

LAZOS FILIALES EN LA NARRATIVA DE NAJAT EL HACHMI

Julieta Zarco
Università Ca' Foscari, Venezia

Introducción

Podría decirse que la narrativa de Najat El Hachmi, escritora catalana de origen marroquí, representa una suerte de trilogía en la que la autora construye a sus personajes, tanto a las hijas como a las madres, a partir de lazos filiales.

El Hachmi, quien afirma que se siente catalana y que por ello nunca se planteó utilizar una lengua literaria que no fuera el catalán (Punzano Sierra, 2008: s.p.), construye una tríada que comienza con la novela *L'últim patriarca* (2008), sigue con *La filla estrangera* (2015) y culmina con *Mare de llet i mel* (2017). Sus obras están marcadas por patrones de representación similares (misma nacionalidad y origen étnico, mismas inquietudes relacionadas con la herencia social y cultural; con la llegada y adaptación a la sociedad receptora; con la necesidad de romper con el orden impuesto por el patriarcado; con el conflicto de tener una identidad fronteriza), contruidos a partir de un sentimiento de doble pertenencia a dos mundos, es decir, a dos culturas, pero quizá, sobre todo, a partir del peso del legado que vincula a madres e hijas. En el caso de las hijas, el crecimiento de sus personajes estará supeditado a un espacio vital propio, que se desarrollará a partir del aprendizaje autodidacta, de la educación, del interés por la literatura y, sobre todo, del encuentro con otras mujeres, sean estas profesoras, compañeras, amigas o vecinas tanto migrantes como nativas. En relación a las madres, en cambio, resultará muy diferente, pues para ellas será cada vez más difícil lograr que las hijas continúen con el legado cultural impuesto por la sociedad de origen.

Al abordar la narrativa de El Hachmi, no puede dejar de mencionarse que para la crítica literaria estas novelas forman parte de la llamada “literatura de inmigración” (Zovko, 2010: 6) y que sus obras aparecen en antologías tanto de literatura catalana, como la editada por Lolita Bosh (2010), *Veus de la nova narrativa catalana*, como así también en antologías de literatura magrebí, como la editada por Ana Rueda (2010), *El retorno/el reencuentro. La inmigración en la literatura hispano-marroquí*. Asimismo, el libro de Cristian Ricci (2010) *Literatura periférica en castellano y catalán: el caso marroquí* da cuenta de su doble adscripción. En la narrativa *elhachmiana*¹ se evidencia el intento de darle voz a sus protagonistas y transmitir su tradición a partir de estrategias de autorrepresentación positiva, elementos comunes a las narrativas de inmigración y diáspora, contrarrestando de este modo su ‘invisibilidad’ social (Spivak, 2002: 208).

Podría decirse que para El Hachmi, “transmitir una tradición, una historia, se presenta como una construcción, [que] es en última instancia el deseo de asegurar una continuidad en la sucesión de generaciones [...]” (Hassoun, 1996: 139). Esta continuidad en la sucesión de generaciones se presenta a través de un estilo oral que caracteriza la narrativa *elhachmiana*, en la que, de algún modo, se da cuenta de un proceso de “*matrilineage*”²

(linaje matriarcal), ya que las narradoras-protagonistas se valen de recuerdos, de cuentos relatados por sus madres, como así también por sus tías, abuelas, vecinas y/o por mujeres que a menudo visitan sus casas. De hecho, las narradoras-protagonistas se inspirarán en la tradición oral para, a través de ella, recuperar los lazos con las madres.

En las obras de El Hachmi se problematizan cuestiones relacionadas con los vínculos entre madres e hijas migrantes, aspecto que está aún ausente en la mayor parte de la producción literaria española que aborda la complejidad de la migración femenina. La cotidianidad y la pasión por la lectura en general y por la literatura en particular llevan a las protagonistas *elhachmianas* a reflexionar acerca de las dificultades que viven cada día tanto dentro como fuera de casa, lo que provoca grandes conflictos con respecto a su adaptación a las dos culturas y forja, de algún modo, su identidad fronteriza (Ricci, 2010).

Por lo apenas dicho, este artículo se propone analizar la construcción de los lazos filiales de las protagonistas de *L'últim patriarca*³ y de *La filla estrangera*⁴ considerando puntos de vista sobre diversos temas, tales como la representación de la subalternidad y la emancipación, por ejemplo, a partir de las experiencias sexuales. Experiencias que están enmarcadas de maneras bien diferentes: en el caso de las madres, se traduce en el rol de una subalterna, de una mujer que “no puede hablar [...], en razón del silenciamiento al que se ha visto sometida por varias circunstancias” (Spivak, 212). Las experiencias sexuales de las hijas, en cambio, representan todo lo contrario, ya que las narradoras-protagonistas se servirán de dichas experiencias para llevar adelante actos de rebeldía, incluso cuando se ven obligadas a ‘hablar por sus madres’, es decir, a darles voz, pero quizá, sobre todo, como un intento de encontrar en ello un espacio de emancipación y libertad.

Relaciones maternofiliales: muerte ‘simbólica de la madre’

En 2004, Najat El Hachmi publica *Jo també sóc catalana*, un ensayo dedicado a “todas aquellas mujeres que alguna vez se han sentido entre dos mundos” (7),⁵ donde reflexiona acerca de la realidad fronteriza y las dificultades relacionadas con la inmigración marroquí en Cataluña. De hecho, la autora, quien a los ocho años de edad emigró con su familia desde el Rif (Marruecos) hasta la ciudad de Vic (Cataluña), rechaza la estigmatización de ser considerada parte de una “segunda generación” (3); se siente más bien en un escalón intermedio, al que llama “generación de frontera” (3), es decir, de quienes no eligieron migrar por cuenta propia, sino que se encontraron en la condición de sujeto migrante. En *Jo també sóc catalana*, El Hachmi confiesa el motivo que la lleva a escribir: “Escribo para sentirme más libre, para deshacerme de mi propio enclaustramiento [...]” (4). De hecho, a lo largo de este ensayo la autora reflexiona, entre otras cosas, sobre cuestiones relacionadas con el origen, el lenguaje, el género y la religión, pero quizá lo que más sorprende del ensayo es su actitud profundamente crítica hacia las dos culturas. En el título de su ensayo, que aún no ha sido traducido al español por ser “demasiado catalanista”,⁶ se puede hacer

una lectura interesante según la cual “el ‘también’ es, a pesar de sus múltiples interpretaciones, la marca indiscutible de una nueva identidad” (Rueda, 2010: 104), y quizá es de algún modo su manera de reafirmar, más allá de su nueva identidad, su identidad fronteriza. Una identidad que, como afirma Núria Codina Solà, “no se sitúa *entre* dos culturas, sino que va *más allá* de ellas, superando cualquier intento de clasificación” (2012: s. p.).

LUP (2008), su primera novela, fue distinguida con el Premi de les Lletres Catalanes Ramon Llull y el Prix Ulysse a la primera novela (2009), y fue finalista del Prix Méditerranée étranger (2009). Este reconocimiento le dio a El Hachmi un espacio central dentro de la literatura que le interesa: la que pone en el centro de atención a “los individuos de frontera” (Punzano Sierra, 2008). La novela, publicada en catalán y muy pronto traducida al castellano por Rosa María Prats, “irrumpió en el mundo literario español con enorme fuerza, casi enseguida tuvo repercusiones mundiales a través de sus traducciones a diez lenguas” (Saz, 346). En ella, El Hachmi aborda la complejidad de las vivencias de su narradora-protagonista, una joven de origen marroquí que, junto a su madre y sus hermanos, emigra a una zona rural (indefinida) de Cataluña, donde los espera Mimoun, su padre y el patriarca de la familia. El libro, de lectura ágil y fluida, se divide en dos partes: en la primera se narra desde el nacimiento de Mimoun, es decir, “la historia del último de los grandes patriarcas que forman la larga cadena de antepasados de los Driouch” (*LUP*, 7), hasta el momento en que su esposa e hijos se reagrupan con él en un pueblo de Cataluña. En la segunda parte, la tercera y única hija de Mimoun, narradora y protagonista de la historia, cuenta su infancia, adolescencia y sus primeros años de adultez, todo ello en el marco de los conflictos que le provoca a la joven vivir entre dos culturas, con un padre egoísta, caprichoso y, sobre todo, autoritario, que no le permite ningún tipo de libertad. Mimoun es un hombre violento, opresivo e intolerante que somete a su familia a una espiral de amenazas y prohibiciones, principalmente a las mujeres, es decir, a su esposa esposa y a su hija.

Con un lenguaje directo y claro, las protagonistas-narradoras *elhachmianas* dan cuenta de su fascinación por la literatura en general y por la catalana en particular. De hecho, la misma El Hachmi en *Jo també sóc catalana* afirma: “Mis heroínas eran Mercè Rodoreda, Montserrat Roig y Víctor Català” (79). Por ello, no son pocas las alusiones que hace la narradora-protagonista respecto de sus lecturas preferidas, de las que se vale, entre otras cosas, para manifestar los cambios que se van produciendo en su madre.

Por esa razón, tampoco resulta casual que en *LUP* la joven protagonista ocasionalmente se refiera a su madre con el nombre de Mila, el mismo que lleva la protagonista de *Solitud* (1905), la novela de Víctor Català. La Mila *elhachmiana* es una madre que en ocasiones intenta rebelarse contra su condición de subalterna a partir de una mayor conciencia de sí misma. Por su parte, la Mila de Català es una mujer sometida que se enfrenta a la hostilidad del medio rural, a las humillaciones que culminarán en una violación, pero que finalmente logra sobreponerse, en una solitaria ermita de montaña, gracias a la búsqueda de su propia identidad.

Otro aspecto intertextual presente en *LUP* se construye a partir del nombre que la joven protagonista utiliza ocasionalmente para referirse a su madre: Colometa, el mismo apelativo que lleva la protagonista de la novela de *La plaça del Diamant* (1962), de Mercè Rodoreda. Este caso resulta particular, ya que el nombre propio de la protagonista de *La plaça del Diamant* es Natalia, y no Colometa. Este es un nombre que caprichosamente le ha sido impuesto a Natalia por Quimet, su marido. Ambas protagonistas, Mila y Colometa,

son mujeres agobiadas por la vida que les ha tocado en suerte y que luchan al igual que las protagonistas *elhachmianas* para liberarse de la opresión de padres y maridos violentos. El siguiente pasaje da cuenta del aspecto intertextual con las novelas de Català y Rodoreda:

A veces madre parecía Colometa en vez de Mila, de tanto que había limpiado los excrementos secos de encima de los tablones de madera que había bajo los techos de uralita. Solo que ella no venía de ninguna guerra, o al menos eso parecía (*LUP*, 203).

Más adelante agrega: “No podía creermelo que oía, pero era madre quien hablaba, era Mila quien se había hartado de limpiar capillas y reliquias, la Colometa que huía de todo para encontrarse” (*LUP*, 226-227).

En las protagonistas *elhachmianas*, la esfera de lo lícito y lo ilícito, de lo que está bien y de lo que está mal, de lo legítimo y de lo ilegítimo en relación con las experiencias sexuales, está delimitada por el legado cultural de origen. En este sentido, las decisiones de las hijas se traducen en una necesidad de libertad y emancipación que lograrán a través del acto sexual. En *LUP* se asiste a la rebelión de la protagonista frente al poder patriarcal al menos en dos momentos relacionados con el acto sexual: el primero es cuando la joven tiene relaciones sexuales prematrimoniales con su novio; el segundo se da cuando la protagonista tiene una relación sexual anal con su tío. Esta última acción llevará a la protagonista a liberarse y emanciparse del patriarcado que, hasta ese momento, le era impuesto. Por su parte, en *LFE* no serán pocas las ocasiones en las que la joven manifestará su necesidad de autosatisfacción sexual para estar más relajada y poder dormir, “[...] recorro una y otra vez la línea que atraviesa el cuerpo. Siempre me la toco desde la barbilla y voy bajando, así que la mayoría de las veces acabo provocándome un orgasmo” (*LFE*, 30). En ambos casos las narradoras-protagonistas ‘utilizan’ el sexo como una suerte de puente hacia la libertad.

Tanto en *LUP* como en *LFE*, las jóvenes protagonistas intentan ser como ‘deberían ser’, pero en ellas se manifiesta la necesidad de romper con el “legado cultural”, con la herencia de la sociedad de origen, a través de una voluntad de distancia, de retiro, de alejamiento relacionado con su propia historia y, sobre todo, con la afirmación de su identidad. Es por ello que el final de ambas novelas dará cuenta de la liberación y la emancipación de sus protagonistas, que, de modo diferente, rompen con el patriarcado y con el legado social impuesto. En el caso de *LUP*, la conclusión del relato está supeditado a la decisión de la narradora-protagonista, quien convencida de que ese es el único camino a seguir, decidirá cómo y cuándo separarse de su padre y, de ese modo, quitarle el rol de patriarca. En *LFE*, en cambio, el final está subordinado a la elección de la protagonista de alejarse de su madre para, de ese modo, lograr ser ella misma, y no quien le han impuesto ser.

En “Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?”, Concha Alborg afirma que “la figura de la madre, y más en concreto la relación entre madres e hijas, está ausente en la narrativa contemporánea” (2000: 13); concretamente, propone un recorrido por diferentes mitos, que van desde Démeter y la búsqueda de su hija Perséfone, pasando por el complejo de Electra, hasta la metáfora de Medusa, en cuanto símbolo de la matrofobia. Estas figuras mitológicas, de las que se sirve Alborg para dar cuenta de los diferentes tipos de relaciones entre madres e hijas, están muy alejadas del vínculo materno-filial que se refleja en *LFE*.

La novela *LFE* fue galardonada con el Premio BBVA Sant Joan y el Premio Ciutat de Barcelona. En ella, la protagonista es una joven que nace en Marruecos y crece en un

pueblo del interior de Cataluña. A los 18 años, el personaje tiene que decidir entre aceptar un matrimonio combinado con su primo o irse sola a vivir Barcelona para iniciar sus estudios universitarios. A partir de ese momento se provoca en la protagonista una especie de rebelión personal que se revela en el duro conflicto interno que supone romper el estrecho vínculo que la une a su madre. Como en *LUP*, el lenguaje ocupa un lugar importante en todo el relato, siendo un elemento activo de la trama y símbolo de las dificultades de comunicación y del choque de identidades. En *LFE* la protagonista reflexiona, entre otras cosas, sobre la libertad, los orígenes, el legado cultural, las diferencias generacionales y la compleja realidad de la inmigración, así como acerca de las dificultades de los jóvenes de hoy en día, con quienes no termina de identificarse.

A lo largo del relato se da cuenta de la gran devoción que la narradora-protagonista tiene por su madre y del estrecho ligamen que la une a ella, tanto que no puede ‘pensarse’ sin pensar en ella; así lo expresa la protagonista: “Me miro a los ojos y me insisto: cástate y serás libre. Cástate y tu madre será libre” (*LFE*, 38). Y, más adelante, agrega: “En cualquier caso, hoy es mi día, el día de mi casamiento, y con ello me libero por fin y la libero a ella” (*LFE*, 54). De hecho, este ligamen la llevará a renunciar a una vida propia y a aceptar una boda pactada con su primo, un joven al que recuerda haber conocido de pequeña, cuando vivía en Marruecos y a quien no volverá a ver hasta el día de su boda.

En esta historia de amor filial, madre e hija se adoran, por lo que la hija piensa que lo mejor que le puede suceder es que su madre se sienta orgullosa de ella. De hecho, las señoras que visitan a su madre comentan: “No hay chica más tranquila que la tuya, nunca la vemos haciendo ningún disparate, no habla con nadie”. Y, más adelante, la protagonista afirma que esto se traduce en que su “reputación es impecable” (*LFE*, 24). Por ello, la joven se pone muy nerviosa cuando durante el período que transcurre en Marruecos tiene que cocinar para los niños de la casa, a sabiendas de que tanto tías como primas estarán pendientes y criticarán sus dotes culinarias: “Quiero gustarles, quiero que piensen que me han educado bien, que se asombren de mi destreza, aunque sé que no puedo competir ni con chicas más chicas, como mi prima, niñas de diez u once años que no han hecho nada más aparte de encargarse de las labores de casa” (*LFE*, 45).

La devoción que siente la hija por su madre y el fuerte vínculo que las une hacen que no sea nada fácil para la protagonista tomar la decisión de separarse de ella. Para Marianne Hirsh (1989), “[...] *the fantasy that controls the female family romance is the desire for the heroine’s singularity based on disidentification from the fate of other women, especially mothers*” (10). En la obra de El Hachmi se asiste a una dúplice dinámica en la están presentes tanto la identificación como la desidentificación con las madres, dependiendo de la edad y del desarrollo de las protagonistas. La ‘identificación’ se asume a partir de la devoción de las jóvenes por sus madres, pero será justamente esa ‘identificación’ con las madres lo que más adelante llevará a las jóvenes protagonistas a ‘desidentificarse’ con el rol impuesto. Para lograrlo, las hijas necesitarán romper con el vínculo que las une a sus madres, y con ello ‘ser ellas mismas’, y no quienes ‘deberían ser’.

En *LFE* estamos frente a la ‘desidentificación’ a la que alude Hirsh, como así también a la desvinculación de la hija con la madre. Estos conceptos se traducen en la novela al menos en dos momentos que están relacionados con la hija: por una parte, la joven no se siente identificada con la manera de pensar de la madre y, por otra, entiende que es absolutamente necesario cortar el vínculo con ella. Ambas posturas llevan a la narradora-protagonista a la autoafirmación del yo. El sentimiento de ‘desidentificación’ con la historia de su madre es tan fuerte que un día cualquiera ‘desaparece’ y abandona a su madre,

dejándole un “hijo en prenda” (223), un niño que la joven tuvo algunos días atrás.

En relación a la separación entre madres e hijas, “*Fischer has maintained that because mothers and daughters identify with each other, and because their individual boundaries are not always clear, daughters struggle all of their lives to separate from their mothers*” (Boyd, 1989: 292), y, por su parte, Flax, Greenspan y Litwin sostienen que “*conflicts over autonomy and nurturance characterize the mother-daughter relationship. Conflict often arises between a daughter’s sense of a separate ‘I’ and her perception of a collective ‘we’*” (292-293). Es por ello que sobre el final de la novela se vuelve a tocar el tema del vínculo que la une a su madre; de hecho, en las últimas páginas, dirigiéndose al lector, la protagonista dará cuenta de la decisión de abandonar a su madre, en cuanto acto liberador y de emancipación, como así también de lo que la ha llevado a escribir la novela.

Si como sostiene Bauman, “la identidad es una proyección crítica de lo que se demanda o se busca con respecto a lo que es o, aún más exactamente, una afirmación indirecta de la inadecuación o el carácter inconcluso de lo que es” (2003: 42), no cabe duda de que la elección de la autora, la de no darle un nombre a las narradoras-protagonistas de las historias, puede pensarse como el intento de “*representing the collective of Moroccan immigrant women*” (Stickle Martín, 2010: 97), o quizá se trate de la búsqueda continua de una identidad propia, ya que estas jóvenes anónimas serán las encargadas de cambiar las historias de sus familias.

La subordinación de las madres

En la narrativa de Najat El Hachmi, las madres son mujeres pasivas, obedientes y resignadas que se encuentran “atrapada[s] entre la tradición y la modernización, el culturalismo y el desarrollo” (Spivak, 2008). De hecho, tanto en *LUP* como en *LFE* se asiste al relato de madres representadas a partir de la subalternidad y la subordinación respecto de los hombres, ya que si están solteras deben obedecer a sus padres y hermanos, y si están casadas, a sus maridos.

La doble condición de subalterna de la madre en *LUP* se refleja claramente en el pasaje en el que la hija acompaña a la madre al ginecólogo y se ve obligada a traducir preguntas que le resultan sumamente incómodas:

Madre me miraba y me decía qué, qué te ha preguntado, y yo habría querido fundirme, así, de golpe, y que ellas mismas se las entendieran. No podía decir follar, no. No podía decir cuándo fue la primera vez que padre te la metió. ¿Joder? No. Intenté encontrar un eufemismo. ¿Cuántos años tenías cuando dormiste con padre por primera vez? Y no la miré a los ojos mientras se lo decía; ella dijo, también muy deprisa, nos casamos cuando yo tenía dieciocho años. Eso es todo. (*LUP*, 220-221).

De acuerdo con Spivak, “cuando la mujer hace suya la reivindicación de una condición subalterna, puede hallarse limitada por unas líneas definitorias en razón del silenciamiento al que se ha visto sometida por diversas circunstancias” (2002: 212). Es justamente la acción de silenciar lo que une a las madres subalternas de *LUP* y *LFE*, un silencio que las lleva a callar, a omitir, a soportar mudas lo que les viene impuesto, un silencio que se transfiere también a la esfera íntima y sexual. Quizá porque aunque la subalterna quiera hablar, no puede hacerlo porque no hay quien la “escuche y legitime sus palabras” (Spivak en Asensi, 2006: 3); esto no significa que la subalterna esté muda, sino que no puede manifestarse porque no tiene un lugar de enunciación que se lo permita.

Hay ocasiones en que la hija se muestra orgullosa de la madre. Una de ellas es cuando con audacia su madre enfrenta a la amante de su marido. Si bien la decisión de su madre no será extrema y no la ‘liberará’ de Mimoun, un marido violento al que debe someterse, la hija se muestra sorprendida y satisfecha por la manera en que la madre resuelve la situación y le pone un límite a Rosa, una de las amantes de su marido. Un día, Rosa va a buscar a Mimoun a casa y se encuentra con su mujer, que le enseña al niño que había nacido pocos días atrás:

Éste es mi hijo, éste. Y de Manel, él y yo así, y había juntado los dos índices para demostrarle cómo habían estado de juntos. ¿Es verdad eso?, preguntó Rosa, mirando primero a padre y después a mí, que ya tenía la sensación de estar dentro de “Cristal” o “Rubi” y no dentro de la vida real. Lo que dice es verdad, y además me lo hizo traducir a madre. Entonces madre hizo algo que lo sellaba todo. Le estampó una bofetada, plaf, y la cara le giró cuarenta y cinco grados. Se hizo el silencio. Un momento y yo admiré a madre por ser más que Mila, más que Colometa, por ser auténtica (*LUP*, 227-28).

En aquellos momentos en los que su madre logra salir del espacio cotidiano de subalterna, en aquellas situaciones la narradora-protagonista con sorpresa ve en su madre una “capacidad transformadora de la realidad” (174), advirtiéndole en ella una gran virtud. Este pasaje refleja también el asombro y la fascinación que le produce escuchar lo apenas dicho por su madre, como también las referencias explícitas a dos telenovelas venezolanas. Por un lado, *Cristal* (1985-86), melodrama de gran éxito escrito por Delia Fiallo y, por otro lado, *Rubi* (1989), originalmente una radionovela escrita por Inés Rodena⁷ y adaptada sucesivamente por Perla Farías, María Antonieta Gómez y Boris Izaguirre. Ambos melodramas llegaron a la pantalla española en 1989-90 y 1991, respectivamente, obtuvieron gran éxito y aceptación por parte del público español y se convirtieron en los programas más seguidos del momento.⁸ Como es sabido, el melodrama cuenta una intrincada historia de amor que debe su éxito:

[...] en gran medida a la capacidad de empatía que se establece con el telespectador a través de las vivencias de los personajes, que si bien suelen estar alejados de las realidades cotidianas de los devotos telespectadores, como todos los días participan de esas ficciones acaban casi integrándose en la trama y formando parte de la misma (Soler Azorín, 2015: 143).

Siguiendo esta línea, la escena que más arriba relata la protagonista de *LUP* parece ser la del capítulo de un melodrama, en el que una mujer descubre la traición de su marido en presencia de la amante de este. Haciendo un paralelismo con las tramas de las telenovelas *Cristal* y *Rubi*, se descubre la infidelidad de Mimoun y se pone en escena un triángulo (en el que la joven protagonista participa solo como espectadora y traductora de su madre), en el que la madre le deja muy claro a Rosa que Mimoun no solo sigue siendo su marido, sino que acaban de tener un hijo. El pasaje escena –al igual que en una telenovela– termina con la bofetada que la madre le da a Mimoun, con el alejamiento de la amante y, sobre todo, con el asombro y orgullo que la hija ve en la acción de su madre.

Si en *LUP* la literatura funciona como una suerte de cable a tierra de la protagonista, que con orgullo comenta su pasión por la lectura de “*Espejo roto*, de *Ariadna en el laberinto grotesco*, de las memorias de Tísner, de Faulkner, de Goethe, de todas las lecturas que llegaban por mis manos” (291), en *LFE* la protagonista tendrá que abandonar su gran pasión por la literatura, ya que esta la lleva a querer ‘ser quien es’ y no ‘quien debería ser’:

Ya no leo. No tengo tiempo ni me conviene. He escogido esta vida, según la cual debería haber sido analfabeta como mi madre [...]. Para irme haciendo a la idea, voy dejando atrás todo lo que formaba parte de mi otra vida, la del instituto: los libros, los conocimientos en general (*LFE*, 77).

Sobre el final, cuando la joven logra romper definitivamente los lazos con su madre y, sobre todo, cuando comienza a vivir ‘su’ vida, confiesa “volví a leer, primero con un cierto miedo y después con una voracidad insaciable, cualquier cosa que me apeteciese, sin ningún orden, sin ningún objetivo” (*LFE*, 233), para luego pensar reanudar sus estudios. Será esto lo que la llevará a ‘ser quien es’ y no ‘quien debería ser’.

El sexo, la sexualidad y la pasión están muy presentes en la narrativa de El Hachmi. Estas se describen a partir tanto de experiencias heterosexuales como homosexuales. En *LUP* se describe la experiencia de abuso que, según la familia, ha sido el primer acercamiento de Mimoun a la sexualidad. Este abuso, del que no se habla abiertamente en familia, sirve de pretexto para dar cuenta de la compleja personalidad de Mimoun, incluso para avalar su comportamiento ante su necesidad de maltratar y de ‘domesticar’ a las mujeres que están con él, principalmente a su esposa y su hija:

[...] el primogénito de los Driouch debió de entrar de lleno en el mundo de los adultos cumpliendo el papel que les suele tocar a los miembros de la familia de estas edades por aquellos parajes. Teniendo en cuenta que el hermano de la abuela había regresado del río poco después que Mimoun, no es extraña la posibilidad de que, cansado de embestir asnos y gallinas, aprovechase la euforia del momento para buscar una cavidad más humana donde introducir su miembro erecto.

No habría sido ningún hecho inusual que le hubiera dicho baja un poco, Mimoun, no te haré daño, no, no te haré daño, Mimoun, estate quieto, déjate ir, déjate ir, así, sí, así no te hará tanto daño (*LUP*, 34-35).

En la situación apenas descrita, como en las que se describirán a lo largo del relato, el cuerpo de Mimoun estará privado de placer, de goce y de erotismo. Ello reforzará aún más los motivos de los que se vale la familia para dar cuenta de la compleja personalidad del patriarca, un hombre que manifiesta violencia con su mujer cuando le habla, cuando la golpea, cuando tiene sexo con ella.

De igual manera, también la narradora-protagonista de *LFE* será víctima de un abuso sexual cometido por una amiga de su madre, a quien llamaba “tía”, cuando la niña debía de tener unos seis o siete años, o quizá menos:

Me apretó fuertemente contra ella, y yo pasé a ser una parte más de su cuerpo [...]. Súbete el vestido y bájate los pantalones, me dijo, y yo, más por curiosidad que por otra cosa, le hice caso. Ella había hecho lo mismo, con los dedos de los pies notaba que tenía el *sarwal* por debajo de las rodillas. No tardé en sentir el vello de su cuerpo en mi

piel, me hacía cosquillas. Comenzó a rozarse contra mí con un ritmo constante, dámelo, me empezó a decir, dámelo como si fueras un hombre (*LFE*, 75).

Si, por un lado, la joven protagonista asegura que el recuerdo de aquella experiencia no le provoca ningún tipo de sentimiento, por otro, se repite a sí misma que le gustaría preguntarle a su tía: “¿Recuerdas aquella tarde, cuando dormimos la siesta juntas?” (*LFE*, 73). En la pregunta está implícita la respuesta; la joven quisiera saber el porqué de la propuesta/abuso de la tía, lo cual suscita asombro y, sobre todo, desconcierto en la protagonista, hasta el punto de no poder quitarse de encima esta sensación de extrañeza.

En *LUP* resulta evidente que tampoco la madre encontrará ni placer, ni goce ni mucho menos erotismo durante el acto sexual, sino que se la describe más bien como una mujer llamada a cumplir con sus ‘obligaciones de esposa’, condenada a la desaparición –mejor a la negación– de cualquier tipo de sensación que pueda provocarle placer. Así relata la narradora-protagonista de *LUP* la noche de bodas de su madre:

O sea que debió de soltar un ‘ay’ muy agudo cuando Mimoun la penetró tan fuerte como pudo, con prisa por demostrarles a todos que él era un hombre de verdad y su esposa, una mujer de las que ya no abundan y con la que crearía vínculos que nadie podría deshacer.

Ay, debió de gritar madre antes de que la tela blanca encima de la que había estado tumbada se manchara con unas gotas finísimas de sangre, como una lluvia. Sin saber que ese dolor dentro de la vagina sólo era el inicio del calvario que le esperaba (*LUP*, 111).

A pesar de que la hija y el novio tienen relaciones sexuales antes de la boda, la experiencia sexual de la hija durante la noche de bodas no será de plenitud o de goce, sino que más bien le recordará de algún modo a la experiencia de la noche de bodas de su madre:

Todo fue más deprisa de lo que había imaginado. No tuve ni siquiera tiempo para tener miedo. Su cuerpo sombrío se abalanzó sobre el mío sin darme tiempo para que me pusiera cómoda; comencé a sentir sus jadeos en el cuello: me penetró. Todo aquello dejó en el aire un eco sordo y mortecino, y a mí el ardor me empezó a subir por el bajo vientre. No tardó demasiado, y me miró un momento con una sonrisa forzada y me dijo: no llores. Pero yo ni siquiera sabía que lloraba, estaba inmóvil, rígida, como si me hubiera muerto (*LFE*, 159).

Poco a poco el sexo con su primo-marido se revelará aburrido y rutinario, por lo que ella no se sentirá satisfecha. Su primo-marido, que durante el noviazgo “se diferenciara considerablemente del patriarca” (Ricci, 2010: 84) y que como novio había sido un hombre muy diferente a los hombres de su familia, había comenzado a darle órdenes. Luego, con el paso del tiempo, también intentará ‘domesticarla’ a través de prohibiciones, y será entonces cuando la protagonista tomará “la decisión que lo precipitaría todo” (329), ya que no tolera el trato de subalterna y decide divorciarse de él. La doble condición de subalterna de la madre “con respecto al esposo y fuera del espacio privado, en el público, por ser diferente” (Vidal Claramonte, 2012: 246), se evidencia en la siguiente cita:

Había cuestiones que no sabía pasar de un idioma a otro, que no quería pasar de un

idioma a otro. Continuaba sin entender por qué tantas mujeres de por ahí me explicaban a mí cosas de aquéllas. ¿Cuándo fue la última vez que le vino la regla a tu madre? Y yo ya sabía qué era eso de la regla, pero no lo había hablado nunca con ella. ¿Cuándo fue la primera vez que le vino? A los dieciséis años, mejor, así yo estaré tranquila hasta los dieciséis. ¿Cuándo tuvo relaciones sexuales por primera vez? Dios, Dios, quería huir corriendo de todo aquello, yo no quiero saber todas esas cosas, y aún menos traducirlas a un idioma en el que no existía ninguna palabra que yo conociera para relaciones sexuales que no fuesen palabrotas. No podía correr y la comadrona me miró fijamente con las uñas rojas sobre la mesa, anda, venga, pregúntaselo (*LUP*, 220-221).

O como cuando la madre acepta que Mimoun invite a una de sus amantes a pasar junto a su familia un día en la playa. Esta presencia suscita estupor y desconcierto en la hija, quien interroga a su madre acerca de la presencia de Rosa, y la madre le responde: “Qué podemos hacer, esto es lo que Dios ha escrito para nosotras” (196). Al escuchar esto, la joven afirma: “[...] pues vaya cabronazo este Dios” (*ibíd*).

Si como afirma Chodorow (en Zimbalist y Lamphere, 1974: 51), “[...] *femininity and female role activities are immediately apprehensible in the world of her daily life [...]*”, para la hija resulta vital separarse de la madre y con ese fin debe cometer “un matricidio simbólico” (Tienza-Sánchez, 2012:130). Más adelante, Chodorow sostiene que “*daughters internalize many of their mothers’ behaviors, values, thoughts, and meanings. This internalization leads them to be “like” their mothers*” (en Boyd, 1989: 300). Es por ello que para lograr la separación apenas mencionada, de algún modo la hija imita a su madre, ya que ella también, como su madre, posee una ‘capacidad transformadora’, de la que se servirá para tomar una decisión que cambiará su vida para siempre. La narradora-protagonista de *LUP* comprende que su padre vigila su piso y la espía en su trabajo; en suma, que la acecha constantemente porque quiere saber (y ver) si la joven, ahora que está divorciada, lleva hombres a su casa. De este modo, el padre la pone, como a su madre, en la condición de subalterna, condición que la joven no está dispuesta a aceptar. Para romper con este esquema y ser finalmente libre, sobre el final de la novela la narradora-protagonista idea una estrategia que llevará a su padre a terminar con la larga sucesión de patriarcas de los Driouch, “puesto que si la hija no obedece a su progenitor, este deja de ejercer influencia sobre ella” (*LUP*, 137):

Yo no era Mercè Rodoreda, pero debía acabar con el orden que hacía tanto tiempo que me perseguía. Qué mejor que un secreto tan grande que ya nadie pudiera volver a mencionar jamás. Qué mejor que un hecho tan repugnante que a padre ya no le quedara otro remedio que callar: o matarnos a los dos o callar para siempre. Y a esas alturas ya sabía que no podía matar a nadie, por muchos cuchillos que hubiera blandido en su vida, por muchos juramentos de te mataré, te mataré, todo era una estrategia para meterte el miedo tan adentro que ya no supieras escapar nunca.

Lo confieso: dejé expresamente las persianas subidas y la luz encendida (*LUP*, 336).

El final se revela sumamente interesante, ya que en pocas líneas El Hachmi pone al lector frente a la decisión de una joven que acepta la propuesta de su tío, el hermano menor y eterno rival de su padre, quien pasará algunos días en casa de la joven. Decisión que ayudará a la protagonista a obtener la libertad y la emancipación tanto anhelada. La escena de carácter erótico comienza con un cruce de miradas entre ambos; luego el tío se acerca a

la joven y empieza a acariciarle la mejilla, los pechos y las nalgas, y, mientras la observa, le pregunta si alguna vez había practicado sexo anal. Ante la respuesta negativa de la joven, este responde: “No te preocupes, yo te enseñaré, si sabes hacerlo no tiene que hacerte daño. ¿Quién mejor que tu tío para enseñarte este tipo de cosas, eh? Son el tipo de cosas que deben quedar en familia” (*LUP*, 336). El pasaje culmina con la descripción de la relación sexual que la joven mantiene con su tío, en la que se evidencia, como sostiene Ricci, que la traición “[...] deja un signo de interrogación abierto de cara al futuro, ya que la penetración anal asegura la negativa de engendramiento” (Ricci, 85):

Dijo trae el aceite de oliva, y no fue la mantequilla de Marlon Brando, que nosotros somos mediterráneos. Dijo déjate llevar, así, y en cuanto lo tuve encima ya sentí un orgasmo. Y volví a sentirlo cuando me hizo daño y no supe dónde acababa el dolor y dónde continuaba el placer. Me hubiera querido morir de dolor, y aún volví a correrme (*LUP*, 336-337).

Si la joven protagonista de *LFE* relata que durante su noche de bodas se sentía “inmóvil, rígida, como si me hubiera muerto” (159), la protagonista de *LUP*, en cambio, estará muy lejos de esa sensación, tanto es así que durante la relación sexual con su tío no podía discernir dónde comenzaba el placer y dónde el dolor. Quizá porque se trataba de un dolor que le permitiría obtener el empoderamiento de sí misma, la emancipación y la libertad que tanto había anhelado. Libertad que llegaría a partir del momento en que su padre llamara al timbre de su piso:

Fue allí mismo, en aquel mismo instante, cuando llamaron al timbre y en el videoportero apareció la cara de padre. Un padre que ya no volvería a ser patriarca, no conmigo, porque lo que había visto no podría contarlo, que ni él hubiera imaginado nunca una traición tan honda, y aún menos viniendo de una hija tan amada (*LUP*, 336-337).

Este pasaje no solo justifica el título de la novela, sino también del sentido de la obra, quizá porque en él se describe “la victoria de una mujer por combatir la cosificación de las mujeres” (Fuentes González, 2013: s. p.), y, con ello, el camino hacia su emancipación, hacia su libertad, hacia el empoderamiento de sí misma. Es de este modo, pues, que la hija preferida de Mimoun, la más amada, es quien se encarga de ponerle fin a la larga sucesión de patriarcas de los Driouch. Para ello, la protagonista de *LUP* tuvo que ‘traicionar de manera profunda a su padre’ con un acto que nunca podría ser aprobado por él y que, sobre todo, este no podría develar jamás a nadie y con el que cargaría para siempre. La protagonista de *LFE* para lograr su libertad tuvo que ‘traicionar de manera profunda a su madre’ abandonándola y dejándole un hijo a su cuidado. De este modo, las jóvenes protagonistas lograrán liberarse de la opresión del patriarcado y de la imposición de la herencia social, pero más aún de la condición de subalterna, emancipándose a partir de la rotura de los lazos finales.

Conclusión

En el capítulo cero de *LUP*, la protagonista-narradora afirma que lo que quiere es contar la historia de “un padre que debe afrontar la frustración de no ver cumplido su destino, la de una hija que, sin habérselo propuesto, cambió la historia de los Driouch para siempre”

(7). En el epílogo de *LFE*, en cambio, la protagonista-narradora confiesa que escribe la historia de su madre “para recuperarla, para recordarla, para hacerle justicia [...] ser yo sin ser para ella, pero también ser yo sin ser contra ella” (235). En ambas novelas, las protagonistas reflexionan acerca del impacto de la cultura de origen en la sociedad de acogida y de la crisis identitaria relacionada con el ‘no ser de aquí ni de allí’.

Resulta claro que *LUP* y *LFE* son obras en las que El Hachmi da cuenta de la necesidad de reflexionar a partir de una crítica, tanto hacia la sociedad de origen como también hacia la de acogida. Asimismo, en *LUP* y en *LFE* la autora explora el ligamen entre madres e hijas migrantes, las tradiciones y la herencia social en contraposición con la cultura de la sociedad de acogida, como así también la búsqueda de una nueva identidad.

Concha Alborg sostiene que a menudo “veremos que en la literatura los personajes femeninos tienen que pasar por algún tipo de confrontación, aunque no se tenga que llegar al odio, para lograrse la reconciliación con la madre” (2000: 14). Esto es exactamente lo que sucede en *LUP* y en *LFE*. De algún modo, en las obras de El Hachmi se aborda un proceso de “*matrilineage*”, ya que las narradoras-protagonistas se valen de los relatos, de los recuerdos de otras mujeres en las que se inspirarán para recuperar los lazos con las madres.

Como se menciona más arriba, en *LUP* y en *LFE* el crecimiento de sus protagonistas está siempre supeditado a la construcción de vínculos afectivos con otras mujeres, sean estas migrantes o nativas. Conforme a esta idea, pueden delimitarse dos aspectos que resultan sumamente interesantes: por un lado, la presencia de las hijas, quienes representan el futuro, los cambios/transformaciones y el devenir situado en la sociedad de acogida, y por otro, la presencia de las madres, quienes representan el pasado, la tradición y el respeto de la herencia social y cultural de la sociedad de origen. Si en *LUP* y en *LFE* el relato asume el punto de vista de las jóvenes protagonistas, aproximando al espectador y acentuando la intimidad de las vivencias de las jóvenes marroquíes a partir de su llegada a la sociedad catalana, en su última novela, *Mare de llet i mel*,⁹ el punto de vista del relato es el de la madre, quien al cabo de los años vuelve a su país de origen y le cuenta a sus hermanas sus vivencias en el extranjero y cómo supo sobreponerse a los obstáculos que le iban tocando en suerte. Con *MLM*, El Hachmi cierra la tríada de la que hablábamos al comienzo de este artículo.

En esta trilogía, las protagonistas relatan sus experiencias a través de un lenguaje de transmisión oral. En *LUP*, desde que la joven junto a su madre y sus hermanos se reuniera con su padre en Cataluña; en *LFE* a partir del momento en que, junto a su madre, la protagonista abandona la casa materna y se traslada a un pequeño pueblo de Cataluña, y en *MLM*, cuando la narradora le cuenta a sus hermanas sus experiencias a partir del momento en que junto a su hija abandonó la tierra natal para instalarse en un pequeño pueblo de Cataluña. A este respecto puede afirmarse, junto con Hassoun, que las protagonistas se apropian “de la narración, para hacer con ella un nuevo relato” (1996: 178), un relato que hace hincapié en la continuidad de representantes femeninas en el proceso de autoconocimiento, “*women could come to know themselves only through an incorporation of the lives of their mothers, grandmothers, and great-grandmothers*” (Pratt, 1981: 152). Por ello, si bien al comienzo de ambas novelas se asiste a la voluntad de las protagonistas de llevar adelante lo que les ha sido enseñado, lo impuesto, ‘lo legado’, lo que se ‘debe hacer’ y lo que ‘no se debe hacer’ en cuanto representantes de una familia, este ‘legado’

será quebrantado por las hijas en ambas novelas. Estas serán las encargadas de restituir un ‘orden’ y, en consecuencia, abandonar el ‘mandato’ que les ha sido impuesto a las mujeres de ambas familias.

LUP aborda la violencia machista, mientras que *LFE* se detiene en el profundo vínculo de una hija con su madre. Uno de los puntos en común entre ambas novelas es la necesidad de emancipación de las jóvenes y anónimas protagonistas, que tratan de conciliar el mundo de su padre y el suyo –en *LUP*– y el de su madre y el suyo –en *LFE*–. Si, por un lado, las protagonistas se valen del ‘linaje matriarcal’ para, a través de la narración oral, recuperar las historias de las madres, de las abuelas, de las tías y de las mujeres que visitaban sus casas, por otro, deberán cometer un ‘matricidio simbólico’ y deshacerse de los lazos que las unen a ellas, rechazando las tradiciones impuestas en pos de la emancipación, de la libertad y del empoderamiento de sí mismas, para de este modo ser ‘quienes son’ y no ‘quienes deberían ser’.

NOTAS

- ¹ Además de las novelas mencionadas, El Hachmi cuenta con la publicación del ensayo *Jo també sóc catalana* (2004) y la novela *La caçadora de cossos* (2010). Esta última está narrada en primera persona y cuenta las relaciones que tiene una mujer con diferentes hombres, a quien las emociones la transportan de un hombre a otro sumiéndola en una espiral de placer/dolor que muy pronto acaba por superar las sensaciones.
- ² Con este término se da cuenta de “la línea que conecta a una generación con la otra [...]”, en Alborg, Concha, (2000: 24), *ob. cit.* en la bibliografía.
- ³ De ahora en adelante *LUP*.
- ⁴ De ahora en adelante *LFE*.
- ⁵ El texto íntegro no ha sido publicado al catalán. Pueden encontrarse algunas páginas traducidas por Silvia Roig Martínez en el libro editado por Ana Rueda (2010), citado en la bibliografía, como así también la traducción del prólogo y del primer capítulo a cargo de Martin Repinecz. Las citas en este trabajo corresponden a esta última. Disponible en [[http://home.sandiego.edu/~apetersen/301/el%20hachmi,%20najat.%20jo%20tamb%E9%20s%F3c%20catalana%20\(pr%F3logo%20y%20cap.%201\).pdf](http://home.sandiego.edu/~apetersen/301/el%20hachmi,%20najat.%20jo%20tamb%E9%20s%F3c%20catalana%20(pr%F3logo%20y%20cap.%201).pdf)].
- ⁶ Comentario de la autora en el marco del Congreso Internacional *Frontiere e Migrazioni in Ambito Mediterraneo: Arte, Film, Letteratura*, que tuvo lugar en la Universidad Ca’ Foscari de Venecia el 28/11/2016.
- ⁷ La telenovela *Rubí* es la fusión y adaptación de dos radionovelas: *La Gata* y *Enamorada*, ambas escritas por la guionista cubana Inés Rodena.
- ⁸ En palabras de Nora Uribe, “De las seis telenovelas que se transmitieron en 1990 en España, cinco eran venezolanas: *Cristal*, *Topacio*, *La dama de rosa*, *La intrusa* y *Señora*. 20 millones de personas no solo veían las telenovelas venezolanas, sino que estas transmisiones provocaron discusiones y denuncias [...] sorpresa y reencuentro con una cultura que tiene su mismo origen. Pero también apoyos importantes, como fue el del escritor Antonio Gala (Premio Planeta 1990) y del cineasta Pedro Almodóvar, quienes confesaron que no se perdían las incidencias de estas teleseries” (1992: 140).
- ⁹ De ahora en adelante *MLM*.

OBRAS CITADAS

- Alborg, Concha. “Madres e Hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?” en Villalba Álvarez, Marina. *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, 13-32. Impreso.
- Asensi, Manuel. “Spivak o el mundo subalterno”. *La Vanguardia*, supl. *Culturas*, (01/03/2006): 2-5. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”, en Hall, Stuart et du Gay, Paul (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amarrortu editores, 2003, pp. 40-68. Impreso.
- Bosh, Lolita Bosh (ed.). *Veus de la nova narrativa catalana*. Barcelona: Editorial Empuries, 2010. Impreso.
- Chodorow, Nancy. *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1978. Impreso.
- Codina Solà, Núria. “Najat El Hachmi: crítica social, género y transculturalidad”. *Iberomania*, vol. 73-74, 2012. Web 10/05/2019. [<https://www.degruyter.com/abstract/j/iber.2012.72-73.issue-1/ibero-2011-0012/ibero-2011-0012.xml>].
- Davidson, Cathy and E. M. Broner. *The Lost Tradition. Mothers and Daughters in Literature*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1980. Impreso.
- El Hachmi, Najat. *Jo també sóc catalana*. Barcelona: Columna, 2004. Impreso.
- El Hachmi, Najat. *El último patriarca* [orig. *L'últim patriarca*, trad. Rosa Maria Prats]. Barcelona: Planeta, 2008. Impreso.
- El Hachmi, Najat. *La hija extranjera* [orig. *La filla estrangera*, trad. Rosa Maria Prats]. Barcelona: Destino, 2015. Impreso.
- El Hachmi, Najat. *Madre de leche y miel* [orig. *Mare de llet i mel*, trad. Rosa Maria Prats]. Barcelona: Planeta, 2018. Impreso.
- Fuentes González, Antonio. “El nombre de *los Otros*: sociolingüística gentilicia en *El último patriarca* de Najat El-Hachmi. *Revista de Estudios Filológicos*, 2013. Web. 10/05/19. [[https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-11b-daniel_fuentes_\(2013,_tonos_25\).htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-11b-daniel_fuentes_(2013,_tonos_25).htm)].
- Hassoun, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996. Impreso.
- Hirsch, Marianne. *The Mother / Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Estados Unidos: Indiana University Press, 1989. Impreso.
- Punzano Sierra, Israel (2008). “He intentado alejarme de unos orígenes que duelen”, *El País*. Web. 01/05/19. [https://elpais.com/diario/2008/02/02/cultura/1201906804_850215.html].
- Ricci, Cristian. *Literatura periférica en castellano y catalán: el caso marroquí*. Madrid-Menneapolis: Ediciones Clásicas - University of Minnesota - Col. Biblioteca Crítica Luso-Hispana-, 2010. Impreso.
- Rueda, Ana (ed.). *El retorno/el reencuentro. La inmigración en la literatura hispano-marroquí*. Madrid: Iberoamericana-Verbuert, 2010. Impreso.
- Saz, Sara M. “La subvención lingüística y cultural. El caso de Najat El Hachmi”. Web.

10/05/2019.

[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_47/congreso_47_38.pdf]

Soler Azorín, Laura. *Teoría y evolución de la telenovela latinoamericana*. Universitat d'Alacant. Facultad de Filosofía y Letras. Tesis doctoral, 2015. Web. 10/06/2019. [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/51772/1/tesis_soler_azorin.pdf].

Stickle Martín, Sandra. *Moroccan Women and Immigration in Spanish Narrative and Film (1995-2008)*, Tesis Doctoral, University of Kentucky, 2010. Web. 04/05/2019. [https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1769&context=gradschool_dis].

Spivak, Gayatri C. (2002). "Puede hablar la subalterna?" (orig. "Can the Subaltern speak?", trad. M. Rosario Martín Ruano). *Asparkia XIII*, (2002): 207-214. Web. 01/05/2019. [<https://gruposhumanidades14.files.wordpress.com/2014/01/gayatri-chakravorty-spivak-puede-hablar-la-subalterna.pdf>].

Tienza Sánchez, Verónica. "Especificidad sexual revisitada: creación de cuerpos femeninos con poder en las obras de Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi." *Letras Hispanas*, vol. 8.1, (2012): 130-140. Web. 01/05/2019. [<https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:8ab96eb5-897b-4e6c-9eef-e25f63a64d37/V.Tienza-Sanchez.pdf>].

Uribe, Nora (1992). "La telenovela: ¿Amiga o enemiga?". *Temas de comunicación*. Biblioteca UCAB, Centro Gumilla. Web. 09/06/2019. [<http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/temas/article/viewFile/46/44>].

Vidal Claramonte, M. C. A. "Jo també sóc catalana: Najat El Hachmi, una vida traducida", *Quaderns. Revista de Traducció* 19, (2012): 237-250. Impreso.

Zimbalist, Michelle et Lamphere, Louise (eds.) *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1974. Impreso.

Zovko, Maja. "El exotismo, las tradiciones y el folclore en la literatura de inmigración en España". *RiMe* 5 (2010): 5-22. Impreso.

Received May 22, 2019

Accepted June 18, 2019