mohamed Toufali”). En algunos casos, prosigue Toufali,

los imazighen suelen ser liberales en sus costumbres, pero fanáticos en cuestiones religiosas. Así y todo, creo que estas contradicciones son normales en un pueblo que ha sobrevivido a todas las invasiones y que si hay algo que lo caracteriza es su poder de adaptación. Desde la época de los romanos, les hemos hecho creer a todos los invasores que nos han influenciado, pero seguimos con nuestros propios ritos. Si hay una palabra que nos define, esa es “adaptación”. (Ricci “Entrevista Mohamed Toufali”)

Si bien en la novela aparecen faquíes e imanes de carácter dictatorial, lecturas cadenciosas de largas suras y de manos siempre dispuestas al rebencazo impasible, no será la religión la que marque el carácter del primogénito de los Driuch. Más bien,

será la pericia y/o picardía de Mimoun para engañar a sus familiares con ataques epilépticos los que no sólo le proporcionarán un salvoconducto para evitar la rigidez del iman, sino también la irascibilidad de un padre que aspiraba a tener un hijo médico.

En la novela también se toma en cuenta el involucramiento de los personajes en la religión una vez que se encuentran en Cataluña. Es muy común en la narrativa norteafricana que luego de un proceso de relajamiento religioso, los inmigrantes vuelvan a las prácticas formales, muchas veces de manera más ferviente que como lo hacían en sus lugares de origen. Sin bien el patriarca buscará refugio en la religión en un momento de su vida en Cataluña en el que piensa “tonar al bon cami”, ser “un bon musulmà, que tot això m’ha dut a la perdició i m’encomanaré a Déu” (225), todo será en vano. Su hija, en cambio, se tomará en serio la religión y entre películas con mensajes divinos, también comenzará a visualizar filmes como *León del desierto* (1979), película sobre la descolonización de Libia, dirigida por Mustafa Akkad y protagonizada por Anthony Quinn. La religión del padre dejará de tener todo sentido cuando ve a la hija colocarse el velo. Deseoso de mostrar su asimilación a la cultura europea “de puertas afuera”, el patriarca le ordena que se quite el *hijab*, llegando incluso a golpearla por usarlo. La frustración que sufrirá la niña se convertirá luego en uno de los primeros símbolos de rebelión contra su padre. Arguyendo, entre otras cosas, que todas las mujeres de su familia usaban el *hijab*, la narradora seguirá usándolo a escondidas de su padre. Con el tiempo, la narradora deja de usar el velo, pero, una vez que contrae matrimonio, se ve obligada, de nueva cuenta por el padre, a colocárselo. La narradora se colocará el velo sólo cuando visite a sus padres.

Por una cuestión de espacio, no creo conveniente en este artículo desarrollar todo un análisis respecto al uso del *hijab* por parte de la mujer musulmana, aunque sí quiero indicar que se podría leer la novela de El Hachmi a partir de teorías poscoloniales del velo.<sup>10</sup> Me limitaré a decir solamente que el velo tendrá una correspondencia directa con el velo metafórico/frontera que le prohíbe a la mujer hablar ante su padre (Segarra 85; Mernissi 197). El hecho de que sea el mismo padre el que fuerce a la narradora a quitarse el velo (y luego a colocárselo) será factor determinante no sólo en la culminación del culto al silencio, sino también, al producirse de manera violenta, permitirá, luego del grito desconsolador, convertirse en venia para expresarse libremente, conquistar el lugar de la enunciación, hablar de sí misma y describir su cuerpo, y poner en evidencia la hipocresía presente en el discurso del colonizador, cuya función ha sido justificar la supremacía de la que violentamente ha gozado. Como consecuencia, la adopción o rechazo hacia la religión, representado en ese ponerse y quitarse el velo, sumirá a la narradora en ese estado mental de *nepantlismo* (ser o sentir “entre”) que la chicana Gloria Anzaldúa menciona en *Borderland/La frontera* y que remite a la “transferencia” de valores culturales y espirituales de un grupo a otro (78); *nepantlismo* que, en el caso específico de la mujer musulmana, “situada entre Dios y el hombre”, Khatibi traduce como “la puesta en abismo del orden teológico” (80). El incidente del velo le permitirá a la narradora “negoci[ar]” (279) con Dios tanto su creencia como las prácticas rituales y, por sobre todo, marcar la condición de *retournée*, como diría la tunecina Fawzia Zouari (*La retournée*, 2002), para enfatizar su condición de mestiza, cruzada, de extranjera tanto en su cultura de origen como en la europea.

## Sexo

El sexo no sólo marca abruptos cambios en la evolución de los personajes, sino que también es fundamental en la elaboración estructural de la novela. El sexo en la narración, salvo en contadas y simbólicas ocasiones, es sexo con dolor; prácticas sexuales, en todo caso, que irán delineando la travesía dolorosa, angustiosa y psicológicamente perturbada de la protagonista-narradora frente a la violencia estructural y masculina. Las escritoras imazighen-argelinas Assia Djebar (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980), Taos Amrouche (*L'amant imaginaire*, 1975) y Yamina Mechakra (*La grotte éclatée*, 1979) ya se habían atrevido a “rebasar los límites impuestos por la educación [musulmana] con una descripción *osada* del cuerpo” (énfasis mío, Boidard Boisson 134).<sup>11</sup> Najat El Hachmi irá mucho más lejos y no escatimará imágenes controvertidas y definitivamente censurables en ciertas sociedades musulmanas; imágenes en las que la sexualidad y la relación de la mujer con su cuerpo, el deseo y la pasión amorosa tanto heterosexuales como homosexuales son gráficamente explícitas. Junto con *El velo al desnudo* (2007) de Badia Hadj Nasser, *L'ultim patriarca* es la novela femenina que definitivamente aborda lo erótico—o neo-erótico, y cuando no, neurótico—desde el ámbito más insurgente del realismo traumático, sólo comparable con las literaturas autobiográficas “ficticias” y/o “reales” del también rifeño Mohamed Chukri (particularmente en *El pan desnudo*, 1973).

La narradora se referirá a las prácticas sexuales de los personajes imazighen (las que toman lugar sólo en la capital de provincia) desde el punto de vista de los participantes directos en el acto, como también de testigos directos o indirectos que refieren lo ocurrido apelando a subterfugios alegóricos o recurriendo a explicaciones fabularias que tienen por objeto soslayar la naturaleza casi siempre violenta y forzada de los implicados en el coito. El ejemplo sobresaliente de la primera parte—la que recrea las etapas de desarrollo de Mimoun—es la de la violación del patriarca por parte del tío. Si bien el carácter “anormal” de Mimoun es explicado por su madre y hermanas apelando la intercesión de los *djins*,<sup>12</sup> lo cierto es que la narradora se encarga de dar otras tres versiones: que la mala conducta del niño se debe a un golpe que le da el padre a los seis meses de vida (versión avalada por la madre), que su mal genio es causado por la inhalación de *kif* y la temprana adicción a las bebidas alcohólicas y, una tercera—“la *menys oficial*” (34), asevera sarcásticamente la narradora—que indica que al primogénito le tocó entrar de lleno y de manera traumática en el mundo de los adultos “acomplint el paper que els solia tocar als membres de la família d'aquestes edats per aquelles contrades”, y que remitía a desfogar la necesidades perentorias de un tío “cansat d'investir ases y gallines” (34).

Posteriormente, y en un esfuerzo por representar variopintos ritos musulmanes, la narradora deja entrever la contradicción existente entre el tabú y lo privado del coito con la ceremonia pública que se lleva a cabo la noche de bodas, cuando se debe mostrar la sábana blanca con la mancha de sangre que prueba la virginidad de la novia. El patriarca fracasará en el primer intento de penetrar a su esposa debido a una disfunción eréctil. Si bien se llega a consumar el coito, el mismo se lleva a cabo de manera arrebatada y violenta, dando a entender que aquel acto era el comienzo del calvario que le esperaba a la madre de la narradora (107). En este sentido, es digno

de destacar que en la narrativa de El Hachmi se observan representaciones de comportamientos masculinos análogos a los expresados en el discurso misógino decimonónico: el concepto de la mujer como propiedad personal del varón y los dulces sueños de servilismo que tal concepto implica le resultan muy agradables al hombre de clase media con su urgencia adquisitiva—y sus energías agresivas concomitantes—muy desarrolladas (Dijkstra *Ídolos de perversidad* 110–11). De este motivo, a mi entender demasiado reiterativo en la novela de nuestra autora, se puede deducir que algún lector masculino de este siglo XXI podría encontrar tal placer en detenerse en las escenas que explicitan sin ningún tapujo la abyecta sumisión de la mujer. Por su parte, en *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Assia Djebar describe de esta manera la desfloración violenta: “la noche de la sangre es también la noche de la mirada y el silencio” (154). Djebar considera la boda como un sacrificio ritual, “una llaga viva se inscribe en el cuerpo de la mujer gracias a la asunción de una virginidad que se desflora con rabia y cuyo matrimonio consagra trivialmente el martirio” (154, trad. de Boidard Boisson 133). En *L'ultim patriarca* la precipitada violencia anula cualquier posibilidad de felicidad de la pareja.

Por otro lado, se podría conjeturar que el verdadero golpe final que derrumba la supremacía del patriarca lo da la narradora al final de la novela; sin embargo, en realidad, la institución patriarcal comienza a tambalearse cuando el adolescente Mimoun devuelve con golpes los insultos de su padre. Aquí es necesario precisar que si bien Mimoun relevará en las funciones controladoras al padre, su nuevo liderazgo en el seno familiar le llevará a extralimitar sus atribuciones punitivas a niveles exponenciales, golpeando con el afán de “corregir” la conducta de sus hermanas, aterrando al vecindario, mintiendo y tendiendo celadas “a sus súbditos” para probar su “falta de moral” y castigar en consecuencia. La patología del muchacho es acompañada por una megalomanía poco usual en la cultura amazigh, que a juzgar de la narradora producirá “un capgirar l'ordre natural de les choses” (47). A partir de ese momento, las normas de la sociedad amazigh se exceptuarán en todo lo concerniente a los deseos y caprichos de un joven cuyo modelo, para dejar en claro que el machismo de exportación puede ser tanto o más pernicioso que el doméstico, giraba más en torno a la figura donjuanesca del roquero Elvis Presley que a la del cantautor rifeño Rachid Nadori (50–1), que escribía canciones sobre inmigrantes y mujeres maltratadas. A los ojos del joven Mimoun “les dones no se sabien fer respectar” (51), por lo que pergeña la idea de conquistar a una mujer para “domesticar[la]” (53). La idea de domesticar alude al estereotipo que comúnmente se tiene de la mujer africana y que radica en sus dos funciones primordiales: la procreación y la maternidad. Sin embargo, para Fatema Mernissi, refiriéndose al ámbito musulmán, no es un estereotipo, sino más bien la *raison d'être* del Islam mismo:

El Islam concederá [al hombre] la inmortalidad a cambio de la sumisión [no sólo ante Dios, sino, más importante, ante el iman y el califa] . . . Pero como los hijos nacidos del vientre de una mujer son mortales, se instaurará la ley de la paternidad, y ella velará el útero y la voluntad de la mujer en el terreno sexual . . . Amos del tiempo y amos de las mujeres, los musulmanes . . . se lanzarán a la conquista del mundo. (*El miedo* 218)



Por su parte, si bien “la *modestia* de la mujer árabe es la piedra angular de todo el sistema político” y “obedecer al marido es obedecer a Dios” (énfasis mío, Mernissi 254), habría que notar—como lo hace Nieves Paradela en “Nuevas cuestiones sobre el discurso feminista árabe”—que ya a finales del siglo XIX, comienzos del XX, las mujeres musulmanas (egipcias en su mayoría) que habían rechazado la protección de una familia tradicional intentaron representar papeles alternativos en el mundo de las artes. Varios de los nuevos papeles eran sólo variantes del ama de casa tradicional y de las labores que la sociedad había asignado al mundo femenino, pero algunas mujeres forjaron formas transgresivas de sexualidad y demandaron reconocimiento como artistas. La narradora de *L'últim patriarca* se encargará de matizar esta temática con el fin de mostrar que es posible cortar la dependencia afectiva y económica hacia el hombre. Paradigmáticamente, el patriarca, amante de “la pureza femenina” se constituirá como incoherente y contradictorio en su actitud hacia el género, raza y culturas propias y ajenas. En consecuencia, la narradora desarrollará tres fases bien diferenciadas tendientes a representar la incoherencia de su padre: recuperación de historias fragmentadas sobre la vida de éste, definición de su posición como mujer y desarrollo de un lenguaje propio y, por último, desestabilización del orden hegemónico a través de la utilización de la simbiosis entre su escritura—“el saber” como “fuerza de rebelión radical” y “la pluma inagotable” (Mernissi 260, 261, 267)—y su cuerpo.

### Mujer e identidad afroeuropea moderna

El tratamiento y representación de las mujeres imazighen-rifeñas que hace El Hachmi recrea en gran parte la autonomía que ellas gozan cuando de educar a sus hijos se trata. Si bien las mujeres imazighen encarnan los pilares de la moral y la vida privada familiar, especialistas en esta cultura autóctona magrebí no dudan en señalar también la influencia que ellas tienen sobre los hombres de la familia, las vindicaciones que han conseguido con respecto a la herencia, la independencia económica, la abolición de levirato, la flexibilización en la elección de los cónyuges y el derecho a la educación (Lacoste-Dujardin 174; Hart 36; Peyron 147). A pesar de ello, la narradora de *L'últim patriarca* carga las tintas contra las mujeres que rodean al patriarca al decir que muchos de los “*èxits* [de Mimoun] no s’explicarien si no fos per les dones que l’han envoltat sempre i que li treien—i encara li treuen— les castanyes del foc: l’àvia, les tietes i, més tard, la mare” (98). Al fin y al cabo, “les dones de la seva vida l’anessin convertint en patriarca” (99). Ante esta denuncia que hace la narradora de las mujeres del entorno del patriarca, se plantea la posibilidad de una lectura alternativa de la novela: en lugar de pensar que el discurso narrativo va realmente en contra del patriarca, va en contra de su madre y la protagonista/narradora se limita a seguir el patrón masculino desde su “feminidad”. En este sentido, una de las técnicas transgresivas que utiliza la narradora es ir en contra de la madre y del patrón que ella reproduce. De allí que de manera “contranatural” a su cultura de origen, la narradora tomará atribuciones que tradicionalmente no le corresponderían a su género, invadirá espacios masculinos y se referirá a sí misma como “supermana” para subvertir la estructura patriarcal. El hecho de elegir ser “supermana” y no “super chica”, por

poner el caso, convertirá a la narradora en un espejo de la estructura patriarcal que ataca, hablará en lenguaje patriarcal e inscribirá su discurso en valores patriarcales. El espejo del que hablo es simbiosis del texto, en tanto y en cuanto este último reflejará una descripción particular del cuerpo de la narradora, haciendo de la imagen física de sí misma y de la predisposición de su sexo el objeto de una energía artística propia. En consecuencia, insatisfecha con la propia lectura de su imagen en el espejo patriarcal, la narradora se reinscribirá a sí misma; torcerá o romperá ese espejo, antes que enderezarlo.<sup>13</sup>

En la alusión al acto de apropiación e inversión del espejo masculino mi intención radica en puntualizar la intertextualidad con los “espejos rotos” tanto de Mercè Rodoreda (*Mirall trencat*, 1974) como de Víctor Català (seudónimo de Caterina Albert i Paradís) en *Solitud* (1905), con la dimensión hondamente temporal e interiorizada de los personajes femeninos de ambas escritoras catalanas. Hacia el final de *Mirall trencat*, en el Capítulo 5 de la tercera parte, el/la narrador(a) cuenta el incidente del espejo roto en manos de Armanda de la siguiente manera: “El mirall s’havia trencat . . . Les miques de mirall, desnivellades, ¿reflectien les coses tal com eren? I de cop a cada mica de mirall veié anys de la seva vida viscuda en aquella casa . . . Una orgia de temps passat, lluny, lluny . . . S’aixecà trasbalsada, amb el mirall a la mà” (399–400). El espejo roto que representa *L’últim patriarca* es exactamente eso, una serie de espejos multiplicadores que está lleno de un interés mágico (en el Rif), diabólico (en la actitud del patriarca); de un espejo que hace a la narradora “extraña a sí misma”, que se va metamorfoseando hasta conseguir la liberación total. El espejo devuelve la imagen de la muerte lenta pero segura de la figura del patriarca, cuyas actitudes grotescas van decantando su decamerón de vaciedades, de fanfarronerías y de violencia para culminar, paradójicamente, en un rostro descompuesto, en un hombre roto. Durante la transformación/desfiguración del patriarca, la narradora, emulando a la Sofia Valldaura de *Mirall trencat*, se hace fría, extrae su fuerza de aceptar todo tipo de castigos para luego hacer que el arma de sus aceptaciones se vuelva contra su enemigo (en el caso de Sofia contra su marido, en el caso de la narradora de *L’últim patriarca*, su padre). Reafirma la narradora, en consecuencia, una libertad que da por tierra con la tradición moral musulmana: rechazo a la monotonía del amor convencional y burla al honor. En términos foucauldianos la trasgresión deliberada propiciada por el “discurso ilícito” que invita a deformar la realidad, consigna una clara afirmación de la sublimación concupiscente, lo demoníaco y lo prohibido.

Por su parte, la conexión con la novela de Víctor Català tampoco es arbitraria ya que la madre de la narradora es referida a lo largo de la novela como Mila (personaje principal de *Solitud*). Mila se subleva contra su condición de subalterna y acaba tomando conciencia de sí misma. La Mila de Víctor Català es una enigmática mujer malcasada y sometida, se enfrenta a la hostilidad del medio rural, a las humillaciones que culminarán en una violación, pero logra en una solitaria eremita de montaña sobreponerse gracias a la búsqueda de su propia identidad. La esposa de *L’últim patriarca* poseía “la capacitat transformadora de la realitat” (170), y aunque la mayoría de las veces deba someterse a los designios, vituperios y golpes del hombre, la mencionada capacidad transformadora será capitalizada por la narradora para desarrollar su independencia femenina y su autonomía, como también para elaborar una peculiar capacidad de aislamiento y extrañamiento. En el Capítulo 3 de la segunda parte, ya en Cataluña, se marca la transustanciación de madre e hija. El padre se inventa una historia de adulterio entre su

hermano y su esposa cuyo resultado sería el nacimiento de una niña, la narradora. El padre, en su delirio, hostiga a la madre continuamente hasta dejarla físicamente extenuada.<sup>14</sup> Cuando la madre queda postrada empieza a contestar a las imbecilidades del patriarca con sarcasmo. La narradora, “una niña que observa todo”, dice que llegó un punto en el que el padre no sólo maltrata a la madre, sino que usa a sus niños de interlocutores: “Allà vam començar a fer de traductors . . . Només jo la podia escoltar i potser va ser llavors que em va a començar a explicar les coses com si jo fos ella i ella fos jo i no se sabés on acabava l’una i començava l’altra” (177). Se plantea así una problemática relación entre padre e hija, con todo lo que de hostil y beneficioso observa en ella la autora, y la escritura en su papel ordenador de aquélla.

La transustanciación de hija en madre (con explícitas insinuaciones incestuosas) y de niña en adolescente, va acompañada con el aprendizaje de la lengua del país receptor. El lenguaje, observa Françoise Lionnet, conforma la ideología de una comunidad; por ende, éste influye a su vez en la forma en la que una determinada comunidad viene a conceptualizar el mundo (17). El aprendizaje de la lengua es una necesidad vital para “obrir-se portes”, confirma El Hachmi (*Jo també* 38), aunque también la autora hará coincidir los sentimientos contradictorios emanados del contacto entre las lenguas con cierto grado de alienación que “va començar a regnar en la meva vida ” (*Jo també* 47). De allí que a esa lengua “heredada”, El Hachmi la dotará de rasgos identificables propios; la moldeará, “la colonizará”, como diría Malika Mokeddem (cit. por Bueno Alonso 161–2), para ironizar y desenmascarar el monológico lenguaje encarnado en la autoridad paterna. La narradora descubrirá que el lenguaje no es una mera herramienta neutral que representa el deseo honesto de decir la verdad, sino que también coadyuva a la examinación de las relaciones de poder que promueven los intercambios culturales, lingüísticos y de género. Consciente del dominio de la lengua de adopción y del poder de la escritura, la adolescente narradora se posará en el campo inestable, conflictivo, de la traducción y la traición. Traducirá para su madre (en las visitas al médico, en el mercado y en la escuela) y traicionará a su padre (al final).<sup>15</sup>

Como la Colometa de *La plaça del Diamant* (Mercè Rodoreda), la narradora de *L’ultim patriarca* se refugiará en el aprendizaje autodidacta y perfeccionamiento de la lengua catalana. Con respecto al uso del catalán por parte de El Hachmi, es interesante como fenómeno externo al texto (nivel social), pero no estoy dispuesto a determinar con rigurosa exactitud hasta qué punto su brillante manejo del catalán colabora como elemento diegético. En mi entrevista con la autora pude corroborar que una de las cosas que más le irrita es que le digan “qué bien que escribe el catalán”, cuando en realidad es la única lengua en la que se expresa desde los doce años, edad en la que, entre otras cosas, ya escribía poemas. El Hachmi elige escribir en catalán, que también ha sido una lengua marginada, y no en castellano (que sería una lengua con “mayor prestigio”). No escribe, tampoco, en su lengua materna debido a lo expresado antes respecto al tfinagh. Al elegir el catalán, la autora también está haciendo otro tipo de elección, que definitivamente coadyuva a definir tanto su identidad como la naturaleza híbrida de su literatura (“una espècie d’híbrid transgenèric”, *Jo també* 13). A la sazón, obsérvese este pensamiento que El Hachmi le transmite a su hijo en *Jo també sóc catalana* respecto al árabe-amazigh y al castellano-catalán:

Al cap i a la fi, ni tan sols és la llengua dels teus pares, és la llengua dels opressors en un regne on l'amazic sempre s'ha considerat de segona categoria, llenguatge oral, només, bàrbars, ens diuen. ¿Et sentiràs ferit el dia que tornis al Marroc i aquells que ostenten et parlin en la llengua del profeta, en la llengua del rei? Segurament menysprearan els nostres sons, però aquesta sensació non et serà desconeguda. La teva altra llengua materna, el català, fou en altres temps perseguida i menystinguda, no en van la teva mare les sent com dues llengües germanes. (27)

Con afán de distanciarse de los hechos que suceden en el seno familiar y convertirlos en materia novelada, la narradora repetirá varias veces los siguientes términos para describir los hechos: “así es como me lo contaron”, “lo recuerdo más o menos de esa manera” o “como no recuerdo detalles, no tendré más remedio que recurrir a la ficción”. Teniendo en cuenta que para El Hachmi la escritura es un alivio (Ricci “Entrevista Najat El Hachmi”), la castración intelectual y expresiva a la que intenta someterla el patriarca se traduce en una utilización caprichosa de la memoria, plagada de olvidos y de absurdas precisiones. Los contactos, los silencios y los malos entendidos producidos entre las dos lenguas, entre las dos culturas, nos remiten de nueva cuenta a la autobiografía de la misma autora, *Jo també sóc catalana*, en la cual El Hachmi asevera que el entrecruzamiento y la amalgama de lenguas ha sido esencial en el forjamiento de su futuro como escritora, como crítica de la realidad social de ambos mundos y para expresar sus “sentiments . . . i frustracions” (*Jo també* 26–7). El punto de vista de la autora no sólo confirma las perplejidades que acarrea escribir desde el intersticio de lenguas y culturas, sino que rechaza lo que Papastergiadis denomina “el paradigma funcionalista de la integración mecánica” y “el modelo dialéctico de la superación de antagonismos” (269–71). En cambio, la autora enfatiza las dinámicas de contestación, de disenso y de asimetrías que propician—a la postre y de manera singularmente traumática-anómala-desviada—la transformación de una narradora consciente de la “diferencia colonial” en “enunciante fronteriza” del “paradigma otro” (Mignolo 27), a través del dolor y la furia de la fractura de sus historias, de sus memorias, de sus subjetividades, de su biografía (Mignolo 28).

Para añadirle un entramado psicológico más complejo y moderno a la radicalización y desestabilización del papel de la memoria en la formación del sujeto, la narradora también habla de su *poltergeist* personal, trazando paralelos con la película de Steven Spielberg y, particularmente, asimilándose al personaje femenino del filme, Carol-Anne. Definitivamente, todas las perturbaciones que sufre la narradora de pequeña son motivadas por resentimientos intensos, violencia y tensión sexual. Los patrones de espontáneas y recurrentes psicosis que irá desarrollando el personaje femenino serán expresados con hostilidad, aunque con el correr del tiempo irá progresivamente eliminando el sentimiento de temor al castigo. Trasladado el trastorno afectivo al ámbito del desmontaje de la estructura patriarcal de la novela, Brad Epps, que ha estudiado las novelas de las dos escritoras catalanas predecesoras de Najat El Hachmi (Rodoreda y Català), opina que la historia del patriarcado distingue entre hombres y mujeres, para establecer que si los hombres son raros, las mujeres pueden incluso ser más raras, especialmente cuando cuestionan el rol que el hombre les asigna (“Solitude in the City” 28). La aseveración del crítico encaja perfectamente con la conducta de la narradora de *L'últim patriarca*. Cuando el patriarca en uno de sus

arrebatos de irascibilidad embiste a la niña al grito de “te mataré” y “no eres mi hija”—lanzándole un cuchillo—la niña comenzará a considerar “naturales” dichas conductas, reafirmando una de las patologías que presentan los niños con psicosis recurrente: el disfrute de las experiencias hostiles y desagradables. El proceso imaginativo en el que se embarca la narradora para oponerse al ser melancólicamente consistente y programado de la cultura falogocéntrica nos remite a lo que Rosi Braidotti llama “reinención activa de un yo jubilosamente discontinuo” (170) y Foucault “contramemoria alternativa”, en tanto y en cuanto la noción psicoanalítica del recuerdo, repetición y recuperación del material psíquico reprimido retribuye una suerte de empoderamiento/absorción inconsciente de la memoria dominante.

En esta vena, y hasta cierto punto, las reacciones de ansiedad, histeria, fobias, manías, obsesiones, reacciones disociativas y cierto grado de esquizofrenia observados en la novela son comunes tanto al patriarca como a su hija, la narradora. Cuando a estos factores les añadimos adicciones y (supuestas) perversiones de personajes tanto imazighen como “cristianos” (alcohol, droga, lesbianismo, prostitución) podríamos aducir que esas temáticas recurrentes ya se encuentran en otras “escritoras rebeldes” y transgresoras de África.<sup>16</sup> Sin embargo, en el caso particular de la novela de El Hachmi, observo que la recreación literaria de “los vicios” y “desvíos” de los valores morales como también el cuestionamiento de identidades norteafricanas y europeas establecidas forman parte de la búsqueda de una (Otra) Europa africanizada. Es decir, la narrativa de El Hachmi confirma que lo catalán (y, por extensión, lo europeo) no se define por su antítesis con lo amazigh, sino que se multiplica a partir del origen de clase, de la versión masculina o femenina de sus testimonios y de su lugar en la línea generacional e inmigratoria. Existe, de esta manera, una falta de univocidad en la definición de las “pertenencias étnicas” o nacionalismos que invita a deconstruir los procesos escriturarios de El Hachmi no con el afán de realizar lecturas lineales y simplistas, sino con la voluntad de indagar en los recursos que se utilizan en el campo de la producción literaria a nivel regional y nacional en toda España y, por ende, ver cómo y hasta qué punto las voces subalternas de los inmigrantes logran cuajar en el canon moderno de las literaturas peninsulares.

En este sentido, Brad Epps, refiriéndose a Català y Rodoreda, concluye que ambas están unidas por inevitables generalidades de identidad: sexo, nacionalidad y clase (“Solitude in the City” 22). En el caso de El Hachmi, se debería reemplazar la nacionalidad por el origen étnico. Epps expone algunas características que señalan la “asimilación de rasgos masculinos” por parte de los personajes de las dos escritoras mencionadas, factor que se podría utilizar en la novela de la escritora amazigh-catalana para asociar el comportamiento “rebelde”, “demoníaco” del patriarca con la conducta “liberada” de la “supermana” narradora. La simbiosis entre padre e hija y la anormal relación que entre ellos mantienen es paradójicamente aprovechada por la adolescente para poder salir de su casa y disfrutar “sense precedents en la sucesió de patriarcats”, de la “llibertat que no solen tenir les dones” (182). La casa como lugar de reclusión para las mujeres y el exterior como espacio exclusivo para los hombres es definitivamente subvertido en la novela de El Hachmi. Sin dudas, y tomando como parangón la mencionada novela de Assia Djebar, *Femmes d’Alger dans leur appartement* (1980), en *L’ultim patriarca* las mujeres encerradas en espacios pequeños de la casa, particularmente la cocina, serán las abuelas, las tías y la madre de la narradora, todas ellas imazighen todavía sometidas a la voluntad de los patriarcas.

En estrecha relación con lo antes dicho, la narradora sentirá compasión por su madre y agradecimiento por el trato que le dispensa una de las amantes cristianas de su padre, Rosa, que la alentará a estudiar en lugar de realizar labores domésticas. Sin embargo, la narradora no entiende cómo la misma europea (Rosa) no hace nada por resolver su propia opresión (198).<sup>17</sup> Es a partir de este episodio en el que se desvela la opresión tanto de la mujer norteafricana como de la occidental por parte de un mismo hombre cuando la narradora toma definitivamente conciencia de género. En consecuencia, la narradora profundizará en la deconstrucción del imaginario colectivo negativo de las culturas de ambos márgenes del Estrecho, fustigando tanto a la resistencia cultural de los marroquíes-imazighen (en particular del rol sumiso y “hogareño” que le intenta inculcar su madre) como a la catalana/europea (a través del personaje femenino catalán), demasiado segura de sí misma y dominadora, pero también, consciente o inconscientemente, sometida a la dependencia económica y sentimental de un hombre. Bueno Alonso observa que “el Magreb está dominado por una cosmogonía androcéntrica . . . común a otros países de la cuenca Mediterránea como Italia, Grecia o España” (166). Dicha cosmogonía androcéntrica sería compatible con la mirada crítica que hace El Hachmi de “la compasión de occidente”, “a veces hecha con buena fe” (cit. Nuria Navarro “Entrevista El Hachmi”) hacia aquellas sociedades que los europeos consideran discriminatorias hacia las mujeres. El objetivo de la escritora amazigh-catalana radica en utilizar el mismo criterio para medir las desigualdades en las mismas sociedades “primermundistas” desde donde parte esa mirada crítica hacia el “tercer mundo”, y, a la vez, convertirse en un sujeto que no quiere que le den la libertad sino que quiere tomarla por sí misma, construyendo, como diría Mignolo, “su propio proyecto en un paradigma otro” (31). En síntesis, El Hachmi no se conforma con una visión meramente feminista como único criterio de análisis de la situación social para elaborar una identidad afrocatalana, o afroeuropea; sino más bien, e incluso dentro de la observación de prácticas tradicionales y religiosas, la autora no deja de reclamar los mismos derechos para las mujeres que tienen los hombres y que tiende a ponderar el individualismo liberal burgués y los valores democráticos de algunas sociedades occidentales; a la sazón, como opina Mernissi, “cabeza descubierta y cabellos al viento, automóvil, y bolso con documentos de *identidad* y, sobre todo, pasaporte *personal*” (énfasis mío, Mernissi 262).

A partir del momento que en la novela se introduce el nombre de la escritora Zadie Smith, la narradora convertirá lo que podríamos denominar una denuncia relativamente pasiva en llana transgresión.<sup>18</sup> Una maestra y a la vez amiga de la adolescente le regalará un libro en blanco, que será su primer arma para convertirse en una “escritora de debò” (269). En ese libro volcará la narradora todas sus vivencias (270), afirmando que la faceta terapéutica de la escritura facilita la búsqueda de la identidad y permite, asimismo, deshacer los bloqueos que se remontan a la infancia y la adolescencia. Cuando se puede fácilmente determinar que es la mujer europea la que le indica a la africana el camino terapéutico-liberador al permitirle verbalizar su sufrimiento, no se debe olvidar que la narración de las costumbres y tradiciones que hace la autora (a través de la narradora) es de naturaleza eminentemente oral y, por ende, supone transmitir saberes ancestrales que, como opina Boidard Boisson, “son en numerosos casos el origen de la pésima situación de la mujer [magrebí]” (145). Se puede apreciar, de esta forma, que la literatura de El Hachmi remite a un proceso terapéutico en el que si bien no se llega a determinar con qué cultura se siente más identificada, sí se logra problematizar el

proceso de adaptación al que se someten los inmigrantes (especialmente los niños) que proceden de culturas norteafricanas. De allí que la literatura como vehículo de la identidad amazigh-catalana se convierte en el elemento que ayuda a la narradora a cerrar los ciclos de aprendizaje, ya que al ordenar verbalmente todas las fases del proceso que experimenta consigue entender la complejidad del entramado cultural en el que vive y afianzar su identidad como miembro de la comunidad multicultural a la que pertenece. Por este derrotero se encaminaba El Hachmi en 2004 cuando escribía una “Carta d’un immigrant”, un mensaje a un inmigrante anónimo cuyo final creo muy apropiado para el desarrollo del concepto fronterizo: “Aprendràs a viure, finalment, a la frontera d’aquests dos móns, un lloc que pot ser divisió, però que també és encuentre, punt de trobada. Un bon dia et creuràs *afortunat de gaudir d’aquesta frontera*, et descobriràs a tu mateix més complet, *més híbrid*, més immens que qualsevol altra persona” (énfasis mío, s/p).

El padre de la narradora insiste en que la muchacha deje los estudios, pero la fuerza de voluntad de esta última y sus “contactos catalanes” la seguirán impulsando a concluir el instituto. A todo esto se producen “desapariciones” en la escuela: niñas como ella que por quedar embarazadas o por tener que realizar labores domésticas no pueden asistir a la escuela. La madre terminará convenciéndose de las cualidades de la narradora e insistirá también en la continuación de sus estudios. En el instituto es donde se evidencian prácticas discriminatorias comunes en países de acogida europeos y en Estados Unidos: le recomiendan que siga carreras técnicas o de servicios. Le dicen que “en la teva cultura ja se sap que no val la pena, que us acaben casant tard o d’hora” (273). Ahora la referencia intertextual serán la mencionada (en la novela) *Zeida de nulle part* (1985), de la marroquí Leïla Hoauri—que también narra episodios traumáticos impulsados por choques culturales y una búsqueda de identidad signada por una vida “intersticial” entre Marruecos y Bélgica—las novelas de Houaria Kadra Hadjadji (*Oumelkheir*, 1989), de Hafsa Sinaï-Koudil (*La fin d’un rêve*, 1984) y, de nueva cuenta, de Assia Djebar (*El amor, la fantasía*, 1985). Como comenta Boidard Boisson, en estas novelas la escuela es sinónimo de salida al espacio exterior vetado a la niña y la mujer (141), dando por tierra con el viejo dicho de que las mujeres no salen más que tres veces en su vida: del vientre de sus madres, el día que se casan y cuando mueren.

La narración del noviazgo de la protagonista actúa también como factor determinante en la cooptación de ésta del rol patriarcal. A la sazón, el novio de la narradora se diferenciará considerablemente del patriarca e incluso no planteará ningún problema cuando la narradora le dice que “Jo és que no seré una esposa de les que es queden a casa a netejar i cuinar, vull treballar, vull surtir, les feines de casa han de ser compartides” (294). La pareja tendrá sexo antes de contraer matrimonio y se repetirá la historia de sus padres en la noche de bodas, sólo que esta vez el hombre no podrá penetrarla por el tamaño de su pene. Cuando finalmente se consuma el coito la narradora va a gritar y llorar, “però no era només el dolor, era que ja m’havia cavat una fossa a mi mateixa o era que començava a teixir el camí cap a l’enderrocament definitiu del patriarcat” (303). Con el correr del tiempo, el sexo con su marido se tornará monótono, el hombre sufrirá de eyaculación precoz y la muchacha no se satisfará. El hombre mostrará luego su parte más débil; llorará por no poder hacer feliz a la muchacha y ella no sabrá cómo actuar, “Les llàgrimes eren graixudes graixudes i jo no sabia què fer-ne, d’un home que plorava així, perquè no havia sabut

mai què fer una dona que plorava” (309). La crisis hace estragos en la muchacha que recurre a tranquilizantes e intenta suicidarse. “Diuen que els grans secrets desencadenen la tragèdia quan es destapen” (316), dirà la narradora. Pues ni más ni menos, la muchacha aprovechará su convalecencia en el hospital para decirle al patriarca que lo de la infidelidad de su madre con su tío había sido otra de las grandes mentiras de su padre (317). Alejada completamente de sus complejos de inhibición, le reprochará también sus borracheras y sus “noches de putas”. La repudiación, tema típicamente denunciado por la literatura femenina magrebí moderna tanto por la escritora insignia Assia Djebar como por Hawa Djabali (*Agave* 1983), es utilizado por la narradora contra los cánones patriarcales, contra ese hombre-patriarca al que le hace sentir esclavo de la propia tradición. Cuando parece que retorna la calma y la solución del conflicto familiar queda resuelta, la autora le da una vuelta de tuerca más a la historia para evitar un “happy ending”, “com a les pel·licules americanes” (318). La narradora no podrá soportar el “control subtil” (320) del marido; “volia ser més lliure” (321). Se divorciará. Por su parte, el patriarca la seguirá intimidando y ella contestará con palabras y con hechos.

La venganza final contra el patriarca la llevará a cabo en el último capítulo de la novela. En éste la narradora dice estar escribiendo un libro. “Jo no era Mercè Rodoreda, pero havia d'acabar amb l'ordre que ja feia temps que em perseguia . . . Qué millor [que realitzar] un fet tan repugnant que al pare ja no li quedés altre remei que callar: o matar/nos a tots dos o callar per sempre” (331). No será Rodoreda, pero su misión irá más allá que cualquier historia que la escritora catalana hubiese imaginado contar. El hermano del padre (aquel al que éste había acusado de infidelidad con su esposa) hará escala en Barcelona en un viaje a París. La narradora le invitará a su apartamento y harán el amor. Dejará las persianas de la casa abiertas. El tío le pregunta si quiere que la penetre por detrás: “Qui millor que el teu oncle per ensenyar-te aquesta mena de coses, eh?” (331). La muchacha asentirá y tendrá un orgasmo en el mismo momento que tocan el timbre del vídeo-portero y aparece la cara de su padre, “[un] pare que ja no tornaria a ser patriarca, no pas amb mi, que el que havia vist no podria explicar, que una traïció tan fonda no l'hauria imaginada ni ell i encara menys venint d'una filla tan estimada” (332). Esta traición al patriarca nos remite a la figura de la Malinche/chingada/violada de la cultura mexicana, mito materializante de la entrega al conquistador, a la sumisión y al nacimiento de una nación mestiza (trauma, como apunta Papastergiadis [259], no superado por los mexicanos). Sin embargo, la traición en la novela de El Hachmi deja un signo de interrogación abierto de cara al futuro ya que la penetración anal asegura la negativa de engendramiento. Así, la transgresión de la híbrida moderna afroeuropea exteriorizada en forma de peligro (nueva—y quizás definitiva—agresión del patriarca), pérdida (del orden familiar) y/o degeneración (evidente en la manera y en los involucrados en el coito) da lugar a la fuerza y a la vitalidad representada en ese orgasmo último.

Como corolario se puede decir que la utilización de su cuerpo que hace la narradora no hace más que derrocar el poder patriarcal en la medida que ese cuerpo—y su “indomable sexualidad . . . esa fortaleza irreductible de la individualidad soberana” (Mernissi 216)—constituye una entidad de mediación y de debate político, económico y religioso (Braidotti 16; Mernissi 216), que posee la capacidad de subvertir, pervertir e intensificar los intercambios sociales. El relato circular nos



lleva a recrear la vejación anal que sufre el patriarca por parte de su tío. Esta vez será la narradora la que conscientemente y haciendo pleno uso del derecho de su cuerpo no sólo consentirá la penetración, sino que la gozará ya que con ella finalmente logra transgredir y romper las jerarquías sociales y sexuales establecidas. Si escribir para una mujer (musulmana o cristiana) ha sido considerado como la transgresión contra la autoridad y el poder masculino (Nagy-Zekmi 34, 39), la escritura de El Hachmi logra superar el complejo de culpabilidad originado por la transgresión, vencer el miedo y la vergüenza. Denunciar y superar representaciones y valores patriarcales construidos a través de la transcripción de experiencias soterradas bajo los tabúes que promueven las tradiciones da lugar a que la mujer se encuentre a sí misma. De suceder esto, de conocer y explorar su cuerpo, devienen públicos cuestionamientos (en forma de libros o películas) que hacen trascender la violencia simbólica de la maternidad obligatoria, la sublimación de los códigos no escritos de obediencia y decencia, la aceptación de la infidelidad, y la negación de las prácticas sexuales que exijan la sumisión, la pasividad y la imposibilidad del goce pleno.

Quedan dos notas para hacer con respecto a la nacionalidad y origen étnico de la autora. Hasta hace poco Najat El Hachmi era considerada “*persona non grata*” en determinados círculos intelectuales marroquíes (en Marruecos y en Cataluña), supuestamente debido a su “ateísmo, su reivindicación amazigh en contra del régimen (marroquí) y por estar a favor de la relación amazigh con Israel”. Y esto sucedía cuando su texto no había sido siquiera traducido al castellano, lengua que domina gran parte de la sociedad marroquí. En España algunos dudan que la condición de El Hachmi de sujeto doblemente colonizado (por género y por raza) no sea más que una estrategia de venta de Planeta, editorial interesada en mercar los textos poscoloniales de mujeres—y, al mismo tiempo saciar el deseo de exotismo del europeo—de darle voz a los que tradicionalmente se han mantenido en la invisibilidad (Ricci “Entrevista Najat El Hachmi”).<sup>19</sup> El hecho de que las editoriales españolas se preocupen por publicar las voces subalternas de la inmigración es un buen indicio; sin embargo, habría que analizar qué es lo que los autores están dispuestos a “negociar” para que sus libros aparezcan en las marquesinas de las librerías. Sería idóneo, entonces, que el proceso de hibridación cultural, de préstamos lingüísticos y de asimilaciones literarias con autores y textos de Occidente sea natural y no, como lo definiría Cornejo Polar, una “falaz armonía en la que habría concluido un proceso múltiple de mixturación” (“Mestizaje e hibridez” 341).<sup>20</sup> Afortunadamente, no creo que sea el caso. Cuando a El Hachmi le preguntaban a quién iba dirigido ese *Jo també sóc catalana*, la autora no dudaba en responder: “A los que se llenan la boca con la inmigración y sólo han visto al inmigrante de lejos. Pero también a los que están preocupados por el tema de la identidad catalana” (Nuria Navarro “Entrevista”). Exponiendo perspectivas críticas respecto a la doble opresión poscolonial sobre las mujeres y sin claudicar en marcar las diferencias de raza, clase y género en las comunidades diaspóricas, entiendo que El Hachmi finalmente logra el objetivo que ya se proponía en su autobiografía: “desferme del meu propi enclaustrament, un enclaustrament fet de denominacions d’origen, de pors, d’esperances sovint estroncades, de dubtes continus, d’abismes de *pioners* que exploren *nous mons*” (*Jo també sóc catalana* 14, énfasis mío).

## Notas

- 1 Cito por la primera edición en catalán de *L'últim patriarca* (Planeta, 2008).
- 2 Por su parte, es muy típico (al menos en la novela hispanoaficana) la división en dos partes que actúan como opuestos ontológicos, la primera del mundo de origen (africanista/orientalista), el viaje (la suspensión de ambos mundos), y la segunda en “Occidente”, convertiría en redundante la cuestión de si la segunda parte del libro es orientalista o no.
- 3 Miampika subraya como característica de este género, “la consolidación narrativa poscolonial marcada por una voluntad y por una profunda subjetividad que intensifica la relación íntima entre historia y ficción” (19). Se trata, entonces, de “un modelo literario diferente con sustrato oral que concilia estética y crítica socio-política” (19).
- 4 Cuando hablo de hibridación o de procesos de hibridación, me baso en los supuestos teóricos de Homi Bhabha (*The Location of Culture/El lugar de la cultura*) y Néstor García Canclini (*Culturas híbridas*). La elección del marco teórico no es arbitraria ya que, como he señalado anteriormente en “La literatura marroquí de expresión castellana en el marco de la *transmodernidad* y la hibridación poscolonialista”, la literatura norteafricana viene respondiendo al fenómeno de hibridación cultural desde la época medieval. Ahora, en respuesta y apoyo a la “modernidad polisémica poscolonialista” (Mesbahi 183), los autores marroquíes contemporáneos asumen el reto de la mundialización desde su posición periférica, para afirmar que “el valor de una cultura depende del grado de ósmosis, de interacción y de diálogo que entabla con otras culturas” (El Gamoun “La literatura marroquí” 153). En resumen, a lo que apuntan los autores magrebíes contemporáneos no es sólo a la resignificación y refuncionalización de lo tradicional desde lo moderno, sino también a la reubicación de las culturas antiguas en la compleja trama de la interculturalidad contemporánea (el “espacio intersticial” del que habla Homi Bhabha). En consecuencia, con El Hachmi nos situamos en lo que Homi Bhabha (6) y García Canclini (14) denominan la “hibridación cultural de su condición fronteriza”, que le permite traducir, y por lo tanto reinscribir, el imaginario social de la metrópolis al igual que su modernidad cultural impuesta o consensuada en las culturas norteafricanas.
- 5 Fatema Mernissi (*La peur-modernité/El miedo a la modernidad: Islam y democracia*, 1992), Homi Bhabha (*The Location of Culture/El lugar de la cultura*, 1994), Rosi Braidotti (*Nomadic subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory/Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, 1994), Stuart Hall y Paul du Gay (*Questions of Cultural Identity*, 1996), y Walter Mignolo (*Local Histories, Global Designs/Historias locales, diseños globales*, 2000)
- 6 Sigo, en este sentido, lo expresado por Stuart Hall y Paul Du Gay en *Questions of Cultural Identity*. Opina Hall en la Introducción: “Identity is such a concept operating ‘under erasure’ in the interval between reversal and emergence; an idea which cannot be thought in the old way, but without which certain questions cannot be thought at all . . . I agree with Foucault that what we require here is ‘not a theory of the knowing subject, but rather a theory of discursive practice’. However, I believe that what this decentring requires . . . is not an abandonment or abolition of the ‘subject’ but a reconceptualization—thinking it in its new, displaced, decentred position within the paradigm. It seems to be in the attempt to rearticulate the relationship between subjects and discursive practices, and the politics of

- exclusion which all subjectification appears to entail, the question of *identification*” (bastardillas en el original, 2).
- 7 Planeta lanza la novela en castellano en la segunda quincena del mes de octubre de 2008. Si bien la editorial publica anuncios publicitarios de una página en el periódico *El País* durante toda una semana (ni en la sección cultural ni en *Babelia* sale reseña alguna), la novela pasa completamente desapercibida debido, entre otras cosas, a que en esas mismas fechas se falla el Premio Planeta 2008 (Fernando Savater lo gana y Ángela Vallvey queda finalista) y el último libro de Jaime Bayly, *El canalla sentimental* (también de Editorial Planeta), se convierte en un *bestseller*. Aunque algunos medios audiovisuales y radiales españoles entrevistan a Najat El Hachmi (Telemadrid, CNN+, Onda Cero y Cadena Ser, entre otros), la novela tuvo escasa (casi nula) repercusión en los medios escritos en castellano más importantes de España.
  - 8 Agradezco la advertencia que me hizo María Emilia Chávez Lara, profesora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, respecto a lo que ella considera una “carencia estética” en la narrativa de El Hachmi. Cabe resaltar que Chávez Lara leyó la traducción al castellano de la novela y no el original en catalán. Considero, en este sentido, que en el proceso de traducción del catalán al castellano el texto pierde mucho de la plasticidad lingüística del original (concisión, exactitud y fuerza expresiva).
  - 9 Cito de *El miedo a la modernidad* de Fatema Mernissi: “[N]uestra liberación pasa por una relectura del pasado y por una reapropiación de todo lo que ha estructurado nuestra civilización. La mezquita y el Corán pertenecen a las mujeres como los satélites que giran en el cielo” (266). Cabe resaltar también que si bien la denuncia hacia la autoridad masculina represora está presente en la literatura árabe femenina desde finales de la década de los cincuenta del siglo XX, estos casos se dan en El Líbano, Layla Baalbaki (*Ana Ahya/Yo vivo*, 1958) y en Siria, Colette Juri (*Ayyam maahu/Mis días con él*, 1959). La emancipación como tema literario en el Magreb se dará primero con la marroquí Janata Bennuna (*Al-Gad wa-l-gadab/El mañana y la cólera*, 1981).
  - 10 El velo ha sido tratado con beligerancia por la también amazigh Assia Djebar en varios títulos, por Fatema Mernissi en *El miedo a la modernidad* (1992) y, más recientemente, por la marroquí Badia Hadj Nasser (*El velo al desnudo*, trad. castellana 2007).
  - 11 Si bien Boidard Boisson no la menciona, habría que añadir las descripciones eróticas que hace Zoulika Boukourt cuando describe episodios de la Guerra Civil argelina. Obviamente, hay más escritoras amazighen. La mayoría de ellas se ha expresado en francés. Las más conocidas son Taos y Fadhma Amrouche, Assia Djebar y Malika Mokdedem. En la antología de Mohamed Toufali *Escritores rifeños contemporáneos* (2008) aparecen dos mujeres que escriben en castellano: Fatima Bouziane y Karima Toufali. En una reciente compilación de relatos breves de escritoras marroquíes y canarias, *Que suenen las olas*, también aparece un texto de Fatima Bouziane. La otra escritora amazigh-catalana que sobresale es Laila Karrouch que en 2004 publica *De Nador a Vic* (edición en castellano de 2005 con el título de *Laila*). El segundo proyecto literario de Laila Karrouch se trata de un libro de cuentos árabes e amazighen que se titula *Un meravellós llibre de contes àrabs per a nens i nenes* (Barcelona: Columna, 2006).
  - 12 Los *djins* son genios o espíritus intermitentemente benévolos o demoníacos, cuyos orígenes se remontan al paganismo y que, ya en la época postadámica, suelen estar asociados con Satán.

- 13 En este sentido, El Hachmi no hace más que visitar el destino creativo de las literaturas femeninas en las sociedades patriarcales (occidentales y orientales) que, como opina Bernice L. Hausman (206) y Silvia Nagy-Zekmi (97), tienen por objeto elaborar discursos privados, personales y conectados con el cuerpo.
- 14 Sumida en una terrible confusión, el padre fuerza a la niña a decirles a sus familiares en Marruecos que su madre “ha follat amb el germà del pare” (178).
- 15 Como apuntan las imazighen Assia Djebar (*La disparition de la langue française*) y Malika Mokeddem (“Lengua, oh mi lengua”), “el componente de libertad que conlleva la libre elección de la lengua la perciben más sensiblemente las mujeres . . . Si tiranos, espíritus retrógrados la temen tanto [a la lengua de adopción] y quieren infringirla con la prohibición, es porque saben que está aureolada de luz en continua libertad” (Bueno Alonso 165). En consecuencia, apunta Nagy-Zekmi que “ciertas cosas no se pueden decir en árabe [en nuestro caso tamazight] porque parecen transgredir las normas de la segregación, pero sí en [lenguas europeas] cuyos códigos permiten la comunicación intersexual (113–4).
- 16 Autoras como Ken Bugul (*El baobab que enloqueció*, 1982), Calixte Beyala (*Assèze l’africaine*, 1994) o Halima Ben Haddou, primera marroquí que escribe una novela (*Aïcha la rebelle*, 1982) expresan de forma crítica “la degradación de los valores morales en Occidente como punto de partida para una búsqueda de otra África” (Miampika “Narrativa subsahariana” 25).
- 17 Al patriarca le placían las divorciadas porque “solien tenir un cert sentiment d’inferioritat pel fet de considerar-se una mica de segona mà . . . Se sentien aflagades que algú com Mimoun es dignés a fixar-se en elles” (143).
- 18 Aparte de las mencionada Rodoreda y Català, el texto de El Hachmi buscará luego afinidades (explícitas por cierto) con el texto de la chicana Sandra Cisneros, *La casa en Mango Street*. Ambos textos presentan claros paralelismos que no hará falta analizar en detalle, pero que se pueden resumir en: la edad de las muchachas (doce años), el despertar sexual, el abuso sexual, padres abusivos, amistades peligrosas y la entrega a la escritura como método terapéutico. Con la aparición de la escritora “periférica” londinense Zadie Smith, y los conflictos identitarios de los personajes inmigrantes de novelas como *White Teeth* y *On Beauty*, la novela de El Hachmi posee técnicas narrativas y descripciones que también la acercarán al “hysterical realism”, también llamado “recherché postmodernism” o “maximalismo”, en tanto y en cuanto su prosa, trama y caracterización se tipifican entre pasajes elaboradamente absurdos y una cuidadosa representación de fenómenos sociales reales y específicos.
- 19 Más del 60% de los 316,000 marroquíes que viven en Cataluña son tamazight-parlantes (Junyent 9).
- 20 En cuanto a la utilización del catalán como lengua de expresión, cabe decir que *De Nador a Vic*, autobiografía de Laila Karrouch, se traduce al castellano (*Laila*) sin hacer ninguna referencia a su lugar de acogida, Vic, ni a los problemas particulares que significa ser marroquí o extranjera en Cataluña. La traducción al castellano conlleva la implicación de universalizar el mensaje y no restringirlo a un círculo netamente regionalista, aunque la deliberada elisión de cualquier marca topográfica catalana significaría de alguna forma “acomodar” el mensaje del libro para no fomentar problemas políticos entre catalanes y castellanos y, por otro lado, representa también una “estrategia de venta” que parte de Editorial Planeta/Oxford UP (Ricci “Entrevista Laila Karrouch”). La autobiografía de Karrouch “se ha convertido en una referencia literaria para el profesorado (especialmente de secundaria) en la sección

de lecturas dedicada a la multiculturalidad” (“Itineraris” 6, trad. mía). Lleva vendidas ya cerca de diez mil copias de su autobiografía (seis mil en catalán y cuatro mil en castellano). *Jo també sóc catalana* de Najat El Hachmi no corrió igual suerte. Hoy sólo se puede leer en catalán. La autora me confesó que la editorial no ha querido traducir el libro al castellano por ser “demasiado catalanista” (Ricci “Entrevista Najat El Hachmi”).

## Obras citadas

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1995.
- Boidard Boisson, Cristina. “Narrativa en lengua francesa. Origen y evolución.” *Otras mujeres, otras literaturas*. Ed. Inmaculada Díaz Narbona and Asunción Aragón Varo. Madrid: Zanzibar, 2005. 115–50.
- Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Brett, Michael, and Elizabeth Fentress. *The Berbers*. 1996. Malden: Blackwell, 1997.
- Bueno Alonso, Josefina. “Narrativa en lengua francesa. Tendencias actuales.” *Otras mujeres, otras literaturas*. Ed. Inmaculada Díaz Narbona and Asunción Aragón Varo. Madrid: Zanzibar, 2005. 151–74.
- Català, Víctor. *Solitud*. 1905. 15th ed. Barcelona: Selecta, 1976.
- Cornejo Polar, Antonio. “Mestizaje e hibridez: Los riegos de las metáforas.” *Revista Iberoamericana* 63.180 (1997): 341–4.
- Cucurrull, Teresa, Lidia Leonart and Guillermo Alonso. *Los pueblos berberes en el Magreb*. <http://www.eurosur.org/ai/19/afr19.htm>. Madrid, 1997.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. 1986. Madrid/Barcelona: Debate/Círculo de Lectores, 1994.
- Djebbar, Assia. *Femmes d’Alger dans leur appartement*. 1980. Paris: Des Femmes, 1983.
- . *Lejos de la Medina*. 1991. Madrid: Alianza, 1994.
- El Gamoun, Ahmed. “La literatura marroquí de expresión española: Un imaginario en ciernes.” *Escritura marroquí en lengua española II (1975–2000)*. Fez: U Sidi Mohamed Ben Abdellah, 2004.
- El Hachmi, Najat. “Carta d’un immigrant.” *Inauguració del Congrès Mundial dels Moviments Humans i Immigració, organitzat per l’Institut Europeu de la Mediterrània*. 2004.
- . *Jo també sóc catalana*. Barcelona: Columna, 2004.
- . *L’últim patriarca*. Barcelona: Planeta, 2008.
- Epps, Brad. “Solitude in the City: Victor Català y Mercè Rodoreda.” *Women’s Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)*. Ed. Ofelia Ferrán and Kathleen Glenn. New York: Routledge, 2002. 19–39.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Hall, Stuart, and Paul du Gay. *Questions of Cultural Identity*. Thousand Oaks: Sage, 1996.
- Hart, David. “Tradición, continuidad y modernidad en el derecho consuetudinario.” *Amazigh-tamazight. Debate abierto*. UNED: Ardaba, 1993.
- Hausman, Bernice L. “Words between Women: Victoria Ocampo and Virginia Woolf.” *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*. Ed. Noël Valis and Carol Maier. London: Bucknell UP, 1990.

- Junyent, María Carme. "Imaziguen in Catalonia. A Case of Hidden Identity." *The Amazigh Voice* 11.1 (2002): 9–10.
- Khatibi, Abdelkibir. "Maghreb plural." *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en le debate intelectual contemporáneo*. Comp. and introd. Walter Mignolo. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001. 71–92.
- Lacoste-Dujardin, Camille. "Los kabilios: Una oportunidad para la democracia argelina." *Imazighen del Magreb entre Occidente y Oriente*. Granada: Rachid Raha Ed, 1994.
- Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices. Race, Gender and Self-portraiture*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Mernissi, Fatema. *El miedo a la modernidad: Islam y democracia*. 1992. Trans. Inmaculada Jiménez Morell. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2007.
- Mesbahi, Mohamed. "La otra cara de la modernidad de Averroes." *Hesperia: Culturas del Mediterráneo* 3 (2006): 183–97.
- Miampika, Landry-Wilfrid. "Narrativa subsahariana en lengua francesa: Origen y evolución." *Otras mujeres, otras literaturas*. Madrid: Zanzibar, 2005. 17–34.
- Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- Nagy-Zekmi, Silvia. *Paralelismos transatlánticos: Postcolonialismo y narrativa femenina en América Latina y África del Norte*. Providence: Inti, 1996.
- Navarro, Nuria. "Entrevista. Najat El Hachmi. La 'pornografía étnica' también nos hace daño." 8 Aug. 2007. <[http://www.gencat.net/salut/portal/cat/\\_notes/trans/nachat.pdf](http://www.gencat.net/salut/portal/cat/_notes/trans/nachat.pdf)> .
- Papastergiadis, Nikos. "Tracing Hybridity in Theory." *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. Ed. Pnina Werbner and Tariq Modood. London: Zed, 1997.
- Paradela, Nieves. "Nuevas cuestiones sobre el discurso feminista árabe." *El Magreb y Europa: literatura y traducción*. Ed. Gonzalo Fernández Parrilla and Rosario Montoro Murillo. Cuenca: U de Castilla-La Mancha, 1999.
- Peyron, Michael. "La mujer tamazight del Marruecos central." *El vigía de tierra* 2.3 (1996–97): 139–49.
- Ricci, Cristián H. "Entrevista Laila Karrouch." 2007. Barcelona, 10 Aug. 2007.
- . "Entrevista Mohamed Toufali." 2008. New York, 2 May 2008.
- . "Entrevista Najat El Hachmi." 2008. Granollers, 18 May 2008.
- . "La literatura marroquí de expresión castellana en el marco de la transmodernidad y la hibridación poscolonialista." *Afro-Hispanic Review* 25.2 (2006): 89–107.
- Richard, Nelly. "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana." *Cultura y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Ed. Daniel Mato et. al. Buenos Aires: CLACSO, 2005. 455–470.
- Rodoreda, Mercè. *Mirall trencat*. 1974. 3rd ed. Barcelona: Club Editor, 1978.
- Segarra Montaner, Marta. *Mujeres magrebíes: La voz y la mirada en la literatura norteafricana*. Barcelona: Icaria, 1997.
- Zouari, Fawzia. *La retournée*. Paris: Ramsay, 2002.